

* Krzysztof Kaczka, czarodziej fletu • Światowa premiera dzieł Juliana Fontany *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 10 (87)
październik 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



René
Jacobs
mój
Don Giovanni

Placido
Domingo (3)
Parsifal mistyczny

Vadim
Repin
Beethoven
na specjalną okazję

Mark Padmore
Haendel - zwierzę teatralne

Magdalena Kožená
Przygoda z Haendlem

Rafał Blechacz
z *Preludiami* na podbój świata



Rafał Blechacz

Zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, 2005

„Jeśli chcesz zrozumieć Chopina, musisz posłuchać Rafała Blechacza!”
(Westfälische Nachrichten)

„Prawdziwa magia... Wszyscy znaleźliśmy się na innej planecie.”
(Financial Times)



CD 4776592
(polska wersja) CD 4777324



www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/blechacz-chopin • www.blechacz.net

KRZYSZTOF KACZKA

młody • zdolny • utytułowany • pełen pasji • najlepszy



Acte Préalable



AP0141

DUOARTUS

Bach • Giuliani
Piazzolla • Borne

Krzysztof Kaczka
Perry Schack

Acte Préalable



AP0145

Franz & Karl Doppler

Flute solo & duo with piano



Esti Rofé • Krzysztof Kaczka • Anna Kijanowska

FONOGRAFICZNE WYDARZENIA ROKU!



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

www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Duszniki-Zdrój • Kraków • Słupsk • Paradyż • Radziejowice • Katonah • Bayreuth
 13 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Orfeusz i Eurydyka • Il Trittico

CZŁOWIEK

- 16 **Urodzony, aby grać Chopina...**
Magdalena Todynek
 18 **Drażliwe tematy**
rozmowa z dyrygentem René Jacobsem
 22 **Haendel – zwierzę teatralne**
z Markiem Padmorem rozmawia Dorota Staszkiwicz
 23 **W cieniu sławnego brata – Giuseppe Donizetti**
Anatol Jagoda
 24 **Placido Domingo (3) – Parsifal mistyczny!**
Karolina Kasprzyk
 27 **Magdalena Kožená – Przygoda z Haendlem**
Magdalena Todynek
 28 **Najistotniejsza jest promocja poprzez koncerty i prasę...**
ze znakomitym flicystą Krzysztofem Kaczką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 30 **Odpowiedni moment na Beethovena**
Arkadiusz Jędrasik

DZIEŁO

- 32 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (9)**
Piąta Symfonia
Robert Majewski
 33 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (6)**
Miniatura skrzypcowa XX wieku (1)
Maryla Renat
 35 **Wampuka, czyli opera i jej parodie (1)**
Lesław Czaplński

KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płytce – Don Giovanni Jacobsa**
Wilfried Górny
 39 **Recenzje**

KONKURSY

- 31 **Konkurs: Rok Karola Szymanowskiego – Narodowy Bank Polski**
 54 **Konkurs płytowy: Rafał Blechacz – Universal Music Polska**

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł
Rok VII (12 numerów: od 66 do 77)	60,- zł

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

Prenumerata Muzyka21

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz www.muzyka21.com

Płyty Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:
 dostawa w Polsce – 35 zł
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu
 (albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłyty jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:
 w Polsce – GRATIS
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

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

KONTO
 Wydawnictwo Muzyczne
 Acte Préalable Sp. z o.o.
 ING Bank Śląski – O/W-wa
 nr rachunku
 61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:
 tel.: 0 - 22 648 88 38
 e-mail: actepre@wp.pl
 adres: skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

www.merlin.pl
www.gigant.pl
www.i-music.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
dla Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 88
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Górný,
Basia Jakubowska, Kazik Jędrzejczak, Jacek
Krzakala, Robert Majewski, Angelika Prze-
zdzięk, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota
Staszewicz, Magdalena Todynek, Ziemowit
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce
Rafał Blechacz
fot. Felix Broede/DG

skład i tkanie

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 ich skracania, aduacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności

jesteśmy w jury

mideM
CLASSICAL AWARDS

Polskie Radio przyzwyczało nas do niespodzianek. Niedawno tak pzmieniało częstotliwości nadawania Dwójki, że dociera ona chyba tylko do jej autorów. Wiosną wszyscy spodziewali się likwidacji Polskiej Orkiestry Radiowej, a teraz okazuje się, że o zamknięciu nie ma mowy, a Orkiestrze przybyło nowe zajęcie, jakiego domagaliśmy się od dawna, czyli regularne koncertowanie w Studiu im. W. Lutosławskiego. Nareszcie Dwójka dołączyła do grona rozgłośni, które nie tylko mają orkiestry, ale i robią z nich użytek prowadząc regularną działalność koncertową. Jesteśmy mile zaskoczenie, że znaleźli się jednak decydenci, którzy uznali likwidację orkiestry za posunięcie bezsensowne, a także, iż postanowili wreszcie zrobić z Orkiestry użytek zauważalny przez szeroką publiczność. Tak więc od września Polska Orkiestra Radiowa raz w miesiącu będzie dawać koncert, później retransmitowany przez Dwójkę.

Na inaugurację sezonu artystycznego 8 września Polska Orkiestra Radiowa postanowiła wykonać operę *Falstaff* Giuseppe Verdiego. Zaproszono do współpracy wielu znanych solistów, m.in.: Adama Kruszewskiego (Sir John Falstaff), Jerzego Knetiga (Dottore Cajus) i Izabellę Kłosińską (Mrs. Alice Ford). Nad całością czuwał obecny dyrektor Orkiestry, Łukasz Borowicz. Realizacja od strony muzycznej była bez zarzutu. Słychać było, że młody dyrygent ma inklinacje w stronę opery. Jego interpretacja była solidna, nienaganna, bez żadnej próby kombinowania i silenia się na odkrywczość. Dyrygent ukazał nam treść muzyczną we właściwych proporcjach.

Od dawna domagaliśmy się większej obecności „Radiówki” na antenie swojego pracodawcy. Nagle okazało się, że można. Dzień po koncercie *Falstaff* był retransmitowany.

Należy jednak zadać sobie pytanie, czy opera ta, w wersji koncertowej, była właściwym wyborem? Czy naprawdę Dwójka, która retransmituje na antenie przedstawienia z MET i innych domów operowych musi robić to, co inni? Czyż nie lepiej byłoby zainaugurować sezon dobrze pomyślanym koncertem muzyki polskiej, której jest tak mało na antenie Polskiego Radia (dotyczy to także muzyki tzw. lekkiej)? A jeśli już obecny dyrektor orkiestry ma inklinacje w stronę opery, to czyż nie lepszym posunięciem byłoby wykonanie choćby *Sabbatai Zevi* Tansmana lub *Fremde Erde* Rathausa? Takie wykonania i nagrania byłyby na pewno bardziej interesujące dla zagranicznych rozgłośni.

Oto typowy polski problem. Można zatrudnić gwiazdy, lub młodych na dorobku, można otaczać się znakomitymi specjalistami, a rezultat jak zwykle: rutyna. Znakomicie wykonana, nikomu nie potrzebna praca, o której już nazajutrz się nie pamięta.

Warto przyrzeć się bliżej poczynaniom koncertowym Polskiej Orkiestry Radiowej. Założenia szczytne, ale czy naprawdę potrzebny jest jeszcze jeden zespół w Warszawie, który będzie „podkradał” obiegowy repertuar operowy dwu tu istniejącym teatrom, lub symfoniczny Filharmonii Narodowej?



Z ostatniej chwili: należy się radować, gdy cudzoziemcy sięgają po polski repertuar i nagrywają go w zagranicznych firmach, nawet jeśli idą na to pieniądze polskiego podatnika. Właśnie ukazała się w EMI Classics płyta nagrana przez Nigela Kennedy'ego z koncertami Młynarskiego i Karłowicza. Wiemy jakim powodzeniem cieszą się niektóre polskie produkty, w tym wśród Brytyjczyków odwiedzających Kraków, ulubione miasto skrzypka. Czy jednak najlepszym symbolem

Polish Spirit (tytuł albumu) jest zamieszczony na okładce zestaw kieliszków i butelek, jako żywo przywodzących na myśl nieodżałowaną czystą wyborową? Taka okładka ma posmak skandalu i jest wobec Polski obraźliwa. Można zrozumieć niefrasobliwość Nigela Kennedy'ego, który widać tylko ten aspekt polskiej „kultury” poznać, ale gdzie byli Polacy biorący udział w tym przedsięwzięciu? Ponoć Ministerstwo Kultury dofinansowało ten album... ☹

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



Ilija Raszkowski

62. Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach-Zdroju (3 – 11 VIII 2007). Pomędzy szkołą narodową a indywidualną ekspresją.

Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach-Zdroju jest od wielu lat niezmiennie istotnym elementem europejskiej letniej panoramy muzycznej. Festiwal przedstawia publiczności największe zjawiska młodej światowej pianistyki na tle wybitnych dojrzałych osobowości. Tegoroczna 62. edycja festiwalu (3-11 VIII) przebiegała pod hasłem *Narodowe szkoły pianistyczne – ciągle żywa tradycja czy już tylko historia...* Publiczność wysłuchała 18 koncertów, w tym 14 recitali w Dworcu Chopina w wykonaniu pianistów z Rosji (4), Ukrainy (2), Rumunii, Austrii, Francji (2), Chin (2) i Korei Płd. (2). Tradycją dusznickiego festiwalu jest też zapraszanie postaci światowej pianistyki szczególnie zasłużonych swymi wybitnymi interpretacjami. W tym roku był to Francuz Michel Dalberto. Uzupełnieniem głównego programu były cztery koncerty o odmiennych założeniach – tradycyjny „Nokturn” – nastrojowy koncert przy świecach i winie z udziałem większości pianistów festiwalu, koncerty poświęcone twórczości Szymanowskiego.

Ramy tegorocznego festiwalu wyznaczała pianistka rosyjska – występ Olgi Kern na inaugurację i finałowy recital Aleksandra Kobrina. Prezentująca się trzeciego dnia dwójka młodszych pianistów z tego kraju – Tatiana Kolesowa i Ilija Raszkowski, dopełniła mocnego obrazu ciągle żywej i monumentalnej szkoły rosyjskiej, wyrażającej się jednak dzisiaj silnym zróżnicowaniem osobowości muzycznych.

Olga Kern, niekwestionowana gwiazda światowej pianistyki, Duszniki odwiedziła po raz pierwszy. Usłyszeliśmy artystkę w programie rachmaninowsko-chopinowskim. W pierwszej części wykonała *II Sonatę b-moll* op. 36 oraz *Morceaux de fantaisie* op. 3 Rachmaninowa, w II części zaś *Sonatę b-moll* op. 35, *Bolero C-dur* op. 19 i *Poloneza As-dur* op. 53 Chopina. Jej Rachmaninow, grany krystalicznie przejrzystym dźwiękiem, w którym subtelna prawa ręka wspierała się na głęboko zarysowanej i giętkiej lewej, urzekał niezwykłą naturalnością, intymnością i rezygnacją z konwencjonalnego sztafażu uczuciowego. Chopin w ujęciu Kern nie przekonywał zredukowanym dźwiękiem, pozbawionym

oparcia w silnym legato, celowym ukłascyznieniem, wynikającym z pragnienia oczyszczenia struktury, prowadzącym jednak do salonowego sztychu, poleganiem tylko na konsekwencji przebiegu sonatowego i dużą dozą charakterystyczności w *Polonezie As-dur*. Rachmaninow jednak pozwolił aby recital ten zapadł w pamięci.

Wieczorem festiwalowi goście zgromadzili się w majestatycznym barokowym Kościele św. Piotra i Pawła, aby wysłuchać arcyciekawego koncertu Orkiestry Agnieszki Duczmal, w którym zabrzmiały kolejno: ekspresyjnie, tajemniczo i zmysłowo (esencjonalne brzmienie smyczków, świetne kontrasty dynamiki) zinterpretowana fortepianowa *Etuda b-moll* op. 4 nr 3 Szymanowskiego w opracowaniu dyrygentki, *Koncert f-moll* op. 21 Chopina w wersji z orkiestrą smyczkową – w klasycznym odczytaniu Wojciecha Światły, a następnie interesujące solistycznie 5 utworów na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową Couperina i *Grand Tango* Piazzoli z Andrzejem Bauerem w partii solowej i opracowaniu oraz monumentalny cykl *Cztery pory roku* w *Buenos Aires* argentyńskiego mistrza tanga, gdzie jako solista wystąpił koncertmistrz „Amadeus” Jarosław Żołnierczyk. Pomimo mało spójnego, nieproporcjonalnego i nie zawsze adekwatnego do nastroju miejsca programu, koncert ten zapisał się nieprzeciętnymi kreacjami wykonawców w nieoryginalnych wersjach utworów.

Następny, trzeci dzień festiwalu (5 VIII) stanął pod znakiem młodej dynamicznej pianistyki rosyjskiej, swoście dialogującej z tradycją. Dwoje występujących pianistów Tatianę Kolesową i Ilię Raszkowskiego łączyło zamyślenie do potężnych kulminacji, nasyconego, głębokiego dźwięku i gwałtownej ekspresji. Różnił styl interpretacji, w obu przypadkach jednak równie frapujący. Tatiana Kolesowa imponowała tradycyjną, skupioną, romantyczną i mocno osadzoną w formie grą. Pianistka Kolesowej, nieco prostolinijna w odcinkach lirycznych, a potężna w odcinkach wirtuozowskich, miała jednak okazać się w stylistyce różna od gry występującego wieczorem Ilii Raszkowskiego. Zachwycił niekonwencjonalnym, ekspresjonistycznym, można by rzec, podejściem do muzyki Chopina. W odcinkach lirycznych zawoalowanym, ściszym i zróżnicowanym kolorystycznie dźwiękiem penetrował najbardziej egzystencjalne rejony chopinowskiej liryki. Był to Chopin niezwykle introwertyczny, dialogujący z samym sobą, kontemplujący względność muzycznego czasu. W wirtuozowskich kulminacjach Raszkowski pokazał zaś pełnię swojej burzliwej, gwałtownej, rozwichrowanej w nacierających na siebie masach dźwiękowych ekspresji.

Dzień rosyjski stał się jednym z najbardziej wyrazistych dni pośród panoramy zmiennych stylów narodowych. Tegoroczna edycja festiwalu, jak chyba żadna inna w ostatnich latach, pokazała wielkie zróżnicowanie wyobraźni młodych pianistów z różnych krajów, dążących do wydobycia ze specyficznego dla nich repertuaru pełnię symbolicznych znaczeń muzycznych. Spoglądając z lotu ptaka na inne recitale, obok najlepszej interpretacji Chopina na tegorocznym festiwalu – w wykonaniu Ilii Raszkowskiego, możemy postawić namiętne, romantycznie monumentalne, o wielkiej giętkości linii melodycznej odczytanie kompozytora przez Aleksieja Gorlacza; potężne dramatycznie, dobrze osadzone w formie wykonanie *Sonaty h-moll* Liszta przez Koreańczyka Sun-Wook Kima, klasycyzującą austriacką pianistkę Jana Gottlieba Jiracka; nasycone subtelną kolorystyką, świetliste, pełne oddechu i przestrzeni formy interpretacje Franca Jeana-Frédérica Neuburgera oraz dojrzałego rodaka

Neubergera – Michela Dalberto, który zinterpretował nasyconym, ciepłym dźwiękiem, imponując bogactwem artykulacji, sprężystością rytmiczną, wartką dramaturgią, gdzieś niedługo rażąc tylko zniecierpliwieniem i dezynwolturą. Do owego katalogu odmiennych, oryginalnych interpretacji dołączył wykonanie Michaeli Ursuleasy. Zjawiskowo kameralnie, z pokornym liryzmem, przejrzyście czurowymi i w cichej dynamice wykonała ona ostatnią *Sonatę B-dur* D 960 Schuberta, w której odzywał się często dziecięcy duch Mozarta, a po przerwie jej perfekcyjna pianistka rozbrzmiała niezwykle żywą tkanką rytmiczną w utworach Ginastery. Idealnie taneczne i przekorne były również zagrane na początku 3 *Mazurki* op. 59 Chopina. Niezwykle interesujący ciąg kreacji festiwalowych zamknął Aleksander Kobrin ujmując oryginalnymi, pełnymi zwiewności i intymności zarazem 4 *Scherzami* Chopina. W recitalach pianistów festiwalowych nie brakowało jednak momentów niedookreślonych. Niestety większą ich ilość zawierały koncerty dwóch Azjatek: Chinki Chu-Fang Huang, której pianistka pomimo błyskotliwej techniki w Scarlattim i Haydnie okazała się zupełnie pozbawiona wyczucia treści i zróżnicowanego nastroju; Koreanki Yeol-Eum Son, której wykonania Schumanna i Chopina razity poleganiem pianistki jedynie na zwiewnej artykulacji.

W każdym roku festiwal dusznicki stawia słuchaczy przed najwyższym poziomem muzycznego wtajemniczenia. W tym roku owo objawienie dokonały się za sprawą dwojga występujących już wcześniej dwukrotnie w Dusznikach pianistów – 15-letniej Chinki Rachel Cheung i 23-letniego Ukraińca Aleksandra Gawryluka. Oboje pianistów należy do klasy, w której superlatywy są jedynie szczytkowym uchwyceniem ich talentu. Wyznacznikiem gry Chinki jest niezwykle skupiony, emanujący bogactwem odcieni dźwięk, w pianach zaskakujący miękkością, w mezzoforte nabierający nasycenia i elastyczności, w forte zaś monumentalności. Pianistka Aleksandra Gawryluka od wielu lat zdumiewa niezwykłą wszechstronnością. Niezwykła technika, potężne forte, niemalże nadnaturalne legato, śpiewność dźwięku nie mająca sobie równych stawiają go od razu w rzędzie największych wirtuozów naszych czasów. Tegoroczny festiwal ujawnił jed-



Tatiana Kofesowa

nak jeszcze inną cechę jego osobowości. Interpretując w pierwszej części *Sonatę D-dur* KV 576 Mozarta i *Sonatę A-dur* D 664 Schuberta ujął introwertycznością, detalicznie konstruowanymi lekkimi tematami, dźwiękiem na granicy słyszalności, retoryką sprowadzoną do kameralnych dialogów. Fantastycznie szeroka w ekspresji, pełna zdumiewającej techniki, potężnego ładunku ekspresyjnego, świetnej barwy tonu sztuka Gawryluka stała się obok recitalu Cheung symboliczną puentą festiwalu.

Czy więc istnieją szkoły narodowe? Przysłuchując się tegorocznej pianistce można powiedzieć, że tak. Każda z odson szczególnie wyrazistego w tym roku programu festiwalu uwrażliwiła na bogactwo charakterystycznej dla danych kręgów ekspresji.

Michał Klubiński

Sierpień w dawnej stolicy, czyli wspomnienie o Festiwalu Muzyka w Starym Krakowie.

XXXII Międzynarodowy Festiwal Muzyka w Starym Krakowie przeszedł już do historii. Nadszedł zatem czas podsumowań. W 1976 r. powołał go do życia dyrektor artystyczny Capelli Cracoviensis Stanisław Gałoński, dziś to jeden z największych festiwali muzyki poważnej organizowany w Polsce. W tym roku, zgodnie z tradycją, odbywał się od 15 do 31 sierpnia, pod honorowym patronatem prezydenta miasta Krakowa. Podczas 22 koncertów na krakowskiej scenie pojawili się renomowani artyści polscy i zagraniczni, którzy zaprezentowali kompozycje zarówno dawnych mistrzów epoki renesansu i baroku, jak i utwory późniejsze – klasyczne, romantyczne i współczesne. Na koncertach, odbywających się w najpiękniejszych miejscach Krakowa, kościołach, synagogach, krużgankach, dziedzińcach zabytkowych kamienic i salach koncertowych można było usłyszeć muzykę kameralną, symfoniczną, wokalną, wokalo-instrumentalną, a także recitale solowe. Rok 2007 jest okresem wielu rocznic, o czym artyści nie zapomnieli. Program tegorocznego festiwalu spinały niczym kłamrą dzieła kompozytorów, którzy wzbudzają szczególne zainteresowanie świata muzycznego, czczącego ich okrągłe rocznice urodzin i śmierci. Wykonaniem *Stworzenia świata* Haydna, na 275. urodziny

kompozytora, festiwal zainaugurowali chór Ginnheimer Kantorei der Dresdner Bank Frankfurt oraz Symphonisches Orchester Ginnheim pod dyrekcją Bernda Lechla. Ciekawą propozycją był koncert w międzynarodowej obsadzie pod dyrekcją Stanisława Gałońskiego. W 400 lat po włoskiej premierze krakowska publiczność usłyszała koncertową wersję drammi per musica *L'Orfeo* Claudio Monteverdiego. Specjalnie na ten występ sprowadzeni zostali najlepsi śpiewacy i instrumentalści zajmujący się wykonywaniem muzyki dawnej. Finał festiwalu poświęcony został postaci jednego z najważniejszych kompozytorów polskich – Szymanowskiemu – w ramach ogłoszonego przez Sejm RP Roku Karola Szymanowskiego (w 125. rocznicę jego urodzin i 70. rocznicę śmierci). To był hołd Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, Urszuli Kryger (mezzosopran) i dyrygenta Marka Pijarowskiego dla tego kompozytora, szczególnie związanego z Tatrami. I to oczywiście nie były wszystkie festiwalowe wydarzenia i emocje, jakich dostarczyła tegoroczna edycja. Jedną z największych gwiazd dwutygodniowego święta muzyki okazał się kwartet wokalny The Hilliard Ensemble, który wspólnie z orkiestrą Capelli Cracoviensis wykonał m.in. kompozycje estońskiego kompozytora Arvo Pärta. Dużą atrakcją festiwalu był także występ Amsterdam Baroque Orchestra pod dyrekcją Tona Koopmana. Specjaliści od

interpretacji muzyki baroku pojawili się w Krakowie po raz pierwszy, oby nie ostatni. Ich wykonanie dzieł Buxtehudego długo pozostanie w pamięci krakowskich melomanów. Festiwal odwiedzili ponadto goszczący już na nim niejednokrotnie skrzypkowie – Ida Haendel i Grigorij Zyslin. Razem z orkiestrą Capelli Cracoviensis pod kierownictwem Tadeusza Strugały muzycy wykonali utwory Bacha, Mozarta i Wieniawskiego. Podczas festiwalu publiczność dała się porwać pianistycznemu malarstwu Awadagina Pratta. Prawdziwą hiszpańską krew ożywił występ słynnego kwartetu gitarowego Los Romeros, którą uspokoił nieco włoski temperament Quartetto d'archi della scala. Festiwal jest również miejscem, gdzie koncertują młode, dopiero wschodzące gwiazdy, obok tych, które już mają swój wielki blask. Pojawili się Berolina Trio oraz duet Jeremy'ego Findlay'a i Eleny Braslavsky. Nie mogło zabraknąć także organizatorów *Muzyki w Starym Krakowie* – Capelli Cracoviensis.

Niezapomniany klimat szczerzej muzyki płynącej prosto do serc publiczności pozostanie w jej pamięci przez najbliższych kilka miesięcy. Zaczarowanym delikatnością, a zarazem wyrazistością muzycznego stylu odbiorcom nie pozostaje nic innego, jak tylko czekać na kolejne, dalsze artystyczne poszukiwania gwiazd w starym Krakowie.

Patrycja Sosnowska

Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku. Jubileuszowy rozmach poprzedniego festiwalu nie osłabił energii i inwencji organizatorów tegorocznej, 41. edycji – była równie udana i artystycznie bogata. Może brakowało jednego choćby pełnego recitalu fortepianowego jakiegś wybitnej osobowości pianistycznej – rzecz na festiwalu poświęconym pianistyce dość niezwykła – ale rekompensowały to pewne nowości w repertuarze i w formach prezentacji. Było dużo symfoniki, słuchaliśmy trzech orkiestr towarzyszących solistom w atrakcyjnym repertuarze, a także dużo kameralistyki – z fortepianem oczywiście.

Inauguracja należała do orkiestry słupskiej – pod batutą jej szefa, Bohdana Jarmołowicza – oraz dwójki solistów (8 IX). Jako pierwszy wystąpił Paweł Kowalski w *Koncertcie G-dur* Ravela (zabrzmiął po raz pierwszy na festiwalu). Świetny pianista, grał tę wysmakowaną, klasycznie przejrzystą kompozycję ze swadą, gubiąc jednak jej koronkową fakturę i lekkość w I części – w czym skutecznie pomagała mu orkiestra – zupełnie zagłuszając swymi nieistotnymi figuracjami piękne kantyleny fletu, różka angielskiego i fagotu w części II, i wreszcie w pełnym współdziałaniu z orkiestrą zamazując feeryczną zabawę rytmem i dźwiękami w finale; nie był to zatem najlepszy debiut tego dzieła na festiwalowej estradzie. Natomiast drugi solista tego wieczoru, Krzysztof Jabłoński, dał wspaniałą interpretację *I koncertu d-moll* Brahmsa – był to pianistyczny majstersztyk, pięknie łączący romantyczną, emocjonalną pasję tego dzieła z liryką i dźwiękowymi powabami. Orkiestra, dobrze przygotowana, świetnie towarzyszyła solistom, zwłaszcza w partiach dynamicznych, dramatycznych. Owacjom nie było końca.

Na drugim wieczorze orkiestrowym (11 IX) inaugurowano jubileuszowy, 30. sezon artystyczny słupskich filharmoników. Program wypełniły trzy symfoniczne dzieła Wojciecha Kilara: *Krzyszany*, *Orawa* i *Exodus*. Każde z nich robi wielkie wrażenie w sąsiedztwie dzieł kontrastujących stylistycznie, natomiast skomasowane razem, swą wspólną zasadą kompozycyjną: uporczywym ruchem, powtarzaniem dźwięków i fraz – wydają się skrajnie manieryczne. Publiczności jednak to nie przeszkadzało, wykonanie ich pod batutą szefa orkiestry, Bohdana Jarmołowicza, wzbudziło entuzjazm.

Na trzecim wieczorze (12 IX) estradę wypełnili filharmonicy koszalińscy – tu brzmienie zespołu było wyraźnie inne, bliższe naturalnemu. Pod dyktando Rubena Silvy towarzyszyli Ewie Osińskiej w *Koncertcie a-moll* Schumanna; pierwsza i druga część utworu przebiegły płynnie, w dobrym współdziałaniu fortepianu i orkiestry, natomiast w połowie finału niedyspozycja solistki przebiegła zaskakująco – gry jednak nie przerwano, wszyscy jakoś się znaleźli i razem zagrali brawurowy

final. Po przerwie Jerzy Sterczyński przedstawił swą wizję *II koncertu c-moll* Rachmaninowa – wizję niezwykle dynamiczną, wirtuozowsko błyskotliwą, w której jednak partie liryczne, kantylenowe, dochodziły do głosu nieśmiało, nawet niejako w „swojej”, wolnej części były dość bezbarwne i ubogie wyrazowo. Orkiestra brzmiała świetnie, współgranie z solistą doskonałe, całość przyjęto wyjątkowo gorąco.

Finałowy wieczór festiwalu (14 IX) przypadł orkiestrze Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku dyrygowanej przez Michała Nesterowicza. Rozpoczęto kolejną kompozycją Kilara: *Koncertem fortepianowym* (utrzymanym także w owej „litaniijnej” manierze), jaki znakomicie grał Paweł Kubica, wzbogacając wielką emocjonalność dzieła ekspresją swego ciała. Orkiestra gdańska nie brzmiała tego wieczora nadzwyczajnie – z pewnością na skutek braku przyzwyczajenia do złej akustyki słupskiej sali. Tycyżo także *Symfonii koncertującej* Szymanowskiego, której wyrafinowana kolorystyka i bardzo urozmaicona faktura były w brzmieniu wyblakłe i chropawe, w czym miał swój udział także solista, Michał Pietrzak, poza tym grający pewnie, sprawnie, z należąną emocją – choć daleki niuansom i barwom tego dzieła. Dzieła, jakie długo czekało na swą ewokację w Słupsku.

Gospodarzem filharmonicznej estrady w poniedziałek 10 IX był Krzysztof Jabłoński. Artysta zaprosił do udziału w koncercie Kevina Kennera – obaj grali solo i w duecie, i było to wielkie artystyczne przeżycie, pianistyka najwyższej próby kreowana przez niezwykle osobowości. Zachwycona publiczność usłyszała spod palców Kevina Kennera *Barkarolę* Chopina i rewelacyjnie grane utwory z *Księgi pielgrzymstwa* Liszta (*Gondoliera*, *Canzona*, *Tarantella*), wyrazistą *Balladę g-moll* Chopina w ujęciu Krzysztofa Jabłońskiego, *Sonatę D-dur KV 448* Mozarta na 2 fortepiany (majstersztyk!) oraz *Fantazję f-moll* Schuberta na 4 ręce. Koncert prawdziwie mistrzowski.

Obok wieczorów symfonicznych, pojawiły się w programie dwa koncerty kameralne wypełniające cały festiwalowy dzień (13 IX); koncerty doskonałe, emanujące sztuką wysokich lotów. Bohaterką popołudniowego koncertu na Zamku była Joanna Marcinkowska, grająca rewelacyjnie fortepianowe transkrypcje (dokonane przez Michaiła Pletniewa) muzyki baletów Czajkowskiego *Dziadek do orzechów* i *Śpiąca królewna*, 18 tańców urzekających barwami, zadziwiających bogactwem faktury – fantastycznie przez pianistkę interpretowanych. Grała następnie z Bartoszem Brytą (vn) i Stanisławem Firlejem (vc) transkrypcję na trio fortepianowe młodzieńczego utworu Schoenberga *Verklärte Nacht*. Cała trójka wspięła się tu na wyżyny kameralistyki cyzelując z niezwykłą wrażliwością ekspresyjne, romantyczne dzieło twórcy dodekafonii.

Wieczorny recital skrzypcowy należał do Agaty Szymczewskiej – młoda, znakomita artystka z niezwykłą maestrią i naturalnością interpretowała *sonaty* Debussy'ego, Prokofiewa i Griega, oddając każdej należną jej ekspresję, styl, charakter, ozdabiając je pięknym kolorystycznym brzmieniem o niezwykłej gamie niuansów; wykonanie piękne, bardzo bezpośrednie, w pełni kameralne. *Miły* Szymanowskiego również doskonałe, choć chyba nieco zbyt wyważone w swej ekspresji, co jednak nie ujęło im piękna. Tej kameralności i subtelności gry skrzypczki zdawał się nie podzielać partner przy fortepianie, Marcin Sikorski: precyzyjny i czujny, znakomity pianista, ale chyba zbyt ekspansywny w tym duecie.

Wyjątkowy charakter miał wieczór w sali filharmonii z okazji 70-lecia urodzin profesora Andrzeja Jasińskiego (9 IX); wieczór uroczy, wypełniony arcykawką rozmową z Jubilatami oraz *sonatami* Mozarta i Beethovena (*Waldsteinowską*) świetnie granymi przez Mistrza – wybitnego pianistę, pedagoga, wychowawcę licznych polskich (i nie tylko polskich) pianistów. Wieczór piękny, naznaczony niezwykle ujmującą osobowością Profesora.

Tegoroczna Estrada Młodych nie budziła tak żywych kontrowersji jak zazwyczaj w przeszłości bywało. Sześcioro uczestników, wyłącznie płci męskiej, wykazało duże zdolności, świetne przygotowanie techniczne (choć ubóstwo artykulacyjne!) i opanowanie tekstów, predykcje do gry mocnej, dynamicznej, ale muzycznej, wyrazowej pokłady dzieł Chopina, Liszta, Szymanowskiego, Ravela, Prokofiewa, Mozarta – zdawały się pozostawać poza zainteresowaniami młodych pianistów, zaś wspólnym mankamentem ich wykonania była nieporadność w częściach wolnych, we fragmentach kantylenowych; a bez kantyleny całe wielkie obszary pianistyki są martwe; tylko czasami odzywały się w ich interpretacjach jakieś głębsze, osobiste tony. Nagrodzona została cała szóstka, trudno bowiem było kogoś szczególnie wyróżnić – a jeśli już, to niewątpliwie młodzieńczego Marcina Koziaka ze Szkoły Muzycznej II st. w Krakowie; to oczywisty talent. Pozostali laureaci: Dawid Andraszewski, Maciej Gański, Piotr Szczepanik, Łukasz Trepczyński, Krzysztof Trzaskowski – mają jeszcze przed sobą potrzebę pogłębienia własnej osobowości i wrażliwości; klawiaturę mają opanowaną znakomicie.

41. Festiwal Pianistyki Polskiej przebiegał przy ogromnym i tłumnym zainteresowaniu publiczności, jaka wysłuchała jedenastu koncertów wypełnionych najwartościowszą literaturą muzyczną. To prawdziwy sukces organizatorów – Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – i całego miasta, którego kultura pozwoliła taką wspaniałą imprezę wygenerować oraz zapewnić jej trwanie i stały rozwój.

Kazimierz Rozbicki

Paradyż 2007. Raj nie zamknie bram swoich. V Festiwal Muzyka w Raju przeszedł do historii.

Pozostały po nim rejestracje radiowe wszystkich koncertów, pozostało kilka zaledwie migawek telewizyjnych, mnóstwo zdjęć wykonanych przez zapalonych, wiernych od lat melomanów z kraju i zagranicy. Pozostało niesłyszane mnóstwo wspaniałych przeżyć nie tylko muzycznych. Ale jednym z największych sukcesów końcowych było publiczne zapewnienie nowej dyrekcji klasztoru i seminarium o kontynuacji festiwalu w roku przyszłym. To zapewnienie zakończyło wielotygodniowe obawy tak organizatorów festiwalu, jak i rosnących w siłę miłośników muzyki dawnej i mieszkańców Jordanowa, Gościkowa i okolic, którzy od pierwszej edycji festiwalu służyli swymi wcale sympatycznymi, gościnnymi (jak przystało na nomen omen Gościkowo) kwaterami.

Mniej więcej w połowie bardzo ruchliwej drogi pomiędzy Swiebodzinem i Międzyrzeczem, w otoczeniu pięknych lasów i jezior Ziemi Lubuskiej leżą splecione niewielkie wioski Jordanowo i Gościkowo. Na terenie tej drugiej leży pocysterski zespół klasztorny, obecnie zajmowany przez Wyższe Seminarium Duchowne Diecezji Zielonogórsko-Gorzowskiej. To właśnie w kościele pięknie otoczonym ogrodem ze splecioną z winnicą Drogą Krzyżową przez dziedwieć końcowych dni sierpnia melomani wysłuchali 19 różnorodnych koncertów.

Tradycyjnie już gospodarzem festiwalu i jego prezentacji była poznańska orkiestra Arte dei Suonatori. Ale pojawiła się tym razem nowa „orkiestra”. Licząca dziś 26 lat Accademia Strumentale Italiana występuje w rozmaitych składach, od tria do orkiestry kameralnej. Tym razem wystąpili jako consort viol da gamba (od sopranowej do basowych). W trakcie festiwalu pojawiła się także klawesynistka Patrizia Marisaldi, założycielka wspólnie z mężem, gam-



Claudia Pasetto
fot. Festiwal Persona Grata

bistą Alberto Rasim włoskiej grupy. Wspólny koncert Accademii z Arte, zatytułowany *Musica per la notte d'Amore*, z kompozycjami Allegriego, Gabriello, Guarniego i Viadany dał mnóstwo świetnych efektów (jak choćby niespotykane zdawałoby się u introwertycznych z pozoru gamb arcybogate barwowe brzmienie) i ogromne zadowolenie obu grup. Zwróciła uwagę znakomita dyspozycja w całym festiwalu praktycznie wyłącznie polskiej obsady orkiestry Arte dei Suonatori.

Owacyjnie przyjętą prawdziwą sensacją okazały się dwa występy, a zwłaszcza pierwszy w karierze recital młodej gambistki Accademii Claudii Pasetto. W duecie z Alberto Rasim, w repertuarze francuskim (Le Sieur de Sainte Colombe, Marin Marais, François Couperin Le Grand), dała przykład niewiarygodnej zgodności czasowej i brzmieniowej ze swym pedagogiem. W recitalu natomiast, w repertuarze między innymi Tobiasza Hume'a, Marina Maraisa i Georga Philippa Telemanna oraz wybornego Karla Friedricha Abela zachwyciła wyjątkową

wirtuozerią, wyczuciem formy, niebanalną narracją i iście anielską muzykalnością. Ze wzruszenia sukcesem nie zdołała zabisować!

Różnorodność koncertów przejawiała się także w ich obsadach, od wybornych recitali przez równie fascynujące duety, po pełnoobsadowe koncerty. Szczególne wrażenie wywoływały popisy międzynarodowych grup kameralnych zbudowanych ad hoc z najlepszych „solistów”. Nie zawiedli, wręcz zachwycili, zaprzyjaźnieni już od lat z Polską muzycy. Szwedka Maria Keohane, nazywana pieśzcotliwie od lat „Naszą Marią Kochaną”, sprawia niesłyszana radość melomanom i sobie swą sztuką. Urodziwa, filigranowa, nie tylko pięknie śpiewa, ale i gra aktorsko – jak choćby w kończącym festiwal duecie z duńską flecistką Bolette Roed opartym na improwizacjach na tematy z angielskich madrygałów i tradycyjnej muzyki świeckiej (wykonuje również muzykę operową i współczesną). Francuski flecista Alexis Kossenko nie tylko urzekal wirtuozerią, ale i zadziwił głęboką znajomością repertuaru nie tylko



Maria Keohane
fot. Festiwal Persona Grata

zresztą fletowego. Wydarzeniem był jego recital ukazujący współczesną muzykę fletową (Hindemith, Ibert, Jolivet, Koechlin, Honegger) z rewelacyjnymi sześcioma *Etiudami w stylu tanga* samego Astora Piazzolli. Jedyny Polak wśród solistów, bas Marek Rzepka zaabłąsnał wspaniałymi interpretacjami dzieł kompozytorów niemieckich, lecz przede wszystkim wokalistyką *Ciemyńch Jutrznj* Marca-Antoine'a Charpentiera. Niemiecki lutnista Andreas Arend zafrapował melomanów kolejnym spektaklem autorskim opiewającym dzieje rodziny Galilei: Vincenta, Michelangela i słynnego astronoma Galileo. Zafrapował też swą najnowszą kompozycją do tekstu Galileo Galilei i... wybornymi postępmi w nauce języka polskiego. Z innych debiutantów wielką sympatię zyskały dwie szwedzkie wokalistki: Maria Sanner i Helena Ek. Pierwszej wróżę ogromną karierę dla jej cudownego altu i imponującej perfekcji intonacyjnej. Drugą podziwiałem za podreżnicznikową wręcz grę na fidele i bardzo profesjonalny sopran w recitalu średniowiecznych pieśni Maryjnych

Różnorodność repertuarowa oznaczała także jeszcze inny debiut. Po raz pierwszy w ramach festiwalu wykonane zostało oratorium. Usłyszeliśmy wczesną odmianę tej formy, a mianowicie Alessandra Scarlattiego *La Maddalena ovvero Il trionfo Della Grazia*. Okazało się popisem orkiestry i tria wspaniałych Szwedek. W zapowiedziach nawet *Mesjasz* Haendla.

Mieszkańcy okolic Paradyża – tak nazywany jest kompleks klasztorny – nie są już zdziwieni festiwalami i gośćmi. Mają darmowy wstęp na koncerty i codzienny (kwatery!) kontakt z melomanami. Wiedzą co – i kto – w Paradyżu gra.

Andrzej Chylewski

Julian Fontana w Radziejowicach. Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach jest od lat znany jako miejsce obcowania z muzyką z znakomitych wykonaniach. Na pałacowych koncertach nigdy nie braknie publiczności i to pomimo znacznego oddalenia od Warszawy. Zgrany zespół pod wodzą dyrektora Bogumiła Mrówczyńskiego robi wszystko, co w mocy, by recitale były zawsze niezwykle atrakcyjne i zapadały na długo w pamięci melomanów.

Takim koncertem był też wieczór 1 września zorganizowany przy współpracy Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable. Zaprezentowano tu najnowszy album płytowy z muzyką Juliana Fontany. Nagranie tej płyty było nagrodą zdobytą przez Huberta Rutkowskiego w III Konkursie na Projekt Nagraniowy „Zapomniana Muzyka Polska” Jana A. Jarnickiego i wydawnictwa Acte Préalable (październik 2006).

Organizatorzy podeszli do koncertu w sposób bardzo ambitny i zaserwowali publiczności ogrom informacji dotyczących bohatera wieczoru – Juliana

Fontany. Koncert rozpoczął się referatem Magdaleny Olfierko o kompozytorze, następnie zabrzmiała muzyka Fontany i jego przyjaciela Chopina, którą przeplatano czytaniem przez Jarosława Gajewskiego listów wymienionych przez kompozytorów.

Intencje pomysłodawców chwalebne, bowiem wiedza o Fontanie, nawet wśród specjalistów, jest znikoma. Wydaje się jednak, że zapomniano, iż świat XIX-wiecznych salonów dawno odszedł w zapomnienie. Żyjemy teraz szybciej i nie lubimy zbyt dużo czasu poświęcać na jedno wydarzenie, nawet najbardziej doniosłe. Skutkiem tego, gdy koncert dobiegł końca, nikt nie kwapił się prosić artystę o bis, a szkoda. Referat, jak najbardziej na miejscu na konferencji, czy spotkaniu muzykologów nie ma jednak racji bytu na koncercie dla melomanów, tym bardziej, że prezentowanej na koncercie płycie towarzyszy bardzo ciekawy komentarz autorki wykładu. Również listy obu kompozytorów, same w sobie bardzo interesujące, w nadmiarze mogą tylko nużyć.

Przejdźmy do samego koncertu. Muzyka Fontany jawi się jako bardzo dojrzała, znakomicie napisana, ani przez chwilę nie ociera się o banał. Dopiero teraz zyskuje uznanie i pojawia się w życiu koncertowym.

Dzieła Fontany w wykonaniu Huberta Rutkowskiego brzmią znakomicie. Jego natchniona, pełna emocji interpretacja oddaje ducha i klimat epoki, w której kompozytor żył, a także jego tragiczne koleje losu. Pianista grał te utwory z ogromnym przekonaniem, wydobyl z nich wszelkie ukryte niuanse. W tej interpretacji poznaliśmy zapomniane dzieła, jako wybitne, godne prezentowania przed publicznością na całym świecie. Artysta świetnie się przygotował do koncertu, miało się wrażenie, iż obcował z tą muzyką od wielu lat, a przecież zaczął ją poznawać zaledwie rok temu.

Należy pogratulować Hubertowi Rutkowskiemu świetnego pomysłu na płytę i na promocję zapomnianego polskiego mistrza. Brawo!

Stanisław Lubliński

Ewa Podleś w partii Azuceny na Festiwalu Caramoor w USA.

Amerykański festiwal muzyki, zwany popularnie Caramoor Festival, działa aktywnie od 1946 r. Jego miejscem jest teren prywatnej rezydencji wybudowanej na początku XX w. przez milionerów Waltera i Lucie Rosen. Znajduje się w miejscowości Katonah, w odległości godzinnej jazdy samochodem z Nowego Jorku. Od dziesięciu lat w ramach tej muzycznej imprezy, działa Festiwal Bel Canto. Jego duszą jest Will Crutchfield, znany muzykolog, wieloletni krytyk muzyczny New York Times'a, a obecnie wzięty dyrygent. Polscy wielbiciele muzyki operowej mieli możliwość podziwiania umiejętności jego batuty podczas niedawnych przedstawień *Tan-*

kredu i *Cyrulika sewilskiego* w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Festiwal Bel Canto jest pomysły jako doskonała szkoła dla początkujących artystów. Crutchfield jeżdżąc często po USA i za granicą szuka nowych talentów, których angażuje do szkoły operowej oraz na występy podczas Festiwalu. Na Festiwal są też zapraszani wybitni artyści, o ustalonej renomie, z których nowi adepci mogą czerpać wzorce. Tegoroczny Festiwal Bel Canto oferował widzom dwie opery: rzadko wystawiane dzieło Donizettiego *Linda di Chamounix* oraz popularną operę Giuseppe Verdiego *Trubadur*. Wystawiając tę niezwykle popularną operę w wersji koncertowej pozwolono widzom skoncentrować się na wartościach muzycznych dzieła. Dodatkowym walorem strony muzycznej koncertu były niezwykle ozdobniki i kadencje dodane do znanych arii. Wykorzystując swoje umiejętności muzykologiczne i detektywistyczne Crutchfield odnalazł je w licznych manuskryptach i XIX-wiecznych partyturach. Rolę tytułową w *Trubadurze* powierzono tenorowi Francisco Casanovie, rodem z Dominikany. Występował wielokrotnie na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera. Obdarzony silnym, bohaterskim głosem, z łatwością wykonywał trudne fragmenty. Nie miał żadnego kłopotu z wysokim C w arii *Di quella pira*, zbierając zasłużone brawa. Partię Leonory zaśpiewała amerykańska sopranistka, Julianna Di Giacomo, związana na stałe z New York City Opera. Mimo młodego wieku, wykazała kwalifikacje prawdziwego sopranu lirico-spinto, wrażliwa na prowadzenie frazy i momenty emocjonalne. Głos pełen mocy i blasku, potrafił przekazać momenty liryczne i dramatyczne. Podała słuchaczom mistrzowski wykonaniem arii *D'amor sull'ali rosee*.

Główną bohaterką wieczoru stała się Ewa Podleś, znany polski kontralt, która w Nowym Jorku ma wielu oddanych wielbicieli. W partii Azuceny znakomita artystka debiutowała w 2004 r. na scenie Florentine Opera w Milwaukee. W moim odczuciu, do sukcesu Podleś w roli Azuceny, przyczyniła się niezwykle umiejętność w przekazywaniu emocji poprzez głos, co dowodzi osiągnięcia najwyższego stopnia profesjonalizmu. Mimo wersji koncertowej opery, wyśmienicie dostosowała aktorstwo do wymogów estrady. Wobec tego wokalnie i wizualnie uwidoczniła walkę wewnętrzną Azuceny pomiędzy uczuciami kochającej matki, a osobą zapamiętałą, z obłądną zawiścią szukającą zemsty. Była to więc Azucena psychicznie rozdarta, wciąż niespokojna i nieufna. Była też pewną siebie w scenie z III aktu, w którym to wpadła w ręce żołnierzy hrabiego di Luna, barwą głosu przekazała, iż nie ma tu do czynienia z godnymi siebie rywalami. Lecz wcześniej, w najstynniejszej arii *Stride la vampa* (*Świecą płomienie*), napisanej w formie ballady, śpiewaczka z niezwykłą intensywnością ukazała targające nią wizje płonącej

matki i tragiczne wspomnienia o pomyłkowym wrzuceniu własnego syna na stos. Niezwykle, głębokie dźwięki pierśowe, użyte tutaj wielokrotnie, dodały dramatyzmu do postaci Azuceny. W końcowym duecie z Mannico *Ai nostri monti* stworzyła żywiołową kreację pełną bólu, tęsknoty i nostalgii za rodzinnymi stronami. Jej cierpienie bardzo mnie poruszyło. Po jej końcowym triumfalnym zawołaniu: *Sei vendicata, o madre (Jesteś pomszczona, matko ma)* widownia zamarła w bezruchu z ogromnego wrażenia. Wpłynęło na to z niezwykłą intensywnością, dramatycznie zaśpiewane wysokie „b” (w kluczu wiolinowym). Dopiero po chwili milczenia słuchacze zerwali się do gorącego aplauzu. Recenzent *The Financial Times* napisał: „Głos Podleś to czysta siła natury. Jej Azucena charakteryzowała się ogromną obsesją, wręcz desperacją. Śpiewaczka była niezwykle przekonującą w roli starej cyganki, nawet w wieczorowej sukni”. I jest to trafna ocena, bowiem kunszt interpretacji wokalne Polka opanowała w stopniu doskonałym. Dla przekazania artystycznej prawdy nie jest potrzebny kostium, ani akcja sceniczna. Zawsze w najwyższym stopniu jest wyrazista.

Rolę Hrabiego di Luny zaśpiewał utalentowany amerykański baryton Daniel Sutin, który nie tylko aktorsko, ale i wokalnie przedstawił złowrogiego charakter rywala Manrico. Był to popis perfekcji wokalne i umiejętności operowania dramatycznym barytonem bez wysiłku. Partię Ferrando, dowódcy straży zamkowej powierzono młodemu basowi, Danielowi Mobbs. Maestro Will Crutchfield sprawnie dyrygował Orchestra St. Luke. Skomplikowane i nieprawdopodobne libretto można było śledzić w tłumaczeniu na język angielski w napisach nad sceną.

Kazik Jedrzejczak

Sierpień w Bayreuth: pomiędzy nudą a skandalem. Na Festiwal Wagnerowski w Bayreuth bilety zamawia się z co najmniej dziesięcioletnim wyprzedzeniem. W Operze na Zielonym Wzgórzu, zaprojektowanej na specjalne życzenie Ryszarda Wagnera, co roku światowa czołówka muzyków prezentuje najważniejsze dzieła kompozytora. Od pierwszego Festiwalu w 1876 r., podczas którego kompozytor osobiście przygotował inscenizację tetralogii *Pierścień Nibelungów*, w Bayreuth widziano wiele, a inscenizatorzy prześcigają się w pomysłach, jak pokazać to samo inaczej.

Tegoroczny festiwal rozpoczął się debiutem inscenizacyjnym Katarzyny Wagner, 29-letniej prawnuczki kompozytora. Na czerwonym dywanie, w przezwach pomiędzy kolejnymi aktami *Śpiewaków norymberskich*, spacerowali Angela Merkel i Jose Manuel Barroso. Niestety, wydarzeniu towarzyszyło, jakim niewątpliwie była inauguracja festiwalu, wiele brakowało od strony muzycznej. Młodzi (jak na standardy Bay-

reuth) śpiewacy wyraźnie nie radzili sobie z trudniejszymi partiami wokalnymi. Amanda Mace (Eva) i Carola Guerber (Magdalene), dwie główne postaci kobiece, zostały przez publiczność festiwalu bezlitośnie wygwizdane, podobnie zresztą jak Franz Hawlata, śpiewający partię Hansa Sachsa. Wiele można było zarzucić także debiutującemu w Bayreuth dyrygentowi Sebastianowi Weigle, który prowadził orkiestrę nierówno, bez wycucia nuty Wagnera. Prawdziwym skandalem była jednak przygotowana przez najmłodszą Wagnerównę inscenizacja,

dzinnego przedstawienia widz ma okazję zobaczyć śpiewaków norymberskich oblewających się wzajemnie farbą wylewaną z puszek po zupie Campbell (!) i wymachujących (dosłownie) obnażonymi genitaliami. Na scenie obecne są także: dmuchana lalka z sex-shopu, odkurzacz i ogromna ilość balonów. Jeśli miało się to odbywać pod szyldem idei postmodernizmu, to jednak dość prostacko zrozumianej.

Zupełnym przeciwieństwem pomysłu Wagnera była tetralogia *Pierścień Nibelungów* przygotowana po raz drugi przez Tankreda Dorsta. Po zeszłorocz-



Christian Thielemann
fot. KASSKARA/DG

którą krytycy określili mianem „orgii”, a samą Katarzynę Wagner porównywali do „nastolatki, która pod nieobecność rodziców urządza w domu imprezę”. Na końcu zastają brudne ściany, rozprute poduszki i antyki utopione w przydomowym basenie.

Katarzyna Wagner nie tylko zmieniła treść libretta. Podczas sześciogod-

nych eksperymentach z umieszczeniem świata germańskich bogów na obrzeżach współczesnej kultury (wiadukt autostrady nad jaskinią smoka Fafnera itp.) Dorst obiecał tym razem widzom „Wotana bez aktówki” – inscenizację blisko tekstu libretta, bez niepotrzebnych fajerwerków nowoczesnej dramaturgii, spokojną i hiperpoprawną.

Podobnie dyrygent Christian Thielemann, zasłużona gwiazda festiwalu, zarzekł się w wywiadach, że „nie może już słuchać o kontrowersjach”. Tandem Dorst-Thielemann przygotowali więc daniem w stu procentach wagnerowskie, w którym ważna jest każda nuta. Scena jest dokładnym odzwierciedleniem didaskaliów.

Przed wszystkim honory należą się dyrygentowi. Thielemann poprowadził orkiestrę po mistrzowsku, w pełni wykorzystując wyjątkową akustykę teatru. W Bayreuth orkiestra ukryta jest w specjalnym tunelu pod sceną. Na 140 metrach mieści się 124 muzyków. Fotele na widowni są niewyściełane, by nie tłumiły dźwięku. Najcichsze nuty docierają bez zakłócenia do ostatnich miejsc na galerii. W takich warunkach dyrygentowi nie może zadrzeć ręką.

Muzyka w interpretacji Thielemanna wywołuje ciarki na plecach, budzi euforię, przesywa – precyzyjnie konstruuje dramaturgię wydarzeń. Towarzyszą jej doskonałe głosy. Adrienne Pieczonka jako Siegliende stała się po prostu idealnym instrumentem Wagnera, sopranem doskonałym, muzycznym i emocjonalnym ucieleśnieniem swoich arii. Kanadyjska sopranistka śpiewa w Bayreuth od 2006 r., a jej wykonanie *Pierścienia* jest już znane na całym świecie. Jest gwiazdą, na której tle inni muszą być najwyżej dobrzy. Niemniej trzeba zauważyć duży kunszt, z jakim Stephen Gould wykreował postać Zygryda, pioniera nowej germańkości. Gould jest w dodatku niezłym aktorem – jego Zygryd, wedle opisu Wagnera „silny, niezręczny i naiwny” jest w zamierzony sposób niezgrabny, o zbyt zamasztych ruchach.

Linda Watson jako Brunhilda wiarygodnie i mocno przeprowadziła swoją postać od energicznej walkirii wymachującej włócznią do wiedzonej miłością żony. Powtarzające się zawołanie „Hoioho!” przybiera coraz to inną barwę. Trzeba jednak przyznać, że zdarzył się jeden czy dwa momenty, kiedy jej głos nie nadążył za Thielemannem, opuszczając niektóre nuty. U Pieczonki byłoby to niemożliwe.

Jedynie, co można zarzucić przygotowanej bez zarzutu inscenizacji Dorsta, to fakt, że czysta wirtuozeria okazuje się bezosobowa, co może być tak zaletą, jak i wadą. W pewnym sensie w ogóle nie można tu mówić o interpretacji: to raczej planowane zmartwychwstanie kompozytora. Stąd niektórzy krytycy zarzucili Dorstowi nudną przezroczystość. Na łamach specjalistycznych czasopiśmie do dziś toczy się spór, czy dzieło Wagnera nie traci, pozostawione samo sobie. Konserwatywna publiczność Bayreuth opowiedziała się raczej za Dorstem, nagradzając tetralogię prawie półgodzinną owacją na stojąco – ale też nie jest to aplauz jak na Bayreuth wyjątkowy.

Bo jednak czegoś brakowało. Przed wszystkim ruchu scenicznego. Jeśli Wagner nie napisał, że ktoś ma się poruszyć, Dorst zostawił go w miej-

scu, co źle się odbiło na dynamice akcji. Scena zabójstwa Fafnera jest przez to wręcz nudna. Dorst doskonale ożywia za to scenę balu na zamku. Zaplanowany chaos – tłum chórzystów zmieniających swoje konstelacje na scenie szybko i symetrycznie jak koralki w kalejdoskopie – daje doskonały efekt. Tytuł, że jedna taka scena na cały *Pierścień* to trochę za mało.

Dopiero na koniec neutralny właściwie aż do połowy ostatniej części *Pierścienia* Dorst łamie się. Najpierw w *Zmierzchu bogów* pojawiają się ni stąd ni zowąd milczące postacie, reprezentanci współczesnego świata. Sprawiają oni wrażenie, jakby Dorst zwyczajnie zapomniał ich usunąć z zeszłorocznego scenariusza (bo przecież autostrady na scenie już nie ma). Tu i ówdzie przechodzi przez scenę jakiś nastolatek, ktoś gra w klasy, z czego w tym kontekście absolutnie nic nie wynika.

Jedynym naprawdę mocnym, za to dość nieszczerzym akcentem dodanym przez Dorsta do tekstu Wagnera jest pojawiający się na scenie w ostatniej minucie rower, na ramie którego całuje się całkiem współczesna para młodych Niemców, przedstawiciele nowego społeczeństwa po zmierzchu bogów. Ot, chłopak całuje dziewczynę, w koszu roweru są kwiaty, w tle łuna płonącej Walhali.

Takie zakończenie powoduje dysonans. Jeśli Dorst zdecydował się odpolitycznić i odpsychologizować Wagnera, nie powinien był złamać się w ostatniej minucie. Pozostaje wrażenie, że reżyser chciał rozprawić się z ideą *Pierścienia* zbyt łatwo – tak, jakby powstrzymawszy się przez sześć godzin od wszelkich propozycji rozumienia tekstu Wagnera, w ostatniej minucie nie wytrzymał i zaproponował widzom lody malinowe. Zbyt słodko, mdli, cukier zgrzyta między zębami. Szczęśliwie całość jest zbyt wirtuozerska, by dać przez tę niefortunną końcówkę zupełnie o sobie zapomnieć.

Taka niefortunna próba interpretacji każe powrócić do refleksji nad samym Wagnerem. Jeśli Wagner czegoś potrzebuje, to z pewnością nie słodyczy. Wagner jest – tu raczej miał Nietzsche – „w każdym calu niedelikatnym, światowym geniuszem”. Wagner już jest słodki, już jest brutalny, już jest mocny. Nie jest trudno się nim zachwycić, trudniej się przed nim obronić, i rozróżnić, kiedy naprawdę ulegamy muzyce, kiedy mitowi, a kiedy po prostu rozmiarowi i liczbie. „Tym, co na początek daje jego sztuka, jest szkło powiększające: widzi się przez nie, nie dowierza się własnym oczom – wszystko staje się wielkie, sam Wagner urasta na taką wielkość...” (Nietzsche). Z tych dokładnie powodów Wagner potrzebuje jednak albo wyraźnej interpretacji, albo rzetelnie wydobytego pytania, jakie jego sztuka stawia widzowi, pytania otwierającego pustkę równie wielką, jak wielką jest pełnia towarzyszącej jej muzyki.

Co naprawdę proponuje Dorst? Miłość jako nowe zapoczątkowanie? U

Wagnera rzeczywiście jedyną mocą równoważną wobec mocy pierścienia jest moc miłości. Pierścień przynosi niezmierzoną władzę, a na skutek klątwy także nieuchronną klęskę. Nie chceć pierścienia można tylko Kochając, nie pragnąc miłości można tylko posiadając pierścień. Te dwie siły – władza absolutna i miłość absolutna – walczą ze sobą od pierwszych wersów *Złota Renu*. Wagner jednak wcale nie opowiada się po stronie miłości. Miłość jest w pewnym sensie analogonem pierścienia; nad miłością bogów wydaje się ciężyć ta sama klątwa. Zygryd jest owocem miłości i winy. To, że nowy Germanin rodzi się z incestu jest pomysłem Wagnera, jego ingerencją w mit. Szanując geniusz kompozytora, nie możemy założyć, że jest to ingerencja przypadkowa. Póki Dorst stara się być „przezroczysty”, doskonale u niego widać (niewątpliwa zasługa Watson), jak Brunhilda pod wpływem miłości słabnie, jak niknie jej boskość i jej zasady. Miłość, podobnie jak pierścień, przyczynia się do zagłady starego świata i odbiera nowemu niewinność. Brunhilda Kochająca zmienia czerwoną suknię na szarą i zmierza z resztą bogów ku samozagładzie. Sieglinda Kochająca umiera. Kochający Zygryd bez różnicy morduje wrogów i przyjaciół. Co się dzieje z miłością, gdy pierścień wraca na dno Renu? Odpowiedź Dorsta jest żartem z powagi pytań Wagnera. A przecież pytanie o miłość jest tylko jednym z wielu, które zadaje Wagner. „Człowiek jest zepsuty: kto go zbawi? Co go zbawi?” – nie odpowiadamy. Bądźmy ostrożni. Zwalczamy ambicję, która mogłaby zatruć religię. Nikt jednak nie powinien wątpić, że my go zbawimy, że wyzwoli go nasza muzyka...” (rozprawa Wagnera *Religion und Kunst*).

Tegoroczny „cud Wagnerowski” na Zielonym Wzgórzu oscylował więc między skandalem a nudą, w tym pomiędzy zmieściła się jednak jak zwykle muzyka najwyższego gatunku. Chętni mogą zamawiać bilety na rok 2017. Nie ma żadnych preferencji dla dziennikarzy. Na pytanie o bilety na bieżące przedstawienia kasjerka opery odpowiada uprzejmie frankońskim dialektem: „Szanowna Pani raczy żartować”. W operowym kiosku najlepiej sprzedającą się pocztówką jest karykatura lokalnego rysownika, na której w krzakach przed operą leży kościotrup z oblepioną pajęczynami kartką „Odkupię bilet”. Codziennie około dwudziestu żywych osób próbuje tej drogi, raz na kilka dni jednej lub dwóm się udaje. Ostatecznie przez dziesięć lat wiele się może wydarzyć. Mówią, że dobrze jest się czymś wyróżnić. Mnie pomógł duży kapelusznik i młody westfalski baron, który akurat mi zdecydował się sprzedać dodatkowy bilet... Danke schön, Herr Nohn!

Joanna Kusiak

The Metropolitan Opera



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Orfeusz i Eurydyka Glucka. Miło zacząć ostatnią relację sezonu 2006/7 w MET od polskiego akcentu, który odegrał kluczową rolę w tworzeniu nowej produkcji *Orfeusza i Eurydyki*. Owym elementem, który zainspirował jej twórcę był wiersz Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*, napisany w 2002 r. po śmierci żony. Kopie tłumaczni na angielski autorstwa Miłosza i Roberta Hassa, Mark Morris, twórca produkcji rozdał całej obsadzie. Wydrukowano go też w całości w programach spektakli.

Orfeusz miał prapremierę w MET w 1885 r. podczas tournée w Bostonie, gdzie zaprezentowano jeden tylko jego spektakl śpiewany po niemiecku. W sezonie 1891/92 skrócona do *Che faro...* wersja poprzedziła natomiast prapremierę *Rycerskości wieśniaczej*. 23 XII 1909 r. Arturo Toscanini poprowadził orkiestrę w jednym z najwspanialszych wieczorów w historii MET z udziałem Louise Homer (*Orfeusz*), Johanny Gadsdsky (*Eurydyka*) i Almy Gluck. Opuszczono co prawda uverturę, a Homer dodała *Divinities du Styx* z końca I aktu *Alcesty* Glucka, ale wedle krytyków nie umniejszało to splendoru muzycznego całości. W 1936 r. Nowy Jork obejrzał natomiast skoncentrowaną na balecie produkcję Balanchina, a do wielkich śpiewaczek kreujących rolę Orfeusza na scenie MET po Drugiej Wojnie Światowej należały m.in.: Rise Steven, Grace Bumbry i Marilyn Horne.

Najnowsza produkcja wznowionego aż po 35 latach *Orfeusza* w MET, jest pierwszą od ponad 50 lat kreacją choreografa (1953, George Balanchine, *Żywoć rozpustnika*). Debiutujący w MET wraz z twórcami kostiumów i scenografii, wybitny choreograf Mark Morris, jest założycielem Mark Morris Dance Group (1980) i wraz z Barysznikowem – The White Oak Dance Project (1990). Współpracował z wieloma najwybitniejszymi domami operowymi na świecie i jest to już jego 3 produkcja *Orfeusza*

Glucka. Projekt scenografii przypadł w udziale Allenowi Moyerowi, doświadczonemu twórcy projektów dla Broadwayu i opery. Kostiumy natomiast przygotował światowej sławy projektant mody, współpracujący z filmem, baletem i operą, Isaac Mizrahi, a światło – James F. Ingalls (debiut w MET w 1997, *Wozzeck*).

Mark Morris wziął za podstawę produkcji oryginalną wersję *Orfeusza* Glucka z 1762 r. ze 100-osobowym chórem i 22. tancerzami baletu, włączając w to 18. członków prowadzonej przez niego grupy. Zaprezentował spektakl bez przerw, jako około 100-minutową całość. Zmusiło to twórcę scenografii do sporej kreatywności. Moyer umieścił na scenie 2 ruchome 3-piętrowe konstrukcje – półkola przypominające amfiteatr, na którym umieszczono chór jako uczestników, obserwatorów i komentatorów dramatu. A ponieważ reprezentują świadków historii przez wieki, Mizrahi ubrał ich w kostiumy historycznych postaci, jak np. Gandhi, Lincoln, Król Henryk VIII, Chaplin, Liberace, Madame Curie, etc. Było to może nieco rozpraszające i odciągało uwagę widzów zajętych odgadywaniem tożsamości postaci chóru od muzyki i wokalistów, ale pomysł wydał mi się wyśmienity, podobnie jak koncepcja ukazania Orfeusza jako śpiewaka pop à la Elvis Presley z gitarą. Amor, opuszczany z góry sceny na dwóch wyraźnie widocznych stalowych linach, też wyglądał współcześnie: szare dzinsy, bawełniana jasno różowa koszulka, trampki i małe, bardzo zgrabne białe skrzydełka na plecach.

Koncepcja całości tej produkcji traktuje dramat *Orfeusza i Eurydyki* jako mityczną opowieść, przekazywaną przez wieki z pokolenia na pokolenie, jako ilustrację odwiecznego cyklu życia i śmierci. Szalenie istotną rolę odgrywają więc tancerze baletu, których Morris uczynił co prawda niemymi, ale aktywnymi uczestnikami opowieści. I oni ubrani są

w stroje dnia powszedniego, które zmieniają się wraz ze zmianami scen. Całość choreografii w żaden zresztą sposób nie przypomina tanecznych pas tradycyjnego baletu. To raczej obrazy przestrzenno-ruchowe współczesnego tańca.

Świat podziemi, a raczej drogę, którą muszą pokonać Orfeusz i Eurydyka by wyjść do świata żywych, rozwiązano natomiast poprzez odwrócenie półkoli amfiteatru, których tył ukazuje szczelinę w środku „solidnej skały” ciągnącej się przez całą szerokość sceny.

W tym sezonie pokazano tylko 4 spektakle *Orfeusza*, z których widziałam 2 (premiera 2 V i 9 V) oraz słyszałam transmisję radiową 5 V.

Dyrygentem wszystkich pokazanych w tym sezonie spektakli był James Levine, który ostatni raz dyrygował tą operą w 1976 r. podczas Cincinnati May Festival, więc w MET był to jego „debiut” w tym dziele.

Niespotykana muzyczna wrażliwość, doskonale tempa tak w sprężystości brzmiącej uwerturze, radośnie tanecznym finale, jak i w majestatycznych melancholijno-elegijnych fragmentach; baječna płynność i melodyjność zawsze w harmonii z wokalistami, nigdy nachalnie ingerująca.

Nową produkcję tej opery Glucka w MET zadedykowano pamięci zmarłej w lipcu 2006 r. Lorraine Hunt-Liberson, mezzosopranowi, który miał zaśpiewać *Orfeusza*. Partię tę przejął David Daniels, który debiutował nią w ubiegłym sezonie w Chicago i był pierwszym kontratenorem w historii MET w tej roli. Ciepłomiękki, a jednocześnie wyraziście męski głos Danielsa po raz kolejny zachwycał Nowy Jork. Doskonała kontrola głosu i możliwości jego modulacji zezwoliły na zadziwiająco wielość barw i ekspresję wokalną. Elegancja frazowania i intensywność, czułość i ból – doskonałe w proporcjach, jak np. w *Che puro ciel*; desperacja i rozpacz w *Che faro...*, piękno i szlachetność brzmienia.

Partię Eurydyki zaśpiewała z dużym sukcesem Maija Kovalevska, totewski sopran, laureatka Operalia World Opera Competition z 2006 r. (debiut w MET jako Mimi, 2006), która zastąpiła zaplanowaną wcześniej Lisę Milne. Wielkiej urody kobieta o pięknej barwie głosu urzekła nas delikatnym liryzmem i wiarygodnością dramatycznej desperacji. Ogromną ilość ciepłych i wielce za-

służonych braw zebrała Heidi Grant Murphy, figlarno-kokieteryjny Amor. Była zabawno-rozkoszna – wedle niektórych gustów nawet za bardzo – śpiewając radośnie nawet w zawieszaniu na linach nad sceną. Świetnie wykonana rola.

David Daniels, który zastąpił nieodżałowaną Hunt-Lieberson, jest jednym z tych rzadkich współcześnie wokalistów, którzy mogą dorównać jej wysokim stan-

dardom artystyczno-wokalnym. „Była niezwykle geniuszem, wielką artystką”, wspominał ją Mark Morris, jej przyjaciel, z którym Lieberson współpracowała przez niemal 25 lat.

Podziwiając wokalną kreację Davida Danielsa, też myślałam o niej i o tragicznej utracie jednej z najwspanialszych współcześnie śpiewaczek świata opery.

G. Puccini – *Suor Angelica*
 fot. Ken Howard/MET



I Trittico Pucinięgo. Tryptyk miał światową prapremierę w MET 14 XII 1918 r. i był drugim dziełem operowym Pucinięgo zaprezentowanym po raz pierwszy w Nowym Jorku, 8 lat po *La Fanciulla del West*. Za ów zaszczyt MET zapłaciła 7 000 dolarów z gwarancją dodatkowych 400 dolarów za każdy z 5 pełnych kolejnych spektakli. Gwiazdami owych wieczorów byli Claudia Muzio (Giorgetta), Geraldine Farrar (Siostra Andżelika), Giuseppe De Luca (Gianni Schicchi), Florence Easton (Lauretta, która już podczas prapremiery powtarzała na bis *O mio babbino caro*) i bas Adam Didur (*Płaszcz* i *Gianni Schicchi*).

Chociaż I Wojna Światowa zakończyła się miesiąc wcześniej, Puccini nie mógł uczestniczyć w uroczystej prapremierze. Podróż przez ocean była nadal niebezpieczna, a poza tym Puccini był zobowiązany do współpracy przy pierwszej europejskiej prapremierze *Tryptyku* w Rzymie zaplanowanej miesiąc po prapremierze w MET. W Nowym Jorku odczytano więc tylko list Pucinięgo do ówczesnego dyrektora generalnego Giulio Gatti-Casazy, który na okazję prapremiery podwyższył ceny biletów na poziomie orkiestry z 6 do 7 dolarów.

Przez 2 kolejne sezony w MET pokazano *Tryptyk* 11 razy, by ponownie

wznović go niemal pół wieku później w 1975 r. James Levine po raz pierwszy dyrygował nim w 1976 r., a ostatnie wznovienie produkcji Fabrizio Melaniego oglądaliśmy w grudniu 1989 r. O ile *Siostra Andżelika* nie była wystawiana w MET poza kontekstem całości *Tryptyku*, *Płaszcz* często pojawiał się w mariażu np. z *Pajacami* czy *Don Pasquale*, a *Gianni Schicchi*, z tak różnymi stylistycznie operami jak np. *Cyganeria*, *L'amore dei Tre Re* (Montemezzi), *Zamek Sinobrodego* (Bartok) czy dwie jednoaktówki Richarda Straussa – *Salome* i *Elektra*. Najpopularniejszy był oczywiście *Gianni Schicchi*, którego do 1976 r. pokazano w MET aż 76 razy.

Płaszcz natomiast miał honor otworzyć sezon w 1994 r. Wystawienia całości mogły też poszczycić się jednym sopranem, który „obsługiwał” wszystkie 3 jego części jak np. Renata Scotto (1981) czy Teresa Stratas w 1989 r.

Jeden z bardziej spektakularnych wieczorów z oper *Gianni Schicchi* miał miejsce 12 III 1949 r. podczas sobotniej transmisji radiowej z następującą obsadą: Italo Tajo, Cloe Elmo, Licia Albanese oraz młody tenor Giuseppe Di Stefano, którzy poprzedzili swym występem legendarne już wykonanie debiutujących w radiowej transmisji *Salome* Richarda Straussa – Ljubę Welitsch i Fritza Reinera. W 1949 r. generalnym menadżerem MET był Edward Johnson, który podczas lat swej kariery wokalne jako tenor śpiewał Luigiego w *Płaszczu* i Rinuccio w *Gianni Schicchi* podczas europejskiej prapremiery *Tryptyku* w Rzymie. Nigdy nie zaśpiewał żadnej w tych ról podczas 13 lat angażu wokalnego w MET zanim został generalnym dyrektorem w 1935 r.

Nową produkcję *Tryptyku* powierzono znakomitej grupie debiutujących w MET artystów. Całość była dziełem reżysera teatralnego Jacka O'Briena. Jego kreacje na Broadwayu nagrodzono wieloma nagrodami Tony (m.in. 1977 – *Porgy & Bess*; 2003 – *Hairspray*; 2004 – *The Invention Of Love Henry IV*). Od 1981 r. O'Brien jest też artystycznym dyrektorem California's Old Globe Theater, a jego doświadczenie w świecie opery obejmuje produkcje w San Francisco, Santa Fe i w New York City Opera.

Dekoracje do wszystkich 3 części wykonał natomiast Douglas W. Schmidt, często współpracujący z O'Brienem, dobrze znany na Broadwayu (np. *42nd Street*), w Lincoln Center (*Opera za 3 grosze*) i w domach operowych na całym świecie.

Kostiumy były dziełem nowojorczyka Jessa Goldsteina, absolwenta i profesora Yale School of Drama, którego dorobek obejmuje nagrody Tony, wiele produkcji teatralnych i operowych m.in. również dla Lincoln Center.

Rewelacyjne światło natomiast zaprojektowała spółka autorska: Jules Fisher i Peggy Eisenhauer, laureaci 7 Tony i 30 nominacji do Tony, którzy też od wielu lat współpracują z Jackiem O'Brienem.

Ogłoszono też oficjalnie, że nowa produkcja *Tryptyku* Pucciniego pobili rekord rozmiarów w MET, który do tego momentu należał do *Turandot*. W zasadzie trudno się dziwić, ponieważ są to 3 zupełnie osobne opery składające się na całość. Jack O'Brien mówił w prasowych wywiadach, że jego ambicją było zrealizowanie wizji Pucciniego w „realnych i naturalnych dekoracjach”. Akcję *Płaszcz* umieszczono więc w 1927 r. Po uniesieniu kurtyny ukazał się naszym oczom wspaniale zaprojektowany obraz sceniczny. Wysokie portowe żurawie umieszczone w pobliżu barki, z pokładu której robotnicy wyładują cargo. Wysoko ponad kanałem Sekwany – sta-

lowy most dla pieszych. Główni bohaterowie umieszczeni są na dziobie i prawym boku barki, blisko krawędzi sceny. Poza niezwykle wrażliwym malarskim ujęciem portowego nabrzeża Sekwany, największe wrażenie wywarła na mnie światło, które wraz z upływem czasu przyciemnia się jakby naturalnie przechodząc ze zmierzchu w noc.

Wokalnymi bohaterami *Płaszcz* byli: Maria Guleghina (Giorgetta), Salvatore Licitra (Luigi) i baryton Juan Pons (Michelle). Największą owację zebrała jednak rewelacyjna w roli Frugoli Stephanie Blythe, która poza tym zaśpiewała w pozostałych częściach *Tryptyku* i była prawdziwą i niekwestionowaną gwiazdą całego wieczoru we wszystkich jego częściach. Salvatore Licitra był w bardzo dobrej formie. To znakomita dla jego głosu rola, był więc efektywny dramatycznie, niemniej rzadko śpiewał poniżej granicy krzyku w forte. Chociaż zabrakło niuansu, podziwialiśmy pewność ataku w górze, piękną barwę i dźwięczność.

Guleghina też wywarła korzystne wrażenie swym dramatyczno-ciemnym sopranem. Bywały co prawda nieco za ostre momenty i wołałabym nieco lżejszy i bardziej po wosku śpiewny głos, była to jednak jedna z najlepiej ostatnio zaśpiewanych przez nią ról.

Juan Pons, jak zwykle solidny i w dobrej formie wokalne, przesywał nasze serca bólem tragedii zdradzonego Michelle'a. W każdym kolejnym widzianym przeze mnie spektaklu jego intensywność dramatyczna wzrastała, coraz głębiej wcielał się w rolę i coraz więcej słyszeliśmy bólu, pasji ale i niuansu interpretacyjnego.

Tragedia *Siostry Andżeliki* rozgrywa się w tokańskim klasztorze w 1938 r. Około godzinna opera ma za swe tło sceniczne jego wewnętrzny dziedziniec. Przepięknie zaprezentowany realizm scenicznych dekoracji, z maleńkim źródłem wody, grządkami kwiatów i ziół włącznie, również zachwylił mnie projektem światła zmieniającego barwy wraz z upływem dnia. Końcowa zaś scena śmierci, może nieco zbyt melodramatycznie przerysowana w oczywistym symbolizmie, ma za swego bohatera „nieziemskie” światło padające z góry na pojawiającą się w drzwiach kościoła klasztornej postać ubranego na biało synka Andżeliki, który podczas ostatnich anielsko brzmiących chórów sióstr zakonnych i delikatnych harmoni muzyki Pucciniego, rozpościera ramiona w bok kreując symbol krzyża, co wraz z oświetloną niebiańskim promieniem światła umierającą Adżeliką daje obraz Madonny z dzieckiem.

Barbara Frittoli w partii *Siostry Andżeliki* zaprezentowała najwspanialszą jak dotąd wokalne rolę w MET. Wzruszająco smutna lirycznie, pełna bólu i cierpienia *Sezza mamma* była jednym z doskonałych wokalnie wykonań jakie słyszałam. Brzmiła bowiem szalenie emocjonalnie „uczciwie” i wycisnęła tży z wielu oczu na widowni.

Jej interakcje ze Stephanie Blythe (La

Principessa) też były niezwykle „naturalne” i dramatycznie wiarygodne. Obie panie zresztą zaprezentowały doskonałe ujęcie charakterów obu tych postaci. Gorąco oklaskiwałam też Heidi Grant Murphy, która słodko lirycznym sopranem znakomicie zaśpiewała partię *Siostry Genoveffy*.

Komiczny *Gianni Schicchi* miał natomiast akcję przeniesioną z Florencji w 1299 r. do 1959 r. Świetnie zagrało to dramatycznie i teatralnie, choć było niekiedy w niejkiej dysharmonii z tekstem libretta, jak np. kwestia muła. Na co komu muł we Florencji 1959 r.? Poza tym było doprawdy komicznie pysznie. Pełna subtelnej ironii farsa miała w swej obsadzie doskonałego Alessandro Corbelliego, do którego współcześnie rola Schicchiego chyba bezdyskusyjnie należy. Towarzyszyła mu debiutująca w MET Olga Mykytenko, jasno liryczny sopran w partii jego córki Lauretty. Popisowe *O mio babbino caro* było wokalnie dobre i świetnie „wpasowane” w całość dramatycznego rozwoju akcji. Nie należało co prawda do tych najwspanialszych, niezapomnianych wykonań, ale Mykytenko zebrała zasłużone brawa.

Jej ukochanego znakomicie natomiast zaprezentował Massimo Giordano, ale poza tytułowym bohaterem huraganowe brawa znów zebrała Stephanie Blythe za rewelacyjny portret Zity.

Całość produkcji zrobiła duże wrażenie, a bilety na wszystkie 8 spektakli były oczywiście wyprzedane ze znacznym wyprzedzeniem. Widziałam 3 (23 IV, 1 i 7 V) przedstawienia oraz słyszałam transmisję radiową 28 IV. Obsada, poza ostatnim spektaklem, była bez zmian.

Muzycznym bohaterem wieczoru był oczywiście James Levine. Wystarczyło posłuchać choćby wstępnych akordów do *Płaszcz*, kreujących ciemno-mroczno-dramatyczne tło tragedii, czy subtelno-delikatnych wybrzmień harmoni w eteryczno świetlistych fragmentach *Siostry Andżeliki*, no i co najbardziej wzbudziło mój podziw, rewelacyjnie zagrała muzyka do *Gianniego Schicchi* ze zdradliwymi zmianami temp, lekkością w komizmie i z doskonałą płynną śpiewnością muzyki Pucciniego. Levine uświadomił nam dobitnie dlaczego *Tryptyk* Pucciniego jest w istocie arcydziełem, którego części tak w sferze dramatycznych opowieści jak i muzycznie mają być prezentowane właśnie w takiej, a nie innej kolejności. Choćby tylko dla Levine'a koniecznie należy tego spektaklu z MET posłuchać.

5 V Peter Gelb ogłosił przed rozpoczęciem spektaklu, że Maestro Levine cierpi na przeziębienie, zastąpi go więc Joseph Colonari. Też bardzo dobre muzycznie przedstawienie, szalenie melodyjne, dobrze punktujące dramatyczne momenty, ale bez owej charakterystycznej dla Levine'a spontaniczności momentu i intensywności.

MET sfilmowała *Tryptyk* więc jeśli pojawi się na półkach w formie DVD – gorąco polecam. 🎭

Urodzony, aby grać Chopina...



Magdalena Todynek

Rafał Blechacz
fot. Felix Broede/DG

22 października 2005 r., Filharmonia Narodowa w Warszawie. Tłum dziennikarzy, melomanów czeka na wyniki XV Konkursu im. Fryderyka Chopina. Trwają dysputy i spory. W głębi serca każdy z nas jednak wie, komu powinna przypaść pierwsza nagroda. Kto powinien zostać pierwszym od 10 lat zwycięzcą. Nareszcie, już po północy zjawia się jury Konkursu. Wyniki już są! Zebrani wzdygają się, kiedy okazuje się, że nie przyznano V nagrody. Kiedy dowiadujemy się, że III i IV nagroda zostały przyznane ex equo już wszystko wiadomo. Pośród krzyków, gwizdów i oklasków ledwo co przebijają się słowa: „I miejsce Pan Rafał Blechacz – Polska”. Widać tży wzruszenia, rozbłyskują flesze! Czyli to jednak prawda! Rafał wielkim zwycięzcą! Oprócz I nagrody pianista zgarnia wszystkie inne wyróżnienia: za najlepsze wykonanie mazurków, poloneza, sonaty i koncertu. Nazajutrz rozpoczyna się istne szaleństwo. O Rafale mówi telewizja, piszą wszystkie gazety. On sam chyba nie zdaje sobie jeszcze sprawy, że tego dnia jego życie zmieni się na zawsze. Już nie będzie chłopcem z Nakła nad Notecią, już nie będzie zwykłym studentem Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Będzie wielką gwiazdą, znaną na całym świecie.

Rafał Blechacz nie pojawił się na Konkursie znikąd. Polskie środowisko muzyczne poznało go dużo wcześniej. Ten urodzony w 1985 r. pianista rozpoczął naukę na fortepianie kiedy miał pięć lat. Jego rodzice, mimo że nie związani z muzyką, dbali o jego prawidłowy rozwój muzyczny – wozili na lekcje fortepianu, koncerty, kupowali nagrania. Uczył się w Państwowej Szkole Muzycznej im. Artura Rubinsteina w Bydgoszczy w klasie Jacka Polańskiego, a w czerwcu 2007 r. ukończył studia na Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w klasie fortepianu prof. Katarzyny Popowej-Zydroń, która, jak sam przyznaje, zawsze odgrywała i nadal odgrywa w jego życiu ogromną rolę: „Profesor Zydroń otworzyła mi oczy na muzykę, kolorystykę i barwę, szczególnie kiedy zajęłem się muzyką Debussy'ego. Pomogła przygotować program chopinowski. Mimo że Konkurs Chopinowski jest dla nas, Polaków, dość stresującym wydarzeniem, traktowaliśmy go jako jeden z etapów mojego rozwoju. Jest przecież wiele innych konkursów, od których mógłbym rozpocząć swoją karierę. Pani Zydroń zawsze mi powtarzała: „Możesz przegrać w każdym konkursie, ale najważniejsze jest, abyś nigdy nie stracił miłości do muzyki!” – mówi

artysta. Konkursy pianistyczne wygrał od dawna. Już jako 10-letni chłopiec zdobył I wyróżnienie na Konkursie Pianistycznym w Warszawie. Potem posypały się inne nagrody, w tym te najważniejsze: II nagroda w Międzynarodowym Konkursie Młodych Pianistów „Artur Rubinstein in Memoriam” w Bydgoszczy w 2002 r., II najwyższa nagroda ex equo na V Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Hamamatsu w Japonii oraz I nagroda na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Maroku.

Uczestnictwo w tej jednej z najbardziej prestiżowych pianistycznych imprez było jakby naturalnym następstwem. Rafał już od I etapu zachwycał elokwencją muzyczną, dojrzałością, wyważeniem. Nie szokował innowacyjnymi rozwiązaniami. Pozostał wierny chopinowskiej tradycji. Mówiono o nim, że nie można sobie chyba wyobrazić Chopina bardziej polskiego i głębszego niż w wykonaniu tego pianisty. Taki Chopin spodobał się nie tylko publiczności, ale też jednej z największych i najbardziej prestiżowych wytwórni fonograficznych – Deutsche Grammophon. Jako drugi Polak (po Krystianie Zimmermanie) 29 maja 2006 r. podpisał z tą firmą ekskluzywny kontrakt na okres 5 lat, przewidujący nagranie trzech płyt. Rozpoczęły się

rozmowy, co wybrać, aby i Rafał był zadowolony i publiczność zachwycona. Wiadomo było, że będzie to muzyka Chopina, tylko co dokładnie? Rozważano różne koncepcje, ale zwyciężyła idea solowego recitalu chopinowskiego, złożonego z cyklu *Preludiów* op. 28, które artysta niezwykle ceni i chętnie wykonuje na swoich recitalach.

Do zestawu dołączone zostały *Preludium As-dur* op. posth., *Preludium* op. 45 oraz dwa *Nokturny* op. 62. Artysta zdecydował się spojrzeć na te utwory jako na jedno dzieło spięte wspólną klamrą, aczkolwiek złożone z 28 różnych fragmentów. Starą się wydobyć ich indywidualne piękno i jednocześnie wspólny mianownik. *Nokturny* zaś zachwyciły go harmonią i kolorystyką, znacznie wykraczającą poza czasy, w których zostały napisane. Artysta ciężko pracował nad nagraniem tego albumu. Wiedział, że ciąży nad nim wielka odpowiedzialność. Jego interpretacje trafiają przecież do międzynarodowej publiczności, będą przedmiotem analiz, ocen i porównań, chociażby z jego wielkimi poprzednikami nagrywającymi ten zestaw dla Deutsche Grammophon: Maurizio Pollinim (1985), Marthą Argerich (1987) czy Ivo Pogoreliciem (1990).

Jednak, jak mówią przedstawiciele DG, premierowe nagranie Blechacza będzie też wydarzeniem z zupełnie innego powodu. Po raz pierwszy w historii tej firmy album ten będzie dostępny w tradycyjnej, międzynarodowej wersji oraz w wersji polskiej. Co więcej, wersja polska będzie oferowana w polskiej cenie. Nowością będzie też fakt, że będzie on zawierać oryginalny, zamówiony przez DG tekst polskiego autora, Adama Rozlacha, dziennikarza muzycznego, od lat współpracującego z Polskim Radiem. W wersji międzynarodowej albumu oryginalny tekst w języku polskim będzie jedną z wersji językowych, oprócz zwykle umieszczanych tekstów w języku angielskim, francuskim i niemieckim. W Polsce będzie jedynym tekstem książeczeki. Brzmi zachęcająco...

Kariera Rafała Blechacza rozwija się w ekspresowym tempie. Artysta koncertuje na całym świecie. Jego kalendarz wypełniony jest po brzegi już do 2010 r. Jest dobrze znany w Azji, której mieszkańcy słyną z miłości do Chopina. Na przyszły rok przewidziany jest jego debiut w Stanach Zjednoczonych. Myśli o studiach podyplomowych, rozszerza swój repertuar.

Co jednak najważniejsze, pomimo całego splendoru wokół jego osoby nadal pozostaje skromnym, pracowitym człowiekiem, dla którego muzyka pozostaje najważniejszą wartością.

Nowa płyta pianisty ukaże się w polskich sklepach 28 września (na 1 października przewidziana jest międzynarodowa premiera). Wszyscy oczekujemy jej z niecierpliwością, mając nadzieję, że przyniesie nam moc wzruszeń. Póki co jednak, trzymajmy za niego kciuki i zamiast ciągle narzekać na kondycję polskiej pianistyki, bądźmy dumni i szczęśliwi z tego, co mamy... ☺

www.muzyka21.com

4 festiwal muzyki kameralnej kwartescencja

www.kwartescencja.pl

3-7 października 2007

Fabryka Trzciny

Pałac Paca

Warszawa



Sponsorzy:



WHITE

antalis



INTERCONTINENTAL

LENZ & ZALECKI

Partnerzy:



PRĄKULTURA

AMBIASADA BRYTYJSKA

Patroni medialni:



Patronat honorowy:

MKGiDN



AUDIO

gazeta.pl



Muzyka21

Festival/info.pl



THE WARSAW VOICE



Jan A. Jarnicki

oraz

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

ogłaszają 1 września 2007 r.

V Konkurs na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 29 II 2008 r. dostarczyć na adres wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanym, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1938 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 30 IV 2008 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21* oraz na swojej stronie internetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów.

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93

tel./fax: 0 - 22 648 88 38 • actepre_konkurs@interia.eu
www.acteprealable.com



René Jacobs
fot. Eric Larrayadieu/HM

rozmowa z dyrygentem René Jacobsem o jego najnowszym nagraniu *Don Giovanniego* Mozarta

To właśnie w ramach Festiwalu Muzyki Dawnej w Innsbrucku, 24 lata po „Orontej” Cestiego wystawił Pan „Don Giovanniego” w sierpniu 2006 r. Mozart, muzyka dawna?

Sam Mozart używał terminu „muzyka dawna” w odniesieniu do Bacha i Haendla, kompozytorów, od których dzieliło go zaledwie kilka pokoleń. Z tego punktu widzenia, jego muzyka dla nas, żyjących kilka wieków po nim, jest znacznie starsza niż była dla niego muzyka Bacha. Jeśli chcemy zająć się Mozartem jako zakończeniem drogi zapoczątkowanej przez Monteverdiego (a nie w odwrotnym kierunku, zaczynając od Wagnera), to właściwie dlatego, że droga, którą podążał w swojej muzycznej formacji opierała się jeszcze na barokowych teoriach muzycznych. Dużo łatwiej jest zająć się nawet rodzajem *dramma giocoso* będącym czasami mieszaniną niepokojącą czy wręcz szokującą elementów tragicznych i komicznych, kiedy staramy się wziąć pod uwagę jego długą tradycję rozpoczynającą się, na przykład, wraz z operami weneckimi Cavalliego i Cestiego. Cicognini, któremu zawdzięczamy libretta do *Giasone i Orontej*¹, był także autorem pierwszego *Don Giovanniego* włoskiego teatru mówionego. Z tego tytułu można by więc uznać naszą wersję *Don Giovanniego* jako trzecią część trylogii lirycznej zapoczątkowanej w Innsbrucku i Brukseli w 2004 r. przez *Eliogabalo* Cavalliego, którego libretto powstało na kanwie *commedia dell'arte* tematu o Don Juanie, a następnie kontynuowane wraz z *Don Chisciottem* Contiugo (Innsbruck 2005, Bruksela 2010). Don Kichot stanowi tu nie tylko zaprzeczenie Don Juana, przedstawia także hiszpańskiego *Dom*, któremu towarzyszy zabawny służący. W pewnej mierze *Don Giovanni* jest najmniej znaną operą Da Pontego, chociaż jest najczęściej wystawianą. Jedną z przyczyn jest to, że w XIX w. oryginalne dzieło zostało przerobione (w taki sam sposób jak oryginalny obraz może zostać zmieniony poprzez późniejsze „retusze”) i publiczność zna najczęściej tylko tę błędną wersję. Jestem przekonany, że należy najpierw oczyścić dzieło z poprawek naniesionych w XIX w.², aby

oryginalne kolory mogły pojawić się ponownie.

Robi Pan aluzję do romantycznej koncepcji opery, która sięga Hoffmanna i która praktycznie naznaczyła wszystkie realizacje XIX i XX w. Dlaczego Pan je odrzuca?

W traktowaniu mitu o Don Juanie Hoffmann, jak zresztą wielu innych po nim, pozostawili wolną drogę swojej wyobraźni. Nie ma tu nic więcej do ujawnienia, te nieustanne przeróbki mitu otworzyły interesujące perspektywy. Jednak interpretacja mitu to jedna sprawa, natomiast zmiana niemalże perwersyjna i manipulacja tekstem Da Pontego i muzyką Mozarta to zupełnie coś innego. Różnica między wersją oryginalną opery Mozarta i mitem o Don Juanie sprawia, że niemal wszystkie realizacje „*dissoluto punito*” są zniekształcone. Jeśli zrezygnujemy z mitu, możemy spodziewać się sprzeciwu publiczności; jeśli natomiast odwołamy się do mitu, nie przestaniemy ocierać się o strukturę opery Mozarta. Wolimy więc podjąć ryzyko ewentualnego niezadowolnienia publiczności niż zdradzić dzieło.

Dla Hoffmanna³ *Don Giovanni* jest bohaterem tragicznym, nieustannie poszukującym kobiety, która mogłaby mu pozwolić zaspokoić poszukiwanie jedności z nieskończonością. Donna Anna wznosi się tak ponad wszystkie inne osoby, że jej „świetlista osobowość” czyni z niej prawdziwego przeciwnika *Don Giovanniego*. Poszukiwanie nieskończoności, niedostępności, odkupienie poprzez uczucie, miłość, które dokonuje się tutaj w tragicznej śmierci... – jest to bez wątpienia piękny pomysł, który nie ma jednak nic wspólnego z dziełem: w rzeczywistości jest to uwodzicielska falsyfikacja. Jeśli powinna być tu przeciwniczką rzędu *Don Giovanniego*, nie jest nią Donna Anna lecz Donna Elvira, „*donna abbandonata*” z opery barokowej, porzucona przez *Don Giovanniego*, tak jak wcześniej Ariadna została porzucona przez Tezeusza u Monteverdiego. Jest to najbardziej wzruszająca rola opery. Jej miłość do *Don Giovanniego* jest zupełnie irracjonalna i bardzo autodestrukcyjna.

Jeśli staram się wyrobić sobie idee

obrazu dźwiękowego *Don Giovanniego* Hoffmanna, słyszę brzmienia wagnerowskie, lub w najlepszym razie jest to Mozart całkowicie zniekształcony, grany i śpiewany zbyt ciężko, w niedokładnych tempach, i przede wszystkim jest to Mozart zbyt monotony. Interpretacja tego rodzaju skazuje na całkowite zniknięcie przewrotnego charakteru, który jest duszą nawet *dramma giocoso*. Nie chodziłoby tu o brutalne wymieszanie elementów komicznych i tragicznych. Zresztą wiele elementów komicznych, groteskowych zniknęło na długo przed Hoffmannem, od okresu, który nastąpił po śmierci Mozarta, gdy opera przekształcała się coraz bardziej w „singpiel”⁴: recytatywy Da Pontego zostały zastąpione wtedy przez banalne dialogi po niemiecku, podczas gdy zniesiono wszystkie elementy relatywizujące dany aspekt sprawy – w tym także „*scena ultima*”, scena końcowa, której obrońcy Hoffmann się jednak podjął!

Don Giovanni nie jest więc opętany, nie jest to bliźniak Fausta, który kpi sobie z potęgi zaświatów osiągnął tym samym heroiczną wielkość? Ale jeśli to nie jest nic z tych rzeczy, to co to jest?

Mozart nie udziela muzycznej odpowiedzi na to pytanie, tak jak może to zrobić w przypadku przeciwników *Don Giovanniego*, na przykład w psychologiczującym języku arii Donny Anny, Donny Elviry, Berliny i Don Ottavia. Arie *Don Giovanniego* – dwie krótkie arie akcji, z których jedna jest śpiewana zmienionym głosem⁴ i serenada przeznaczona subretce Donny Elviry – nie ujawniają nam zupełnie nic odnośnie jego charakteru, po prostu dlatego, że kompozytor nie zamierza udzielić odpowiedzi na to pytanie.

Libretto Da Pontego zawiera na szczęście różne elementy, które najczęściej są ignorowane a które mogą posunąć nas o kilka kroków dalej. „*Un giovane estremamente licenzioso*” – „*młodzieniec nad wyraz rozpustny*”, tyle tylko można przeczytać na temat *Don Giovanniego* na liście postaci. Z całą pewnością Da Pontemu zależało bardzo, aby od samego początku zaznaczyć, że nie mamy tu do czynienia z dorosłym mężczyzną, ale z pewnego rodzaju

ju Cherubinem pięć lat po *Weselu Figara* – w międzyczasie jego głos przeszedł od mezzosopranu do barytonu i tym razem, naruszenie prawa, którego się dopuścił, doprowadzi go nieuchronnie do śmierci. Należy tu przypomnieć, że Luigi Bassi, Don Giovanni wykonania praskiego, miał zaledwie 21 lat – zresztą śpiewak w naszej realizacji jest tylko trochę starszy⁵. Kontrast między tym młodym człowiekiem, który nie jest jeszcze tak całkowicie dorosły a jego starszym sługą, jest jednym z elementów powtarzających się we włoskiej operze komicznej od Wenecjan, a nawet w teatrze mówionym od czasów komedii antycznej.

Ostatnim przestępstwem jakiego dopuścił się Don Giovanni jest zabójstwo komandora, od którego zaczyna się dzieło. Za każdym razem kiedy Don Giovanni staje się gwałtowny (bądź to w stosunku do Berlina, Leporellego, czy Masetta) obawiamy się, aby jego dawny „dreszczyk”, który powodował niszczenie relacji miłosnych, nie został zastąpiony przez silne uczucie, które mógłby odczuć jedynie zabijając ludzi. Na szczęście Niebo interweniuje w porę: Don Giovanni nie jest więc bohaterem tragicznym, jest tragikomicznym „nieudacznikiem” (libretto pokazuje nam akumulację zawodów erotycznych!), sprawiedliwie ukaranym i to nie przez ludzi – policja interweniuje zbyt późno – ale przez siły wyższe.

Jednak wizja Donny Anny jaką miał Hoffmann, mogłaby być mimo wszystko właściwa: skrywane uczucie, miłość do nieznanego, który próbował ją uwieść. Czy nie można by wyobrazić sobie przez chwilę, że tak silna kobieta mogłaby pokochać kogoś tak słabego jak Don Ottavio?

Nie ma nic na poparcie tej „ideologii”, ani w librecie Da Ponte, ani w muzyce Mozarta. Donna Anna, Don Ottavio, i komandor tworzą „trójkątną konstelację natury sentymentalnej czy uczuciowej, taką, jaką spotyka się w niezliczonych dramatach z końca XVIII w.” (Borchmeyer). Don Ottavio nie jest słabeuszem, przedstawia raczej „czulego narzeczonego, typowego dla tego nurtu uczuciowego w którym spokojna miłość, odpowiadająca normom sentymentalnym epok ukrywa wszystko to, co odnosi się do namiętności czy też do zmysłowości, która nigdy nie rani, która doskonale harmonizuje się w relacjach ojciec-syn”. Te dwie arie są typowo „sentymentalne”⁶. Mozart chciał, aby w obydwu wersjach Don Ottavio miał tylko jedną arię, jakby pozostawał w cieniu Donny Anny. Te dwie arie są doskonale piękne, ale nie ma wątpliwości, że aria w wersji wiedeńskiej (*Dalla sua pace*) następuje w odpowiedniejszym momencie niż aria w wersji praskiej (*Il mio tesoro*), która wydaje się sztucznie wstawiona i to zbyt późno: po długich wahanach, Don Ottavio, przekonany w końcu o winie Don Giovanniego, decyduje się zadziałać i iść na policję.

Hoffmann miał niezbyt piękną koncepcję Don Ottavia („niski, wystrojony

mężczyzna, zmanierowany, wymuskały, co najwyżej ma 21 lat”), według tłumaczenia Loeve Veymarda. Różni współcześni komentatorzy (Friedrich Dieckmann, Stefan Kunze, Dieter Borchmeyer czy Julian Rushton) widzą w nim „człowieka przyszłości”, a to z powodu połączenia, które prezentuje między wrażliwością i racjonalizmem. Jeśli interpretujemy go w taki sposób, Don Ottavio znajduje się „na antypodach Don Giovanniego jeśli chodzi o erotyzm” (Borchmeyer). Bez względu na charakterowi „dissoluto” przeciwstawia się „altruizm poparty wrażliwą przemową” Don Ottavia; instynktowi posiadania erotycznego Don Juana przeciwstawia się jego „dyscyplina narzucona erotyce”; przemocy przeciwstawia się jego brak przemocy, to co zbliża go do „łagodności” Tytusa: użycie broni jest dla niego ostatecznością – to zresztą ten sam śpiewak stworzył w Pradze rolę Tytusa i Don Ottavia. Z całą pewnością za tą opozycją między „arystokratycznym i feudalnym liberynmem” i nowym „przykładnym obywatelem” ukrywa się jakaś idea moralizatorska. Uwertura daje niejako na to spojrzenie programowe: podczas gdy część wolną, napisaną w c-moll można rozumieć jako zapowiedź pojawienia się na końcu utworu kamiennego widma, Mozart tworzy część szybką w c-dur na temat, który jest odczytywany jako zacytowanie pierwszego wystąpienia śpiewnego Don Ottavia w sekście drugiego aktu (kiedy wraca w towarzystwie Donny Anny z uroczystości pogrzebowych komandora).

Borchmeyer podkreśla, że w XIX, a nawet w XX w. rola Donny Anny była najczęściej przydzielana „nie licząc się z zasadami i ze szkodą dla koloratury, ponieważ była najczęściej wykonywana przez dramatycznej sopran... ”

Dla porównania, oto co można przeczytać w Almanachu teatralnym z 1788 r. na temat Alosi Lange, która wykonywała tę rolę pod kierunkiem Mozarta w wersji wiedeńskiej: „Gra pierwsza adorki, czułe i łagodne, jak również role naiwne i figlarne”. To nie ma nic wspólnego z dramatycznym sopranem! W swojej arii w pierwszym akcie *Or sai chi l'onore*, Donna Anna prosi po raz drugi Don Ottavia, aby ten zechciał pomóc jej ojca, ale nie tworzy się z tego „aria zemsty”, która wymagałaby dramatycznego sopranu, tak jak to często słyszymy. Jest to raczej aria miłosna, której dwa ostatnie takty, bardzo uczuciowe i wykonywane z niuansami piano, zaprzeczają interpretacji, według której chodziłoby tutaj o arię zemsty. Borchmeyer interpretuje je jednocześnie jako „wyraz miłości, którą córka odczuwa w stosunku do swojego ojca i jako czułe pożegnanie skierowane do Don Ottavia”. Należałoby raczej dostrzec w tym pytanie: czy miłość Donny Anny może przetrwać? A także dostrzec w wymuszonym postludium orkiestry, który następuje po *Non mi dir* (jej druga aria), potwierdzenie tego, co Donna Anna wyraża w koloraturach, tak bardzo znie-

nawidzonych przez Berliozę, jest jeszcze dużo za wcześnie na słowa, odpowiedź bez słów na pytanie, które pozostaje otwarte na końcu pierwszej arii (tak, miłość zwycięży). Argument, który jest zwykle przytaczany, według którego Donna Anna nie może kochać swego narzeczonego ponieważ prosi go o rok czasu do namysłu świadczy, nadal według Borchmeyera „o zupełnym braku znajomości tradycji etykiety grzesznościowej wyższych sfer tej epoki”. Doskonała harmonia dwóch głosów w *largo* w g-dur ostatniej sceny ukazuje nam w końcu to, co chciały powiedzieć znaczące koloratury *Non mi dir*: nie „Don Ottavio nigdy nie pocałuje tej, której czyste serce uratowało ją przed zostaniem narzeczoną diabła”, tak jak utrzymuje Hoffmann, lecz: „Don Ottavio pocałuje swoją ukochaną”, ale umieszczenie tej sceny w tym właśnie momencie byłoby bardzo nie na miejscu.

Album ten przedstawia nam „Don Giovanniego” w wersji wiedeńskiej, nagranie zawiera jednak w zupełności inną pozycję z praskiej wersji. Dlaczego nie nagrano jednej, wspólnej wersji, tak jak się to zazwyczaj robi?

Obie wersje przedstawiają bez żadnej wątpliwości taką samą wartość. Jest możliwe, że Mozart skomponował najpierw fragmenty dodatkowe wersji wiedeńskiej, aby ukazać walory nowych śpiewaków. Tak więc Caterina Cavalieri, dla której skomponował arię *Mi tradi* drugiego aktu, była typową śpiewaczką opery seria, a jej praska koleżanka, Caterina Micelli, była idealną wykonawczynią ról typu „mezzo carattero” (pół poważnych, pół komicznych). Bez wątpienia miała brzydszy głos, była za to lepszą aktorką. Burleskowy duet między Berlinem i Leporellem, który został dodany do drugiego aktu i który zastąpił arię Leporella *Ah pietà*, był z całą pewnością wprowadzony ze względu na talenty aktorskie dwóch śpiewaków wiedeńskich, Luizi Mombelli, pierwszej hrabiny, która początkowo miała zagrać rolę Donny Anny, ale będąc w siódmym miesiącu ciąży uznała, że rola Berlina jest cięższa i Francesco Benucciego, pierwszy Figaro. Nie jest dokładne stwierdzenie, że zbyt trywialny charakter komizmu tej sceny nie jest dostosowany do dzieła, jak utrzymuje to nadal wielu krytyków, którzy nie mogą pogodzić się ze skutkami *dramma giocoso*: scena ta, napisana w najczystszy stylu komedii dell'arte z długim recytatywem akcji i burleskowym duetem, który jest prawdziwym muzycznym klejnotem, nie jest to „słaby” moment, jak utrzymują krytycy powtarzając tę opinię po innych, tak naprawdę, scena ta poprzedza bezpośrednio „lamento” Donny Elviry *Mi tradi* i scenę na cmentarzu, tak „tragiczną”, ale tak naprawdę skomponowaną w zupełnie komicznym stylu.

Zarówno w wersji praskiej jak i wiedeńskiej, Mozart wykazuje sens koniecznej równowagi między recytatywami, ariami i zespołami. Gdyby nie podjął decyzji, zupełnie słusznej zresztą z punktu widzenia dramatycznego, aby

w wersji wiedeńskiej umieścić tylko jedną arię Don Ottavia *Dalla sua pace*, skomponowaną na konkretną okoliczność i pomyślaną jako „wrażliwą” odpowiedź na arię Donny Anny *Or sai chi l'onore*, i umieścić ją w I akcie, a nie w drugim, tak jak było to w przypadku arii *Il mio tesoro* wersji praskiej, II akt byłby bez wątpienia zbyt długi. To właśnie tej równowagi brakuje w wersji „mieszanej” (zawiera ona dwie arie Don Ottavia, arię *Mi tradi* Donny Elviry, ale brakuje w niej komicznego duetu Zerliny i Leporella, uznanego jako „niegodny”): drugi akt w wersji mieszanej zawiera prawdziwą akumulację arii, nie ma między nimi żadnej komicznej sceny – co pozostaje w sprzeczności z duchem *giocoso* – tym sposobem akt jest dłuższy i bardziej monotony niż życzyłby sobie tego Mozart. Poza tym w wersji wiedeńskiej aria *Mi tradi* ma swój dramatyczny fundament w poprzedzającym ją recytatywie, w wersji „mieszanej”, sprawia wrażenie arii koncertowej, którą po prostu tam wciśnięto⁷.

Co mogłoby przekonać Mozarta do usunięcia sceny końcowej w wersji wiedeńskiej?

Jest to pytanie, nad którym należy się poważnie zastanowić. Już w 1961 r., muzykolog Christof Bitter⁸ udowodnił, opierając się na bardzo solidnych argumentach, że ten „koniec komedii” o tonie moralizatorskim był prawdopodobnie grywany także w Wiedniu. Argumentem w tej kwestii jest własnoręczna kopia partytury, którą napisał do przedstawień wiedeńskich jak również część materiału orkiestrowego, który udało mu się odnaleźć: materiały te pozwalają na bardzo dokładną rekonstrukcję tych przedstawień. Jednak literatura mozartowska, również ta najnowsza, o tendencji „popularyzującej”, prawie zupełnie nie bierze pod uwagę prac Bittera, których wyniki znalazły tymczasem poparcie w nowej edycji dzieł Mozarta (NMA). Sprawa jest jeszcze poważniejsza kiedy, aby usprawiedliwić realizację pozornie współczesną, lecz opierającą się w rzeczywistości na błędnych koncepcjach posthoffmanowskich, realizatorzy opierają się na idei – błędnej zresztą! – według której Mozart miałby usunąć scenę końcową w wersji wiedeńskiej.

Jeśli Mozart naprawdę rozważał usunięcie tej sceny w wersji wiedeńskiej – brakuje jej rzeczywiście w librecie wiedeńskim wydanym wiele tygodni przed premierą – to wyłącznie dlatego, jak dobrze to wykazał Stefan Kunze, że począwszy od pierwszych prób myślał o zakończeniu bardziej spektakularnym, w którym na przykład na scenie pojawiłby się chór duchów, zamiast „off stage”, tak jak ma to miejsce w wersji praskiej, myślał o zakończeniu, które byłoby bardziej dostosowane do „publiczności ze stolicy”, szykownej, ale trochę sztucznej i próżnej. Z całą pewnością nie myślał o tragicznym zakończeniu, którego XIX w. był tak żądny. Na szczęście, na koniec zrezygnował ze swego planu po prostu dlatego, że ta ostatnia scena była konieczna z punktu widzenia muzycznego, przedstawia ona „ostatni powrót do głównej tonacji d-dur i jej potwierdzenie po długim i strasznym »tragicznym« epizodzie w d-moll, który moduluje we wszystkich kierunkach (z wyjątkiem d-dur!)”.

Don Giovanni był wystawiany nieprzerwanie od czasu swego powstania aż do dzisiaj. Jest w tej dziedzinie dziwna ciągłość; jak oryginalne tempi mogły być czasami tak bardzo zmodyfikowane, co można usłyszeć w różnych, istniejących nagraniach?

Przyczyn tego jest wiele. Po pierwsze, definicja roli opery obowiązująca w XVIII w. była już całkowicie przestarzała w XIX w. W XVIII w. istniały role poważne („parti serie”), role komiczne („parti buffe”) a także role pośrednie („parti di mezzo carattere”). Role poważne, takie jak Donna Anna czy Don Ottavio, w których najistotniejsza jest jakość śpiewu, który wymaga głosów lekkich ale bogatych kolorystycznie, dostosowujących się do bel canto epoki wraz z improwizowanymi wariacjami⁹. W rolach komicznych, takich jak na przykład Berlina, Leporello i Masetto, liczył się głównie talent; ich głosy miały być lekkie, jak głos Berlina bądź półciężkie na wzór Masetto, bądź jeszcze cięższe, jak głos Leporellego, głos, który powinien być wirtuozem szybkiego słowa tak typowego dla ról komicznych. Istnieją także w końcu charaktery przeciętne, takie jak Donna Elvira, czy Don Giovanni, które czują się swobodnie w obydwu światach. W XX w. teatry operowe jak również orkiestry rozwijają się, stają się

coraz większe co sprawia, że niemożliwa jest tak wielka różnorodność głosów, jaka istniała w XVIII w. – kiedy to było prawie tyle głosów ile różnych osób. Teraz dominują głosy donośniejsze, cięższe i w konsekwencji powolniejsze. Drugą przyczyną jest czynnik psychologiczny: kiedy to samo dzieło jest grane bez przerwy, kiedy muzyka jest znana i doceniana do tego stopnia, że staramy się, aby przyjemność jej słuchania trwała najdłużej jak to jest tylko możliwe, tempi są wolniejsze. I w końcu, w przypadku Don Giovanniego, za zbyt wolne tempi jak również za zbyt szybkie, całkowitą odpowiedzialność ponosi interpretacja romantyczna.



Mozart nie pozostawił nam wskazówek metronomicznych...

Nie, ale dysponujemy trzema pewnymi elementami, które pozwalają nam odkryć oryginalne tempi. Pierwszym i najważniejszym elementem są wskazówki udzielone przez sa-

meo kompozytora, które należy odczytywać dokładnie tak, jak zostały one zinterpretowane w podręcznikach z tamtego okresu. Tak więc andante w rytmie na cztery ale alla breve jest nieznacznie szybsze od adagio na 4/4 bez tego uściślenia. Scena końcowa, „tragiczna”, która wywołuje efekty zapierające dech wraz z pojawieniem się posągu i upadku Don Giovanniego do piekieł i która poprzedza prawdziwy koniec, odpowiadający bardziej duchowi komedii – ta scena końcowa napisana jest w pierwszym z tych dwóch tempi, jednak w prawie wszystkich aktualnych wykonaniach gra na jest nadal w tempie zbliżonym do drugiego, to znaczy

grana jest zbyt wolno. Kiedy scena ta wykonywana jest w dobrym tempie, wynika z niej prawdziwa wymiana, kłótnia, popis słowny między Don Giovannim, Komandorem i Leporellem, podobny do konkretnego pojedynku otwierającego operę. Wymiana staje się coraz intensywniejsza (Mozart wskazuje dwa przyspieszenia tempa), aby w końcu osiągnąć taką szybkość, że szesnastki skrzypiec są nie tylko wirtuozowskie, ale rzeczywiście piekielne!

Drugi element: na końcu XVIII w. całość akcji zastępuje powoli stare recytatywy opery barokowej: w konsekwencji należy je śpiewać „parlando”, pozostając jak najbliżej słów. „Wszystko w parlando, oto czego chciał Mozart”. Tak przytacza się słowa starego Ligi Assiego (*Wiener Allgemeine Musikzeitschrift* 1845, cytowane przez Bittera). Już w swoich czasach Mozart uważał, że jego śpiewacy mieli tendencję do zbyt szybkiego śpiewania w zespółach, „tak jakby w kwartecie nie należało dużo więcej mówić niż śpiewać” (list z 27 grudnia 1780 r. do ojca). Należy więc wykonać nadejście kamiennego widma w szybszym tempie – w prawdziwym andante alla breve, tak jak określa to Mozart: w zbyt wolnym tempie ani Don Giovanni, ani komandor – który nie jest symbolem wieczności¹⁰ – ani Leporello ze swoim zaniepokojonym bełkotaniem nie byłiby w stanie zaśpiewać *parlando*. Jedynie w zespółach kontemplacyjnych, tam gdzie zatrzymuje się akcja, gdzie zatrzymuje się także czas: tempo staje się wolniejsze i zamiast mówić, śpiewa się najczęściej „sotto voce”.

Ostatni element: w tempie charakterystycznym dla arii i zespółów można doszukać się rytmów tanecznych, które można doskonale „odkodować”. Trzy tańce odgrywają tutaj szczególną rolę: menuet, arystokratyczny i feudalny, taniec w którym partnerzy zaledwie się dotykają; „nowoczesny” kadryl ze zmianą partnera, taniec ściśle związany z burżuazją, ale także z Rewolucją Francuską – pieśń *Ah, ça ira, ça ira*, którą można było słyszeć między barykadami w Paryżu była kadrylem! – i w końcu „teitsch”, ten chłopski taniec „dywersyjny”, prekursor walca, taniec bardzo szybki, dziki a czasami wręcz sprośny. Te trzy tańce rozbrzmiewają jednocześnie podczas balu w pierwszym akcie, rodzaj orgii muzycznej z trzema różnymi rytmami przeplatającymi

Jeśli zależałoby nam na tym, aby tak wymowny rytm tego tańca, który jest w pewnym sensie ukrytym rytmem arii został zachowany, chociaż, że zostaje przyspieszony poprzez wskazanie tempa (*presto*), dochodzimy do przyjęcia tempa, które z pewnością jest jeszcze szybsze, które jednak nie jest tak brutalne, ani tak gwałtowne jak przyzwyczajaliśmy się je słyszeć.

Don Giovanni ma ważne rzeczy do powiedzenia w tej piosence do kieliszka, która w istocie jest arią taneczną. Rzeczywiście, organizuje właśnie z Leporellem bal i wydaje następujący nakaz „Senz’alcun ordine la danza sia” (niech taniec nie podlega żadnemu nakazowi). Jeśli aria śpiewana jest zbyt szybko, w zniekształceniu niemalże demonicznym, nie można będzie zrozumieć słów, a Don Giovanniemu może zabraknąć tchu. Ale nasz Don Giovanni został w pewnym sensie pozabawiony „demonicznego” charakteru: musi oczywiście nadal śpiewać szybko – Leporello ma zaledwie kilka godzin do swojej dyspozycji, żeby znaleźć młode dziewczyny, na które liczy Don Giovanni, by wzbogacić swą listę zdobyczy – ale trzeba też usłyszeć całą jego radość, którą sprawi to, jak sam uważa, co się niebawem wydarzy.

René Jacobs – © harmonia mundi s.a. 2007
tłumaczenie: **Małgorzata Kaczmarek**

¹ Dwie opery, pierwsza Francesca Cavalliego, druga Antonio Cestiiego.

² Polecamy lekturę Dietera Borchmeyera, który domaga się „Don Giovanniego bez XIX w.”:

Mozart oder Die Entdeckung der Liege, 2005.

³ E. T. A. Hoffmann *Don Juan: Pièces fantastiques à la manière de Callot*, 1816.

⁴ Luigi Bassi (1766-1825), twórca tytułowej roli w Pradze, znany był ze swoich skłonności do naśladowania głosów kolegów.

⁵ Jeden z krytyków, który był obecny na naszym przedstawieniu w Innsbrucku porównywał Don Juana do Jamesa Deana z *Buntownika z wyboru*, młodego człowieka, który igra ze śmiercią, łamiąc zakazy.

⁶ Niemiecki przymiotnik „empfindsam” jest użyty tutaj w znaczeniu „Empfindsamkeit”, prądu w literaturze niemieckiej końca XVIII w.; termin ten odpowiada mniej więcej „sentymentalizmowi” francuskiemu (który spotykamy na przykład, w „powieściach sentymentalnych”).

⁷ Mała uwaga na marginesie, która nie jest jednak bez znaczenia: za dwoma wielkimi „oficjalnymi” aktami ukrywa się oryginalny zamiar zmierzający do podzielenia tego dzieła na cztery krótsze akty, trochę tak, jakby *Wesele Figara* było tu wzorem. Tak jak w *Weselu Figara*, pierwszy akt kończy się arią (w wersji praskiej arią Donny Anny *Or sai chi l'onore*, w wersji wiedeńskiej arią Don Ottavia *Dalla sua pace*). „Trzeci” akt zaczyna się tam, gdzie „oficjalnie” zaczyna się drugi akt, kończy go wielki sekstet, którego część końcowa jest prawdziwym finałem aktu. W wersji wiedeńskiej, burleskowa scena między Zerliną i Leporellem ma miejsce na początku „czwartego” aktu, można dopatrzeć się w tym dodatkowej zbieżności z *Weselem Figara*: Berlina i Marcelina, śpiewające całą arię w akcie czwartym, to w rzeczywistości dwie zagorzałe feministki...

⁸ Christom Bitter, *Wandlungen In den Inszenierungformen des „Don Giovanni” von 1787 bis 1928*. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Volume X, Regensburg, 1961.

⁹ Improwizacja wokalna obowiązywała, także w rolach mezzo catterere. Don Giovanni na przykład, nie może śpiewać drugiej zwrotki swojej serenady bez kilku „samowolnych modyfikacji”, jak wtedy to określano, wdzięcznych i ujmujących. Pozostawienie tej arii, podobnie zresztą jak arii Cherubina *Voi che sapete* bez jakichkolwiek ozdobników, zostałoby uznane przez Mozarta a także przez publiczność tego okresu jako brak wyobraźni i finezji. Niewielkie takty, i „Eingänge” (zaimprovizowane przejścia mające na celu wprowadzenie powtórzenia melodii głównej), wynikały same z siebie, zarówno w rolach komicznych, które parodiowały czasami role poważne. Ogólnie rzecz ujmując, improwizacja odgrywała nadal znaczną rolę, także w częściach instrumentalnych (fortepianu i skrzypiec w recytatywach i w preludiach na początku sceny). Całe szczęście, że wszystko to nie było jeszcze wtedy zapisane w nutach!

¹⁰ W tej ostatniej chwili komandor był jeszcze półżywy, mówi więc w połowie po ludzku (półnutami, jak określa się to w języku niemieckim) to znaczy dwa razy wolniej niż inni ludzie. 🎭



René Jacobs
fot. Eric Larrayadiu/HM

się, ilustrującej jednocześnie rozprężenie jak i upadek porządku dramatycznego (także w chwili kiedy Don Giovanni próbuje uwieść Zerlinę). Kadryl, którego Don Giovanni tańczy z Zerliną podczas balu jest zresztą zapowiedziany dużo wcześniej w tym dziele, to jest w słynnej „arii szampańskiej”.



Mark Padmore
fot. Benjamin Ealovega/HM

Haendel zwierzę teatralne

rozmowa z tenorem
Markiem Padmorem

Swoją karierę muzyczną zaczynał Pan studiując grę na klawieczce. Dlaczego nie został Pan drugim Peterem Schmidlem albo Petem Allenem, tylko zaczął Pan śpiewać?

Właściwie w wieku ośmiu lub dziewięciu lat chciałem zostać następcą Ackera Bilk! Ale lata spędzone wśród członków Kent Youth Orchestra nauczyły mnie wiele o muzyce, między innymi tego, że tak naprawdę nie chcę być muzykiem orkiestrowym, a prawdopodobnie nigdy nie byłbym na tyle dobry, żeby występować wyłącznie jako solista...

Kogo, lub też co wspomina Pan najlepiej z czasów studiów wokalnych w King's College w Cambridge?

Chyba najlepszą rzeczą wynikającą ze śpiewania w chórze King's College jest przywilej przebywania w jednej z najpiękniejszych budowli świata – przez dwie godziny, sześć razy w tygodniu, a to wszystko pomnożone przez trzy lata.

Pańskie interpretacje „Pasji” Bacha zyskały światowy rozgłos. Co według Pana jest najtrudniejsze w naprawdę dobrej rekonstrukcji dzieł dawnych mistrzów, takich jak Bach?

Najważniejszą rzeczą podczas występu jest umiejętność zwracania się dokładnie do odbiorców, a więc pozyskanie ich uwagi. Tak naprawdę liczy się nie to, co chce powiedzieć wykonawca, ale to, co próbuje powiedzieć do nich Bach. Dla publiczności o wiele większym dobrem jest nawiązanie komunikacji z geniuszem takim jak Bach, niż oszołomienie występem egocentrycznego wykonawcy.

Jest Pan jednym z czołowych Ewangelistów w „Pasjach”. Na jakim etapie są przygotowania do wydania DVD z „Pasją wg św. Jana” pod kierownictwem Johna Eliota Gardinera?

W tym momencie z różnych względów nie jesteśmy jeszcze pewni, czy ta płyta zostanie wydana, ale ja na pewno wystąpię na żywo w Pasji Janowej według Gardinera w sierpniu przyszłego roku.

Pańskie interpretacje bywają bardzo żywiołowe, czasem jakby wykraczają poza samą muzykę. O czym Pan myśli, śpiewając?

Właśnie o komunikacji. Zachwygam się słowami i w czasie trwania utworu staram się opowiadać jakąś historię. Próbuje porzucić myśli o technicznej

stronie wykonania i skoncentrować się na treści (zarówno słownej, jak i muzycznej). To jest sekret przyciągania ludzkiej uwagi – jeśli ty zwracasz uwagę na to, co robisz, czyli zauważasz niuanse słów i muzyki, wtedy łatwiej przyciągniesz uwagę publiczności. Natomiast jeśli interesuje cię tylko to, co publiczność myśli o tobie jako o wykonawcy, wtedy już jest po utworze – nawet najlepiej wykonanym.

Ostatnią płytę „As Steal The Morn” nagrał Pan z Andrew Manze. Jak układała się współpraca?

O, to była współpraca oparta na prawdziwej szczerości. Razem z Andrew i Robiną Young (producentką płyty) przedyskutowaliśmy dokładnie wszystkie aspekty wykonania. Spędziliśmy wiele czasu najpierw nad wyborem repertuaru, potem na jego kompletowaniu i wreszcie na przygotowaniu.

Pochodzący z Londynu Mark Padmore od momentu ukończenia studiów wokalnych w King's College w Cambridge prowadzi intensywną działalność koncertową, występując na scenach całego świata. W ciągu ostatnich kilku lat zastąpił przede wszystkim jako Ewangelista z bachowskich Pasji, ale jego szeroki repertuar obejmuje utwory od średniowiecza po współczesność. Na swoim koncercie ma wiele ról operowych i oratoryjnych, współpracuje z największymi dyrygentami naszych czasów. Jesienią w barwach Harmonia Mundi ukaże się Salomon Haendla z jego udziałem, a w pierwszej połowie października światowej sławy brytyjski tenor wystąpi w Polsce, podczas organizowanego przez Royal String Quartet warszawskiego festiwalu Kwartesencja.

Bardzo ważne było dla mnie, aby muzycy rozumieli dramatyczną wymowę każdej arii. Przygotowywaliśmy dla nich tłumaczenia poszczególnych tekstów i streszczenia całych utworów. Utwory nie mogłyby być wykonane „ślepo”, bez zrozumienia ich kontekstu i oceny sytuacji dramatycznej.

Jeden z recenzentów „As Steal The Morn” napisał, że w tym nagraniu „bez błyskotliwych temp i tanich chwytów teatralnych Padmore ukazuje głębię każdego zdefiniowanego przez muzykę charakteru”. Jaki wobec tego ma Pan sposób na pokazanie prawdziwego oblicza bohaterów dzieł Haendla?

Haendel był „zwierzęciem” prawdziwie teatralnym. Kiedy w Londynie wygasła moda na włoską operę, natychmiast wpadł na pomysł kreowania dramatycznych sytuacji w swoich wielkich oratoriach. Dlatego bez względu na epokę, w której żyje, wykonawca zawsze musi na nie żywo reagować. Musi wyobrazić sobie siebie jako niewidomego Samsona, zdesperowanego Bajazeta czy pełnego winy ojca, Jefe. Opowiadanie historii – to jest zawsze bardziej interesujące niż najpiękniejsze śpiewanie.

Który z bohaterów haendelskich oper jest Panu najbliższy?

Bajazet z Tamerlana. Być może nie jest on godnym podziwu człowiekiem – jest egoistą, ale scena jego samobójstwa to coś wspaniałego. Haendel użył całego swojego geniuszu, abyśmy mogli odczuć cały patos, furię, ból, desperację i miłość targające tym pełnym wad człowiekiem.

W pracy wokalisty jest wiele z aktorstwa. Identyfikuje się Pan z którąś z ról przez Pana postaci?

Mam córkę, więc trudno mi nie identyfikować się z okropną sytuacją Jefe (biblijny bohater przysięgł, że jeśli zwycięży w bitwie przeciwko Ammonitom, złoży w ofierze pierwszą osobę napotkaną po powrocie do domu; na spotkanie wyszła jego córka i mimo smutku Jefe postanowił spełnić swoją przysięgę – przyp. D.S.). Wait her, angels jest jedną z najpiękniejszych arii skomponowanych przez Haendla, ale śpiewając ją Jefe ma zabić własne dziecko z powodu obietnicy, którą złożył Bogu...

Taki głos jak Pański to skarb, ale to zazwyczaj nie wystarcza. Jak Pan

myśli – które z cech Pana charakteru pomagają w karierze wokalne?

Jeśli o to chodzi, to jedną z największych zalet jest ciekawość. I oczywiście pewna doza niezadowolenia z siebie i własnych dokonań. Jeśli jesteś usatysfakcjonowany tym, co zrobisz, szybko możesz popaść w samozadowolenie.

Myślał Pan, żeby zaprezentować kiedyś inny niż poważna rodzaj muzyki?

Uwielbiam różne typy muzyki, ale myślę, że nie mam zbyt wiele do zaoferowania, jeśli chodzi o jazz czy rock.

A jaka płyta będzie następna? Opera czy coś innego?

Jesienią w barwach Harmonii Mundi ukaże się *Salomon Haendla*, z Danielem Reussem i chórem RIAS, a na początku przyszłego roku – album firmy Hyperion z utworami Dowland. W najbliższych planach mam jeszcze nagranie utworów Schuberta z Paulem Lewisem, również dla Harmonii Mundi.

W ubiegłym roku odwiedził Pan Polskę przy okazji festiwalu Wroclawia Cantans, a w przyszłym planuje europejskie tournée z Australijską Orkiestrą Kameralną. Czy w tych planach uwzględnił Pan również nasz kraj?

Niestety obawiam się, że Australijska Orkiestra Kameralna nie odwiedzi Polski, ale ja sam pojawię się w Warszawie na początku października, występując podczas organizowanego przez Royal String Quartet festiwalu. A do Wrocławia powrócę we wrześniu 2008 r.

Zatem do zobaczenia w Polsce i dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Dorota Staszewicz**

Mark Padmore i Andrew Manze
 fot. Benjamin Ealovega/HM



W cieniu sławnego brata Giuseppe Donizetti

Anatol Jagoda

Giuseppe „Pasa” Donizetti urodził się w Bergamo we Włoszech w roku 1788. Był najstarszym z trzech braci muzyków. Spośród nich najbardziej utalentowany i sławny stał się Gaetano – jedna z najwybitniejszych postaci opery włoskiej, twórca m.in. *Lucji z Lammermoore* i *Napój miłośnego*. Pierwsze lekcje muzyki odbył pod kierunkiem wuja Caniniego. Ponieważ ze względu na wiek nie przyjęto go do szkoły muzycznej Pia Scuola di Musica w rodzinnym mieście, postanowił wstąpić do orkiestry wojskowej i tam doskonalić swe umiejętności muzyczne. W latach służby kierował orkiestrami wojskowymi we Francji i Włoszech. W czasie służby w armii Napoleona Bonapartego brał udział w wojnie włosko-austriackiej, kampanii hiszpańskiej. W okresie zesłania Napoleona na wy-

spie Elbie kierował orkiestrą wojskową garnizonu tam stacjonującego.

Po rozstaniu się z orkiestrą wojskową Napoleona przyjął zaproszenie sultana Mahmuta II (panującego w latach 1808-1839) i rozpoczął u niego służbę 17 września 1828 r. Mahmut II był zwolennikiem daleko idących reform. Rozwiązał starą armię osmańską i działającą w jej ramach starą orkiestrę wojskową reprezentującą tradycje orkiestr janczarskich (Mehter). Wraz z organizacją nowej armii postanowił utworzyć też orkiestrę wojskową na wzór europejski. W tym też celu zaprosił na swój dwór Giuseppe Donizettiego.

Donizetti po przybyciu do Stambułu w pierwszym rządzie stworzył orkiestrę wojskową według życzenia sultana (nosiła ona nazwę Musika-i Hümayun) i w ciągu miesiąca przygotował ją w taki

sposób, że była w stanie dać pierwszy koncert. Przez następne 28 lat kierował Giuseppe nowoczesną orkiestrą wojskową Imperium Osmańskiego. W związku z niewystarczającym repertuarem rozpoczął również komponowanie utworów dla orkiestry. Skomponowany przez niego dla Mahmuta II *Marsz Mahmudiye* przez 11 lat, a *Marsz Mecidiye* skomponowany dla syna Mahmuta II i jego następcy sultana Abdulmeccida w roku 1839, przez następne 22 lata stanowił hymn państwowy Imperium Osmańskiego.

Działalność Donizettiego nie ograniczała się jedynie do utworzenia i kierowania orkiestrą wojskową. Udzielał również na dworze sultana lekcji muzyki członkom jego rodziny, wspierał coroczne pokazy oper włoskich w Pera (dzielnica Stambułu, dzisiejsza nazwa


Beyoğlu), organizował koncerty na dworze i pełnił obowiązki gospodarza domu w stosunku do odwiedzających Stambuł największych wirtuozów tamtych czasów: F. Liszta, Parisha Alvarsa, Leopolda von Meyera.

Jednym z najważniejszych przedsięwzięć Donizettiego w czasie jego służby dla sułtana było nauczanie notacji na pięciolinii. W tym czasie muzycy tureccy używali notacji znaków muzycznych jeden po drugim umieszczonych na jednej prostej linii (system ten nosił nazwę Hamparsum – od nazwiska jego twórcy). Donizetti w krótkim czasie oprowadził ten system, a następnie znalazł

sposób na odniesienie go do systemu europejskiego. Oprócz tego zapewniał zaopatrzenie kierowanej przez siebie orkiestry w niezbędne instrumenty, sprowadzając je ze sklepu muzycznego Pelitti w Neapolu.

W roku 1846 dodał do orkiestry grupę instrumentów smyczkowych i wykonywał ją jako orkiestrę symfoniczną. Stambuł stał się jego drugą ojczyzną. Za zasługi dla Imperium Osmańskiego został w roku 1854 awansowany do rangi generała brygady (stąd tytuł Pasza-Generał). Był człowiekiem, który jako pierwszy zaznajomił Turcję w XIX w. z muzyką zachodniej Europy.

Zmarł 12 lutego 1856 r. Po śmierci jego ciało było chronione przez trzy tygodnie w kościele Santa Maria (Stambul-Beyoğlu), a następnie 6 marca 1856 r. zostało pochowane na cmentarzu kościoła Ducha Świętego w Stambule.

Był świetnym organizatorem, ale kompozytorem był mniej niż przeciętnym. Jego kompozycje to wspomniane wyżej marsze, ponadto kilka *Marszy algierskich*, kilka kompozycji na fortepian w stylu salonowym. 

Bibliografia: Műzik Ansiklopedisi
www.ozanyarma.com
www.iec-tr.org

Plácido Domingo
fot. Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger

Plácido Domingo (3) Parsifal mistyczny!

Karolina Kasprzyk

Dla Plácido Domingo *Parsifal* to dzieło jedyne w swoim rodzaju. Tematyka związana ze Świętym Graalem wytwarza bowiem wokół tej opery wyjątkową atmosferę. Artysta z całą mocą podkreśla, iż nie zgadza się z opiniami odmawiającymi *Parsifalowi* świętości. Jego głęboko religijna, mistyczna treść jest przecież niezwykle blisko związana z chrześcijaństwem. Jest tu mowa o Świętym Graalu, Eucharystii będącej przecież najczystsza esencją naszej wiary. Domingo jest zdania, że zbyt dokładna analiza treści dzieła może doprowadzić do przeintelektualizowania i zatracenia w ten sposób najprostszego przekazu.

Samą postać tytułowego bohatera także uznaje za wyjątkową: „Nie sądzę, aby istniała rola bardziej absorbująca pod względem wokalnym i aktorskim”. W wywiadzie udzielonym pismu Opera News Domingo przyznaje: „Gdy Jimmie Levine zaproponował mi podjęcie się tej partii, miałem wątpliwości. Jednak im dłużej wpatrywałem się w partyturę, tym głębiej wnikałem w muzykę i dramat. Wiedziałem, że chcę się tego podjąć”.

Parsifala artysta stawia obok takich postaci jak Lohengrin i Jan Chrzciciel, których mistyczny wymiar bardzo trudno jest oddać na scenie. Jednak udaje mu się odnaleźć swoje alter ego w specyficznym połączeniu ziemskiej i pozaziemskiej strony natury ludzkiej z posiadaniem w sobie pewnej dziecięcej naiwności.

„Parsifal dojrzewa stopniowo, by wszystkiego się dowiedzieć i wszystko pojąć (...) – mówi śpiewak – Już w I akcie serce tego „czystego głupca” odbiera cierpienie innych. Na razie reaguje on na cierpienie łabędzia, którego przez swą ignorancję zabił”. Niebawem serce Parsifalowe zadrzy po raz drugi, gdy ujrzy krwawiącą ranę i mękę Amfortasa. Artysta niezwykle precyzyjnie przedsta-

wia uczucia młodzieńca przyglądającego się niezrozumiałym dlań wydarzeniom w świątyni dokąd przyproceedził go Gurnemanz: „Rozpoczyna się obrządek. Parsifal spostrzega człowieka, który bardzo cierpi, nigdy dotąd nie spotkał nikogo tak cierpiącego. W świadomości Parsifala bardziej niż światłość, kolumny, niż cudowny kielich Graalowy zapisuje się ów ból, owa rana”. W dość specyficznym sposobie Domingo postrzega zachowanie Titurela oraz rycerzy domagających się spełnienia ofiary przez Amfortasa. Śpiewak odbiera ich bezwzględne żądanie jako egoizm, który sprawia, iż król cierpi ponad miarę. Choć Parsifal w czasie trwania misterium milczy i przygląda się tylko całej scenie, jako postać musi czynnie uczestniczyć w akcji. Jak podkreśla artysta: „On uczy się, jest bardzo pochłonięty tym, co ogląda, nie może więc stać nieruchomo”. Wymaga to niebywałej wprost umiejętności koncentracji. Będąc wykluczonym z właściwej akcji, niezwykle trudno jest „pozostać w ciele” odtwarzanej przez siebie postaci. To jedna z wielu zalet potwierdzająca wyjątkowość interpretacji Plácido Domingo. Warto tu nadmienić, że najczęściej stosowanym wybiegiem

reżyserskim jest właśnie wyłączenie głównego bohatera z udziału w drugiej połowie I aktu. Bywało także, iż tenorzy śpiewający tytułową partię wykorzystując panujący wokół mrok, pozwalali sobie na samowolne opuszczenie sceny. Domingo wyznał kiedyś, że nie wyobraża sobie, by mógł kiedykolwiek postąpić w podobny sposób: „Tutaj trzeba przeżywać, czuć i w milczeniu reagować na wszystko. Jest to moment kluczowy, bowiem serce Parsifala budzi się po raz pierwszy”.

Po skończonym misterium Gurnemanz pyta chłopca, czy zrozumiał to, na co patrzył. Ten, gestem głowy, zaprzecza. Rozczarowany faktem, iż młodzieniec nie zapytał o królewską ranę, staryczek wypędza go ze świątyni: „Szukaj sobie gości, ty gęsiarzu!” – krzyczy za nim. Artysta w analizie tej sceny uważa reakcję Gurnemanza za niewłaściwą i niesprawiedliwą. Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Nie mógł tego pojąć człowiek mieszkający w lesie, którego jedynym dotąd zajęciem było polowanie na dziką zwierzynę! Dla Domingo najistotniejsze jest to, iż „nie zrozumiawszy niczego, serce Parsifala odpowiada na to, co ujrzał. On czuje za Amfortasa”.

Opuściwszy Montsalwat „czysty prostaczek” wyrusza w świat, by uczyć się rozumu. I oto zawędrował w czarowne miejsce pełne egzotycznej roślinności. Pokonawszy rycerzy broniących doń wstępu, Parsifal napotyka gromadę dziewcząt-kwiatów, która nadbiegła zwabiona odgłosem walki. Dziewczęta, stworzone przez okrutnego czarownika Klingsora miały za zadanie uwodzić przejeżdżnych.

Klingsor dobrze wie kim jest ten wojowniczy młodzieniec, zna także jego misję. Cel czarownika jest jasny – chłopiec naznaczony jest piętnem grzechu nieczystości, nie będzie mógł już nigdy wyswobodzić Amfortasa. Parsifal jednak najwyraźniej nie rozumie intencji dziewcząt i bawi się z nimi jak dziecko. Wtem słyszy dobiegający z oddali głos wołający chłopca po imieniu. Po raz pierwszy w czasie trwania misterium pada imię *Parsifal*. Młodzieniec powtarza je jakby w upojeniu za tajemniczą piękną kobietą, która zjawia się nieoczekiwanie. To Kundry, istota o podwójnej naturze, symbol wiecznej kobiecości. Pokorna służka bractwa Graalowego z I aktu, staje teraz przed Parsifalem w całej swej krasie jako najpotężniejsza broń Klingsora. Ona była tą, która przed laty uwiodła Amfortasa.

Oto przemyślenia artysty dotyczące tej sceny: „Parsifal słyszy głos wołający go po imieniu. Nie wie do kogo on należy (...). Nie sądzę, by później ujrawszy piękną kobietę (...), łączył ją z tamtą usługującą rycerzom. Nie wyobraża sobie nawet – mówić dalej – że mógłby mieć do czynienia z tą samą kobietą, która doprowadziła do grzechu Amfortasa”.

Kundry wydaje się celowo zachować na tę właśnie chwilę imię chłopca. On sam, jak przez mgłę przypomina sobie, że dołąd nikt poza matką tak go nie nazywał. W swym monologu Kundry opowiada Parsifalowi historię jego życia, o tym jak zginęli jego rodzice. Młodzieniec słucha. Domingo uważa, że w scenie tej można zaobserwować proces dojrzewania Parsifala: „Całe życie pozbawiony wiedzy na jakikolwiek temat, a potem w kilka sekund wszystko: matka, ojciec, wina, miłość”.

Monolog, przerywany jedynie sporadycznie pełnymi bólu i poczucia winy wobec matki wtrętami Parsifala, osiąga punkt kulminacyjny. Kundry pochyla się nad Parsifalem i składa na jego ustach pocałunek. Jak śpiewak słusznie zauważa, do tego momentu młodzieniec jest tylko na wpół uświadomiony, na wpół przebudzony. Wraz z pocałunkiem wszystko staje się dla niego jasne: zrozumiał cierpienie Amfortasa i dokładnie uzmysławia sobie co mu się przytrafiło: „Amfortas! Ta rana!...” („Amfortas! Die Wunde...”), wykrzykuje. Lecząc po chwili współczucia dla cierpienia króla, Parsifala ogarnia pożądanie. Zaraz potem w jego głowie pojawia się myśl, iż pragnienie takie jest grzechem. Odrzuca Kundry od siebie, choć wie już, że to ona uczyniła z niego mężczyznę.

Według Domingo, nowa dojrzałość Parsifala powinna znaleźć odbicie w głosie. „Odtąd należy śpiewać zupełnie inną barwą (...) – mówi – Parsifal pojmuję co jest jego powołaniem, co ma robić i jak bardzo jest to ważne. Rozumie, że musi wybawić Amfortasa, a uzdrowić go może tylko ta sama broń, która go zraniła – święta włócznia”.

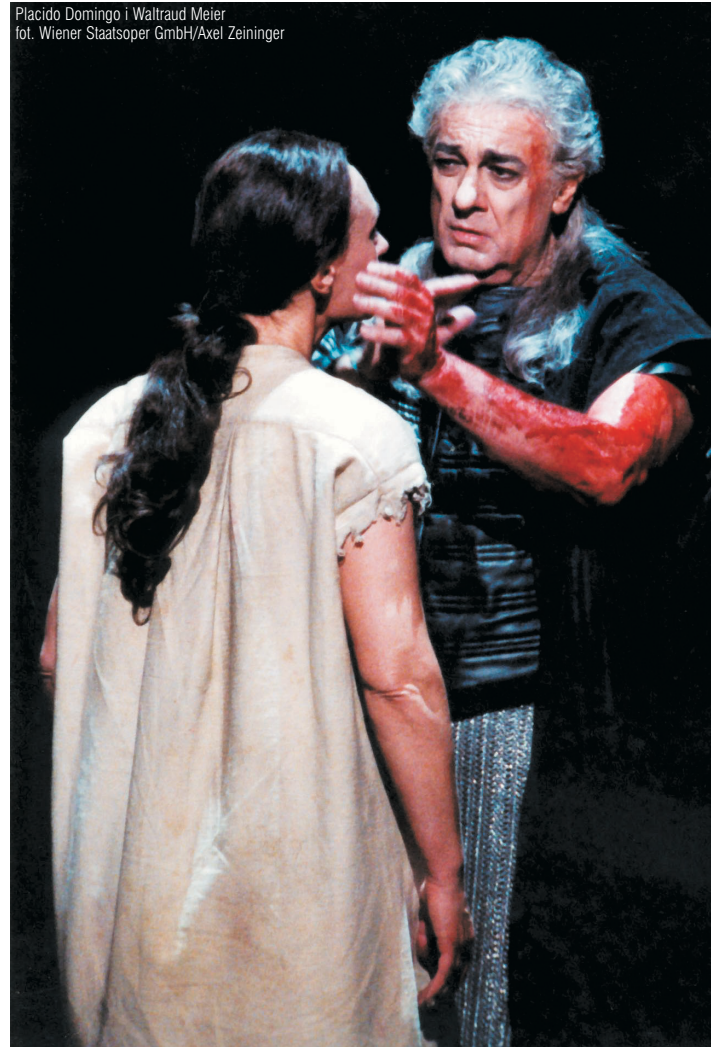
Artysta w sposób odbiegający od innych odtwórców roli Parsifala przedstawia relacje między parą głównych bohaterów. Sądzi on, iż paralelę dla dojrzewania Parsifala stanowi narastająca w Kundry rozpacz. Jej podłożem stał się konflikt z Klingsorem, kiedy w scenie otwierającej II akt, czarownik zmusza Kundry, by uwiodła młodzieńca. Choć początkowo kobieta wypełnia rozkaz, później od niego odstępuje. Domingo sugeruje, że w trakcie spotkania Kundry naprawdę zakochuje się w Parsifalu. „Czy jest to prawdziwa miłość – rozważa śpiewak – czy raczej intuicyjna świadomość, że to ON posiada klucz do jej zbawienia – jest sprawą niejasną”. Odrącona kobieta błaga o jedną chociaż godzinę miłości. Jednak nic już nie zdola zawrócić młodzieńca z obranej drogi. Ta jedna godzina sprowadziłaby na nich oboje wieczne potępienie. Parsifal żąda, by Kundry zawiodła go na Montsalwat przed oblicze cierpiącego Amfortasa. Ogarnięta szalem kobieta przeklina Parsifala, a wraz z nim wszystkie drogi, którymi będzie podążał. „Błagaj się! Błagaj wiecznie!” woła za nim, a pojawiający się młodzieniec jest nieugięty w swym postanowieniu, rozżalona i wściekła wzywa na pomoc

Klingsora. Czarownik zjawia się i pragnąc zabić Parsifala idą w jego kierunku włócznią odebraną Amfortasowi. Lecząc zwycięstwo należy do Parsifala i „jest to tryumf niezłomnej woli i poczucia wyższej powinności” – jak mówi sam artysta. Włócznia zatrzymuje się tuż nad głową młodzieńca – ten ujmując ją i kreśli w powietrzu znak krzyża. Ponura siedziba czarownika legła w gruzach.

Domingo zaznacza, że młody bohater z wyraźnym smutkiem odchodzi od Kundry, a argumentuje to następująco: „Ponieważ to ona wyjawiła i przebudziła w nim wszystko, myślę, że i Parsifal w pewien sposób zakochuje się w niej. Zdaje sobie jednak sprawę, że to niemożliwe, gdyż ma do spełnienia inną, ważniejszą misję”. Odchodząc Parsifal ogląda się za siebie mówiąc: „Ty wiesz, gdzie możesz mnie odnaleźć”.

Przekleństwo Kundry wypełnia się między II a III aktem.

Plácido Domingo i Waltraud Meier
 fot. Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeiningger



Tułaczkę Parsifala ilustruje *Preludium* do III aktu. Domingo uważa ten fragment muzyczny za niezwykle trudny zarówno dla słuchaczy, jak i orkiestry: „musi on brzmieć krystalicznie czysto – wszystkie barwy i współbrzmienia przygotowują nas przecież do najwznioślejszej sceny w całym misterium, jaką jest *Cud Wielkopiątkowy*”.

Wędrownka bohatera trwała wiele lat. Gurnemanz, wiekowy starzec wiedzie pustelnicze życie nieopodal zamku i nadal czeka na nadejście wybawcy Amfortasa. Tymczasem z pobliskich krzaków dobiega jęk. W odnalezionej tam kobiecie Gurnemanz poznaje Kundry. Cuci ją, a zmiany jakie w niej dostrzega, zdumiewają go. „Transformacja Kundry z kusicielki w pełną pokorę pokutnicę to pierwsza niespodzianka w III akcie – stwierdza śpiewak – Druga zaś to fakt, iż Gurnemanz w pierwszej chwili nie rozpoznaje Parsifala, co stanowi dowód jak bardzo Parsifal dojrzał i zmienił się w ciągu minionych lat”. Rzeczywiście, trudno było skojarzyć tamtego nieokrzesanego chłopca z dumnym rycerzem w

czarnej zbroi i włócznią w dłoni. Rycerz przybywa do świętego gaju w dzień Wielkiego Piątku. Daje się zauważyć ogromne znużenie wędrowca; Domingo stwierdza wprost, iż Parsifal powinien „czuć się jak stuletni starzec”. Bohater przysiadł w milczeniu na kamieniu. Gurnemanz nalega, by nieznajomy odłożył swój miecz i włócznię; wszak w tym świętym dniu nie godzi się być uzbrojonym. Rycerz wypełnia polecenie, następnie wyjaśnia dokąd i w jakim celu zmierza. Starzec nie ma już wątpliwości kto przed nim stoi i od tej chwili odnosi się do niego w sposób, który artysta uważa za szalenie ważny z psychologicznego punktu widzenia: „Podczas, gdy w I akcie Gurnemanz nazywa Parsifala »szalonym chłopcem« (verrückter Knabe), teraz tytułuje go »Panem« (O, Herr). Parsifal pamięta przecież jak go tu kiedyś potraktowano – wygnano, nazwano »głupcem«, »gęsiarzem«. Artysta jest przeświadczony, iż „dla Parsifala jest to moment wielkiego osobistego tryumfu”. Gurnemanz ze smutkiem opowiada, że od dnia w którym młodzieniec opuścił mury świątyni, żaloba zapanowała w całym państwie Graalowym. Amfortas zaniechał odstawiania kielicha – pragnie jedynie śmierci, która położy kres jego cierpieniom. Parsifal obwinia się, iż nie powrócił wcześniej. Mdleje, wyczerpany wrażeniami i długą drogą. Kundry przyniósłszy wodę z pobliskiego źródła dokonuje rytualnego obmycia stóp wędrowca, osuszając je własnymi włosami. Gurnemanz namaszcza jego głowę olejkami, wreszcie ogłasza go opiekunem Graala. Tuż potem Parsifal chrzci Kundry. „Wszystko to – orkiestracja, melodia, tekst – jest tak piękne, że porusza mnie niemal do łez” komentuje śpiewak.

Dzieło dobiega końca. Przenosimy się do świątyni na Montsalwat. Rycerze kategorycznie żądają od Amfortasa spełnienia ofiary; przecież obiecał to uczynić po wieloletniej przerwie. Król jednak wzbrania się, błaga zgromadzonych, by sami zadali mu śmierć. Na tę chwilę przybywa Parsifal, a wraz z nim Gurnemanz i Kundry. „Moment, w którym Parsifal zwraca włócznię rycerzom, uzdrawia Amfortasa i odsłoniwszy kielich błogosławi zebranych, jest tak przepełniony mistycyzmem, że wprost nie znajduję słów, by to opisać” – mówi wzruszony artysta. „Czuję nieomal na scenie obecność Boga, który zstąpił do nas”. Słowa te dobitnie świadczą o tym, jak głęboko emocjonalnie Plácido Domingo przeżywa swój każdorazowy występ w tej roli. „Z chwilą, gdy Parsifal obdarza rycerzy swym błogosławieństwem zyczyłbym sobie, by dosięgło ono i przyniosło pokój każdemu: publiczności i całemu światu”.

Spśród wszystkich dramatów Ryszarda Wagnera *Parsifal* wydaje się być najbardziej spójny. Partia tytułowego bohatera obejmuje zaledwie sto wierszy poezji, co jest zjawiskiem tyle ciekawym, co nietypowym – zwłaszcza w dziele trwającym bez mała sześć godzin. Zdaniem Domingo Parsifal to jedna z tych ról, kiedy mamy do czynienia

z młodą wiekiem postacią, lecz która w żaden sposób nie powinna być wykonywana przez młodego śpiewaka. Naczelny problem jaki napotyka tenor pragnący zmierzyć się z partią Parsifala to konieczność użycia, a następnie manipulowania dwoma rodzajami głosów: pierwszym powinien posługiwać się „czysty prostaczek”, drugim – dojrzały Parsifal. Dodatkowo w akcie III, w scenie *Cudu Wielkopiątkowego* artysta zaleca ponowne odciążenie głosu, tak by zabrzmiał on „promiennie i skutecznie wszystkich oczarował”. Znamiennym jest fakt, iż artysta tego formatu otwarcie przyznaje, że każda z opracowanych przez niego ról zawiera elementy sprawiające mu trudność. W przypadku dramatów Wagnera pojawia się ponadto problem języka niemieckiego, którego Domingo, pełen krytycyzmu wobec swoich dokonań w żadnym razie nie ośmieliłby się zaliczyć do swych najlepszych.

Ulrich Müller, filolog niemiecki z Uniwersytetu w Salzburgu nie ukrywał, iż jest pod wielkim wrażeniem niemieckizny hiszpańskiego tenora: „Jest godne podziwu, jak Domingo po mistrzowsku pokonał trudności wagnerowskiej deklamacji oraz niemieckiej wymowy. Jedyne chwilami zauważało się, że nie jest to jego ojczysty język, nie ulegało jednak wątpliwości, iż artysta wie o czym śpiewa. Można sobie wyobrazić, jaki ogrom pracy za tym stoi”. Sam Domingo tak opisuje swoje przygotowania do ról wagnerowskich: „Najpierw zwracam uwagę na stronę wokalną, później zajmuję się poszczególnymi postaciami, wreszcie specyfiką języka niemieckiego, który dogłębnie studiuje. W obecnej chwili moje wiadomości na temat wymowy są na tyle duże, że mogę śpiewać w tym języku. Oczywiście całkowite pozbycie się akcentu hiszpańskiego jest niemożliwe. Musiałem nauczyć się prawidłowej wymowy spółgłosek, samogłosek, a także przygłosów. *Parsifal*, podobnie jak *Walkiria* jest zbliżony do symfonii, gdzie głos traktowany jest na równi z instrumentami”. Wielu krytyków podkreślało, że śpiewaka niejednokrotnie rozumiano lepiej niż jego niemieckich kolegów! Niewątpliwie przyczyniła się do tego jego legendarna już dykcja, ale przede wszystkim prawdziwie tytaniczna praca.

Zyjąc w szalonym tempie, śpiewając i drygując na całym świecie, prowadząc dwa teatry operowe w Waszyngtonie i Los Angeles, Plácido Domingo wyznaje, że czasem chciałby stać się nieświadomym niczego „czystym głupcem”. Ma też, jak stwierdził z błyskiem humoru, jedno nieziszczalne marzenie: by choć część przepięknej muzyki skomponowanej dla Gurnemanza dane było kiedyś zaśpiewać Parsifalowi!

Plácido Domingo długo zmagał się z trudną decyzją zmierzenia się z partią Parsifala. Świadczy to o niezwyklej, acz typowej dla tego artysty odpowiedzialności wobec swojej publiczności oraz szacunku dla twórcy dzieła. Po raz pierwszy wykonał tę partię w nowojorskiej Metro-

politan Opera w marcu 1991 r., zaś dziewięć miesięcy później zaśpiewał ją w wiedeńskiej Staatsoper.

W prasie austriackiej pojawiły się wówczas następujące recenzje: „Wiedeńscy miłośnicy opery z niecierpliwością oczekiwali Parsifala Plácido Domingo. Nie zawiódł swych przyjaciół. To niesamowite jak śpiewak ten potrafi wczuć się w muzykę Wagnera i radzić sobie z wymową”. „Słuchaliśmy z przyjemnością nienaruszonego przez czas, świeżego i pięknego głosu, jedyne w swoim rodzaju”. „Plácido Domingo stał się Parsifalem, mogliśmy go zrozumieć i zdawaliśmy sobie sprawę do jakiego stopnia ożywił tę postać – daleki od jakiegokolwiek gwiazdorstwa perfekcyjnie wtopił się w to święte dzieło”.

17 sierpnia 1992 r. Domingo otrzymał ostateczną satysfakcję – tym większą dla śpiewaka, którego dotychczasowy repertuar opierał się na dziełach twórców włoskich i francuskich – powtórzył poprzednie sukcesy na Festiwalu w Bayreuth, dokąd powrócił jeszcze w roku 1995. Uwaga krytyków i melomanów, zwłaszcza zaś ortodoksyjnych wagnerzystów skupiła się wówczas na najbardziej latynowskiem z tenorów, który śmiał zmierzyć się z najbardziej niemieckim z kompozytorów. „Początkowo obawiałem się wystąpienia w wagnerowskiej świątyni” – wspomina śpiewak. Istotnie nikt nie mógł zagwarantować sukcesu temu ryzykownemu przedsięwzięciu. Jednak wszelkie wątpliwości rozwiązały się z chwilą, gdy debiutant stanął twarzą w twarz z publicznością, która poderwałszy się z miejsc dała wyraz swemu entuzjizmowi. Później powiedział „To niesamowite uczucie śpiewać Parsifala tutaj w Bayreuth. (...) Spełniło się moje odwieczne życzenie”.

Oto jak debiut Domingo na Zielonym Wzgórzu skomentowała prasa: „Nadzwyczajny wieczór. To nie świeży, wypoczęty głos zaskoczył sceptycznych wagnerzystów najbardziej, lecz łatwość i wyrazistość perfekcyjnej w swym dramatyźmie, muzycznej interpretacji”.

„Wrz z interpretacją tej wagnerowskiej roli, Plácido Domingo wzbogacił swą karierę o jeszcze jeden sensoryjny sukces. Poruszył wszystkich swoim ekstrawertycznym liryzmem, który stworzył pytanie, czy ten „latynoski styl” nie przyczyni się do odkrycia nowych aspektów interpretacyjnych w tym dziele”. „Pełny sukces (...) Wagner jest dla niego (Domingo – przyp. K.K.) czymś więcej niż tylko przelotną przygodą. To oczywiście, że jest bardzo zaangażowany emocjonalnie w muzykę, w mistyczną tematykę i oddaje się temu z pokorą. Wszystko to sprawia, że jego debiut stanowi obietnicę na przyszłość”.

Od czasu swego wystąpienia w Bayreuth, Domingo wykonywał tę partię wielokrotnie, między innymi: w londyńskiej Royal Festival Hall, La Scali, Operze Rzymskiej, Operze Królewskiej w Madrycie, Operze Paryskiej oraz Festiwalu w Salzburgu, wszędzie przyjmowany owacyjnie. 🎭

Magdalena Kožená Przygoda z Haendlem

Magdalena Todynek

To się może wydać nieco dziwne, ale operująca pięknym, elastycznym, stworzonym do wykonywania muzyki barokowej mezzosopranem, Magdalena Kožená nigdy wcześniej nie nagrała płyty z ariami Haendla. Ma co prawda na swoim koncie rolę Kleopatry w operze *Juliusz Cezar* Haendla prowadzonej przez Marca Minkowskiego i zrealizowanej dla Archiv Produktion w 2003 r. Jednak dopiero teraz wydała monograficzny album z ariami Haendla, gdzie śpiewa role Ariodante, Alciny, Theodora, Orlanda i wiele innych z haendlowskich niezwykłych teatralnych kreacji.

Kožená z przyjemnością odgrywa rolę wścieklej kobiety lub mściwego mężczyzny. Jak mówi, wybór repertuaru na płytę był prawdziwą przyjemnością. „Arii Haendla nie nagrywa się każdego dnia, więc chciałam wybrać moje ulubione. Jest oczywiście wiele znanych arii, ale chciałam pokazać ogromną różnorodność charakterów. Jest wiele szalonych i dramatycznych scen. Chciałam wybrać muzykę, która poruszy słuchacza od środka”.

Wiele z wokalnych kompozycji Haendla jest porywających dla mezzosopranu, gdyż ma pozornie wygodne sopranowe góry i eksplorują koloraturowe umiejętności wykonawcy. „Oczywiście jest mnóstwo błyskotliwej muzyki, w której można się popisać rewelacyjną techniką, wysokimi i niskimi dźwiękami” – mówi Kožená. „Mnie jednak najbardziej interesują emocje. Tutaj mamy ich całą gamę”. Faktycznie, kiedy usłyszała pierwszy montaż płyty, intensywność muzyki zaskoczyła artystkę. „Praktycznie trzeba było przerwać słuchanie muzyki, aby wziąć oddech!”.

Dzięki swoim ogromnym możliwościom wokalnemu, jest ona w stanie odegrać rolę różnych charakterów z ogromnymi wokalnymi wymogami. „W muzyce barokowej czasami mogę śpiewać partię sopranu, czasami altu. Uwielbiam wykorzystywać swój głos do ukazania kolorystyki. Jeśli śpiewam *Oh had I Jubal's lyre*, powinno to być wykonane głosem anielskim, zaś w szalonych scenach Orlanda mogę sobie pozwolić na brzydki dźwięk, ponieważ to mówi wiele o jego stanie umysłu”.

Kožená tak wiele pracy i pasji wkłada w wejście w uczucia granej przez siebie postaci, że przygotowana jest na oskarżenia ze strony innych śpiewaków na temat techniki śpiewu. „Nauczyłam

się wiele lat temu od Marca Minkowskiego, że muzyka barokowa to nie tylko piękno. Mogę wykonać ekstremalne dźwięki, bardzo niskie, albo bardzo wysokie, ale to nie jest moja naturalna skala. Może to nie jest zbyt piękny dźwięk, ale może pomóc mi wyrazić rozterki mojego bohatera w danym momencie”. Dla niej to właśnie bohater jest najważniejszy. „Oczywiście jesteśmy śpiewakami i ludzie zawsze chcieliby posłuchać ładnej melodii. Osobiście jednak jestem znudzona już po dziesięciu minutach odbioru takiego artysty, który jedynie produkuje piękne dźwięki!”.

Mimo że Kožená śpiewała już te arie podczas koncertów, to wykreowanie ich w studiu nagraniowym było ogromnym wyzwaniem. „Zawsze niezwykle trudnym zadaniem jest wyjęcie jakiejś sceny z opery i odtworzenie jej atmosfery. W całej operze, widzimy rozwój akcji”. Ale nawet w studiu odniosła sukces. „To zasługa wspierającej orkiestry, jaką jest Venice Baroque. Pracowałam z nimi po raz pierwszy. Martwiłam się jak potoczy się nasza współpraca w studiu bez wspólnych koncertów na żywo. Śpiewanie przed ludźmi mnie inspiruje i dostarcza mi adrenaliny, dzięki której odkrywam swoje wnętrza. Z tym zespołem w ogóle nie czułam się jakby to było nagranie. Oni grają mnóstwo tej muzyki i reagują na każde zaśpiewane przez mnie słowo, ponieważ to jest ich język. Czekam na możliwość ponownej z nimi współpracy”.

Jedyną rolą z nagrania, jaką Kožená śpiewała na scenie jest Sesto w *Juliuszu Cezarze* w produkcji Marka Minkowskiego w Amsterdamie w 2001 r. „To było niezwykle pięknie przedstawienie. Moment,

w którym pojawiała się aria (*Cara speme*) był niezapomniany. Ten zdeperowany młody mężczyzna ma nadzieję, że wszystko się jeszcze zmieni. Ta aria jest swoistą modlitwą. Pamiętam, że gdy klęczałam na scenie, wszystko się zatrzymało dla tej muzyki. Po prostu pozwoliłam się mojej duszy modlić”. Jest to jeden z najpiękniejszych i najjaśniejszych momentów na płycie; powitalny kontrast obezwładniającej kaskady dźwięków w *Agrippinie*, czy szalonej scenie Dejaniry w *Herkulesie*.

„A tak, te szalone sceny!” mówi Kožená, śmiejąc się ze swojego melodramatycznego wyboru. „Oczywiście nie chciałabym żyć jak niektórzy z tych bohaterów. Ale nawet w takich zwiariowanych scenach są emocje, których przecież doświadczamy na co dzień. Dla mnie jest ważne mieć prawdziwe życie z całym spektrum różnych emocji, aby później móc je wyrazić na scenie. Alcina, na przykład, jest fantastyczną boginią, która wykorzystuje mężczyzn. Pewnego dnia sama się zakochuje. Muzyka na początku tej arii (*Ah, mio cor!*) jest jak bicie serca. Można usłyszeć szok, w jakim się znajduje – »O Boże, to nie powinno się zdarzyć. Nigdy wcześniej się tak nie czułam«. To są momenty, które każdy z nas może odnaleźć w swoich doświadczeniach”.

Arie te są jednymi z najlepszych w twórczości operowej i dramatycznej Haendla, zaś pasjonujące i dramatyczne wykonanie Magdaleny Kożeny jest hołdem dla jego geniuszu. Jak sama mówi: „To sama przyjemność »obwieszać się« takimi klejnotami”. ☘

Najistotniejsza jest promocja poprzez koncerty i prasę...

Ze znakomitym flecistą Krzysztofem Kaczką rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Krzysztof Kaczka

czas Festiwalu Fletowego w Sydney, a oprócz tego na zaproszenie konsulatów RP i RFN wystąpię w Sydney i Melbourne. Bardzo się cieszę na mój wyjazd do Australii. Dziękuję serdecznie wszystkim, którzy się przyczynili do moich sukcesów, a w szczególności moim nauczycielom – Cecylii Knopp z Chorzowa, Zbigniewowi Kamionce z Krakowa oraz Grzegorzowi Cimoszko, za którego namową wyjechałem na studia do Niemiec, Austrii i Francji.

Ukazała się niedawno już druga Pana płyta. Jest to jedna z niewielu płyt poświęconych braciom Dopplerom. Co kierowało Panem przy wyborze tego zapomnianego repertuaru?

Przed wszystkim chciałem koniecznie nagrać płytę z moją najlepszą przyjaciółką – Esti Rofé. Znamy się od lat i chcieliśmy nagrać coś razem. Jako, że przygotowaliśmy płytę dla polskiego wydawnictwa stwierdziliśmy, że najlepiej będzie nagrać muzykę kompozytorów o polskich korzeniach. Poza tym utwory te są bardzo przyjemne zarówno do grania, jak i do słuchania. Dopplerowie byli flecistami, a więc doskonale znali możliwości techniczne tego instrumentu i potrafili to świetnie wykorzystać. Poza tym utwory te przeplatają folklor węgierski i znane tematy operowe. Skłamię, jeśli powiem, że są to utwory o szczególnej głębi wyrazowej, ale przynoszą dobry nastrój i oto nam właśnie chodziło. Tak w ogóle to mało jest płyt z utworami tych kompozytorów, a dobrze jest nagrywać coś, czego inni jeszcze nie zrobili.

Czy będzie nagrywał Pan inne utwory Dopplerów?

Mam nadzieję, że tak. Kompozytorky pozostawili po sobie sporo kompozycji, a więc materiału jest bardzo dużo. Myślałem, żeby nagrać utwory bardziej kameralne np. na dwa flety, waltornię, fortepian. Ale proszę uzbroić się w cierpliwość.

Polski repertuar fletowy, w szczególności XIX-wieczny, nie jest zbyt obfity. Jak Pan sądzi, dlaczego muzyka Dopplerów, jakby nie Polaków, niezbyt interesuje polskich flecistów?

Aż tak źle to chyba nie jest... *Fantazja węgierska* to utwór dość popularny, a inne...? Trudno mi powiedzieć. Możliwe, że chodzi o to, że są to utwory kameralne. Większość uczniów i studentów kształci się wyłącznie solistycznie i nie przywiązują wystarczającej wagi do muzyki kameralnej, co w moim odczuciu jest dużym błędem. Dobry

Jest Pan młodym flecistą, który bardzo intensywnie rozwija swoją karierę. Koncerty, nagrania płytowe, wygrane w prestiżowych konkursach. Proszę nam opowiedzieć o ostatnich Pana sukcesach koncertowych i konkursowych?

Myślę, że moim największym sukcesem jest to, że mogę pracować w zawodzie muzyka i realizować własne marzenia. Oczywiście nagrody mnie cieszą, ale nie są to rzeczy najważniejsze. Na pewno konkursy i koncerty pomagają mi w utrzymaniu wysokiej formy i dalszym rozwoju muzycznym. Ostatnie miesiące były bardzo męczące. W lutym wróciłem z kanadyjskiego Banff Center for the Arts, gdzie miałem możliwość zagrania wielu ciekawych koncertów m.in. z profesorem Joelem Smirnoffem z Juilliard String Quartet, z Barrym Shiffmanem z kwartetu smyczkowego St. Lawrence, klarncistą Chenem Halevim i innymi znakomitymi muzykami. Koncerty te dały mi wiele radości i czuję, że naprawdę dużo się nauczyłem. W tym miejscu pragnę gorąco podziękować pani Jolandzie Freze, bez której mój wyjazd nie doszedłby do skutku. Poza tym prowadziłem tam również warsztaty dla młodych flecistów oraz miałem recitale w Vancouver i Calgary. Po powrocie do Europy wybrałem się na Międzynarodowy Konkurs Młodych Muzyków „Citta di Bar-

letta”, gdzie udało mi się zdobyć dwa złote medale – w kategorii solista oraz w zespole kameralnym z Perym Schackiem. Później przyszedł debiut w monachijskiej Herkulesal der Residenz na koncercie galowym, gdzie zaprezentowałem repertuar z mojej debiutanckiej płyty Duo Artus. Szczerze mówiąc nigdy nawet nie marzyłem o tym, żeby zagrać przed półtoratysięczną publicznością w tej pięknej sali. To było wielkie przeżycie, sporo stresu, ale otrzymaliśmy świetne krytyki. Potem miałem koncert w Instytucie Polskim w Rzymie oraz inne występy we Włoszech na zaproszenie Ambasady RP, a kilka dni później zostałem laureatem konkursu The IBLA Grand Prize World Instrumental Competition na Sycylii. Honorowym przewodniczącym jury był Marcello Abbado. Następnego dnia leciałem z Katanii do Wenecji, by zdążyć na Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Padwie. Mimo pośpiechu, zmęczenia i grania w kilka minut po wyjściu z takśówki udało mi się zdobyć czwartą nagrodę w kategorii instrumentów dętych. Imprezy tej jednak nie polecam, ponieważ jest bardzo źle zorganizowana i odbywa się w fatalnych warunkach akustycznych. Poza tym grałem jeszcze w Domu Mozarta w Augsburgu, a ostatnio znalazłem się w piątce finalistów Sydney Flute Festival Solo Competition. Finał odbędzie się 29 września pod-

zespół kameralny to o wiele większa szansa na zrobienie międzynarodowej kariery, ale potrzebna jest samodyscyplina, a przede wszystkim cierpliwość i wytrwałość. Do tego dochodzi ciężka praca, wspólne próby i wiele wyrzeczeń. Myślę, że większość moich rówieśników interesują „szybkie pieniądze” i zero wysiłku. Niestety muzyka nie jest najlepszym zawodem na zrobienie fortuny. Poza tym wykładowcy w Akademii Muzycznych nie uczą swoich podopiecznych, jak się wypromować. Sami studenci też chyba nie są tym do końca zainteresowani. Wielu moich znajomych nie czyta żadnej prasy muzycznej, nie zna nagrań, niektórzy nawet nie wiedzą, co się dzieje w mieście obok albo na innej uczelni. Ogólnie mówiąc „bez pracy nie ma kołaczy”.

Jak się Panu układała współpraca z flecistką Esti Rofé i pianistką Anną Kijanowską przy nagraniu?

Zarówno Anię, jak i Esti bardzo sobie cenię. Są to świetni muzycy i podchodzą do pracy bardzo profesjonalnie, a jednocześnie z dużym poczuciem humoru. Oczywiście nie obeszło się też bez kłótni... ale tylko drobnych (śmiech)... Nagranie płyty z muzyką Dopplerów było dla mnie zdecydowanie łatwiejsze niż debiutanckiej płyty z Perrym Schackiem. Wbrew pozorom przygotowanie, nagranie, montaż, itd. to wcale nie jest taka prosta sprawa. Tego też trzeba się nauczyć. Każde nowe nagranie traktuję, jak ciekawe doświadczenie, ale również najlepszą naukę, którą będę wykorzystywał w dalszej drodze artystycznej. Po wysłuchaniu kilku wersji tego samego fragmentu utworu najlepiej wyrzuciłoby się wszystko do kosza. Z doświadczenia mogę powiedzieć, że przeważnie najlepsza jest pierwsza wersja.

Czy jest Pan gra w duecie fletowym?

Ostatnio miałem trochę przerwy. Esti mieszka teraz w Izraelu, a ja miałem bardzo dużo zajęć. Przez ostatni okres zajmowałem się głównie promocją pierwszej płyty. Wraz z Perrym dostaliśmy się do dobrej agencji koncertowej w Hiszpanii i mam nadzieję, że przejmą oni całą pracę marketingową, co obecnie pochłania mi najwięcej czasu. Niedawno ukazała się moja płyta z Esti, więc również musimy zacząć organizować koncerty promocyjne. Poza tym ostatnio grałem też koncert na dwa flety Domenico Cimarosa z Anią Włodarską i Radomską Orkiestrą Kameralną. Często również grywałem ze studentami w Monachium i oczywiście na lekcjach z moimi profesorami, m.in. Ireną Grafenauer.

Czy miał Pan okazję wykonywać nagrane utwory publicznie?

Jeżeli chodzi o płytę z Perrym, to właściwie na każdym koncercie prezentujemy nagrane utwory. Graliśmy je w Nowym Jorku, Waszyngtonie, Paryżu,

a ostatnio w Herkulesaal. W przyszłym roku gramy w Wiedniu, monachijskim Gasteigu, Bibliotece Polskiej w Paryżu, w Rzymie oraz prawdopodobnie w Carnegie Hall. Poza tym jedziemy do Australii, właśnie z tym programem. Jeżeli chodzi o moją drugą płytę to np. *Fantazję węgierską* grałem z Sarah Hagen w Vancouver oraz Jeannie Chung w Banff Centre. Z Esti i Anią graliśmy ponadto dwa koncerty w Berlinie oraz liczne koncerty dla Fundacji Yehudie-

Wydawnictwie Acte Préalable, ponieważ sprzedawane są one nie tylko w dobrych sklepach muzycznych w Europie, ale również w Azji i Ameryce. Dzięki płytce można wyrobić sobie międzynarodową renomę i oczywiście o wiele łatwiej znaleźć jest menedżera czy zorganizować koncert. Jeszcze raz chciałbym podkreślić, że najistotniejsza jest promocja poprzez koncerty i prasę...

Jakie ma Pan plany fonograficzne na najbliższą przyszłość?



Krzysztof Kaczka

go Menuhina „Live music now”... Bez promocji żadna płyta nie jest w stanie zaistnieć, tak więc po konkursie wszystkim się zajmę...

Jak Pana płyty odbierane są przez publiczność i krytyków?

Repertuar płytowy przyjmuje się świetnie. Bo kto nie lubi Astora Piazzolli, czy wirtuozowskich utworów fletowych? Bardzo dobre krytyki dostaliśmy, m.in. w *Süddeutsche Zeitung*, *Augsburger Allgemeine*, *Südkurier*, *Gitarre Aktuell* i in. Cieszę się niezmiernie, że wysiłek nie poszedł na marne i obiecuję, że kolejne nagrania będą coraz lepsze.

Jako jedyny polski flecista młodego pokolenia ukazała się moja płyta tak spektakularnie w świat fonograficzny publikując w krótkim okresie czasu dwie płyty: najpierw z gitarzystą Perrym Schackiem, a teraz dzieła Dopplerów. Czy pomogło to Panu w karierze?

Oczywiście, że tak! Nie ma lepszej wizytówki dla artysty niż profesjonalnie nagrana i wydana płyta CD. Samo nagranie nie decyduje jednak o sukcesie. W dzisiejszych czasach płytę może nagrać prawie każdy. Wystarczy mieć albo talent albo spore pieniądze. Nie każda płyta będzie jednak przez firmę fonograficzną promowana. Cieszę się, że moje obydwie płyty ukazały się w

Moim marzeniem jest nagranie płyty m.in. z *Koncertem fletowym* Pendereckiego. Uważam, że jest to jeden z najbardziej wartościowych utworów napisanych kiedykolwiek na flet. Aktualnie szukam sponsora. Poza tym mam w planach płytę z utworami Schuberta. Niedawno odnalazłem mało znany utwór tego właśnie kompozytora napisany na flet, altówkę i gitarę! Do tego wariacje *Trockene Blumen* i walce. Ponięważ bardzo interesuje mnie muzyka współczesna, w planach mam również taki właśnie krążek.

A inne plany?

Przed wszystkim chcę napisać pracę doktorską oraz wydać podręcznik do studiów orkiestrowych. Jestem w dobrym kontakcie z prof. Helgą Storck i ona obiecała mi pomoc. Poza tym mam zamiar uczęszczać na kursy techniki Aleksandra oraz kurs menedżerski. Spróbuję postarać się o stypendium, żeby wyjechać w tym celu na 3 miesiące do Nowego Jorku. Oprócz muzyki lubię uczyć się języków obcych i mam nadzieję, że w niedługim czasie uda mi się perfekcyjnie opanować język francuski. A tak poza tym praca w orkiestrze i może trochę odpoczynku – ale nie od marzeń...

Dziękuję za rozmowę.

Odpowiedni moment na Beethovena

Arkadiusz Jędrasik



Vadim Repin
fot. KASSKARA/DG

Na swój debiutancki album w barwach Deutsche Grammophon Vadim Repin wybrał *Koncert skrzypcowy* Beethovena. Dokonał tym samym osobistej „premii” dzieła mu niezmiernie bliskiego od najmłodszych lat, którego nigdy nie miał okazji nagrać. „Zarezerwowałem to sobie na specjalną okazję. – mówi artysta – Gdybym go nagrał we wcześniejszym okresie mojej kariery, musiałbym to powtórzyć. Nagranie to zawsze dokument prezentujący wizję artysty, jaką miał w konkretnym momencie. Jest zgodny tylko z tą wizją”.

Vadim Repin chciał grać publicznie utwory Beethovena już w wieku 3 lat, lecz jego profesor na to się nie zgodził. „Rozpocząłem pracę nad Beethovenem na poważnie dopiero po zakończeniu studiów. Zanim zagrałem jego *Koncert* podczas tournée, grałem go prywatnie przed Yehudi Menuhinem, który udzielił mi wielu znakomych, bezcennych rad dotyczących nie tylko dzieła, ale i życia artysty, tego co może ofiarować publiczności przez swoje wykonanie”.

„Wciąż wspominam o Menuhinie i jego interpretacji *Koncertu* Beethovena. – mówi rosyjski skrzypek – Grał go już w wieku 8. lat, a mając 65. nagrał go po raz ostatni. Uważał, że to jego profesor – George Enescu – miał największy wpływ na jego wykonawstwo tego dzieła. Widzę w tym utworze historię miłosną dotyczącą życia. Druga część jest jakby spowiedzią w kościele, w początku której smyczki brzmią jak słodki chór. Wprowadza moment zadumy nad przeszłością, chwilę by zrozumieć co jest prawdziwe w życiu, w przeciwieństwie do spraw nieistotnych, powierzchownych. Grając *Koncert* Beethovena jest się całkowicie bezbronnym, nie można nic ukryć, odstawia się emocjami całą własną naturę”.

Tuż przed nagraniem wraz z Riccardo Muttim i Filharmonikami Wiedeńskimi Repin pracował nad koncertem i myślał tylko o nim niemal bez przerwy. „Wtedy to odkrywałem nowe możliwości interpretacji. Śpiewać go – lub o nim

marzyć – to było wyjątkowe doświadczenie, pełne nowych, bardzo zróżnicowanych odczuć i wrażeń. Zresztą poszukiwanie nie ma końca: każdy takt jest nowym doświadczeniem. Istnieją tysiące nut, których początkowo nie zauważamy, ale w trakcie przygotowania utworu zaczynamy je odkrywać, a także w pełni rozumieć ich znaczenie. Dotyczy to tylko tego dzieła – żadne inne nie może się z nim równać”.

Wejście solo Repina w części pierwszej jest tak delikatne i grane tak idealnym, okrągłym dźwiękiem, że pomimo ograniczonej dynamiki, bez kłopotu góruje nad orkiestrą. Jego zachowanie w części drugiej jest wyjątkowo wyważone, odechające wyjątkową czułością medytacyjną. Jego dźwięk unosi się nad subtelnie towarzyszącą mu orkiestrą, która istnieje jako niezwykle delikatna, wyjątkowo czysta nić. Początkowo artysta w trzeciej części chciał grać kadencję kompozytora, ostatecznie jednak wykorzystał tę autorstwa Kreislera: „Na chwilę przed końcem wspólnie łączą ona wszystkie wątki i kontynuuje ideę całego koncertu”.

„Grałem ten koncert z wieloma dyrygentami, ale nigdy nie udało mi się nawiązać z nimi tak znakomitego dialogu jak z Mutim i Wiedeńczykami”. Ta współpraca wydaje się niebiańska. Razem pracowali w zeszłym roku, gdy Muti potrzebował renomowanego skrzypka dla młodzieżowej orkiestry włoskiej, jaką właśnie założył. „Chciałem, by młodzi instrumentalści zrozu-


mieli czym jest współpraca z wielkimi artystami” powiedział Muti. Razem wykonali *Koncert* Beethovena i Repin udzielił kursu na temat interpretacji tego dzieła młodym artystom.

Po tym jak Repin, Muti i Filharmonia Nowojorska odnieśli wielki sukces z koncertem Czajkowskiego skrzypek zaprosił dyrygenta do współpracy przy nagraniu *Koncertu* Beethovena. „Towarzyszyć soliście-instrumentaliście w zasadzie niczym się nie różni od akompaniowania śpiewakowi” – mówi dyrygent dorzucając, że najważniejszym dla dyrygenta jest znać precyzyjnie określone zamierzenia solisty.

Repin opowiada, że bardzo długo głowił się nad utworem, jaki należałoby połączyć z koncertem Beethovena na płycie będącej jego pierwszym nagraniem solistycznym od pięciu lat. „Nie można przecież połączyć tego arcydzieła z innym koncertem. Ostatecznie zdecydowałem, że *Sonata Kreutzerowska* będzie idealnym dopełnieniem mojego nowego albumu”. Nagrał tę sonatę w Lugano z Martą Argerich.

Repin zainteresował się skrzypcami niemalże przez przypadek, gdy był jeszcze bardzo młody. Były to lata 70. ubiegłego wieku i mieszkał wtedy w Nowosybirsku. Jako 5-letniego chłopca matka posłała go do szkoły muzycznej. „Okazało się, że tylko w klasie skrzypiec było wolne miejsce. Skrzypce mnie od razu zaintrygowały – była to dla mnie kolejna zabawka, z którą mogłem robić różne doświadczenia.

Trzy czy cztery lata później stały się moją pasją". Wtedy też wystąpił po raz pierwszy na lokalnej scenie.

Mając sześć i pół roku został uczniem Zachara Brona. Spędził z nim 12 lat i to dzięki niemu wkroczył na drogę sławy. Jako ośmiolatek poświęcał skrzypcom 4 godziny dziennie. Wtedy też zaczął słuchać nagrań Heifetza, Elmana i Ojstracha, do którego jest często porównywany dzięki nieskazitelnej czystości dźwięku. Mając 11 lat wygrał konkurs im. H. Wieniawskiego w Polsce i rozpoczął regularne koncertowanie zarówno w krajach socjalistycznych, jak i w Berlinie Zachodnim, Niemczech, Japonii. Wystąpił również w nowojorskiej Carnegie Hall. Już jako dorosły skrzypek, w 1987 r. wygrał konkurs Tibora Vargi w Sionie w Szwajcarii, a dwa lata później otrzymał pierwszą nagrodę i złoty medal Konkursu Królowej Elżbiety w Brukseli. Był to prawdziwy początek jego międzynarodowej kariery, która z roku na rok nabiera tempa. Artysta gra na pochodzących z 1736 r. skrzypcach „Von Szerdahely” autorstwa Guarneriego del Gesù. 

Vadim Repin
fot. KASSKARA/DG



Konkurs: Rok Karola Szymanowskiego

organizator konkursu: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable**
fundator nagród: **Narodowy Bank Polski.**

3 października 2007 r. Narodowy Bank Polski wprowadza do obiegu monety upamiętniające 125. rocznicę urodzin Karola Szymanowskiego, o nominałach:

200 zł - wykonaną stemplem lustrzanym w złocie • **10 zł** - wykonaną stemplem lustrzanym w srebrze
2 zł - wykonaną stemplem zwykłym w stopie Nordic Gold.

Karol Szymanowski był największym po Fryderyku Chopinie kompozytorem polskim. Dla upamiętnienia 125. rocznicy urodzin i 70. rocznicy śmierci, rok 2007 został ogłoszony Rokiem Karola Szymanowskiego. Przez cały rok odbywają się różnego typu uroczystości, koncerty, akcje poświęcone kompozytorowi. 5 października uroczyste koncerty będą miały miejsce w Filharmonii im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie, Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, Filharmonii Narodowej w Warszawie, Polskiej Filharmonii Bałtyckiej im. Fryderyka Chopina w Gdańsku oraz Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera.

Narodowy Bank Polski podjął współpracę z Fundacją „Dom Muzyka Seniora”, zbierającą fundusze pozwalające na wybudowanie domu opieki dla artystów, którzy znaleźli się w trudnej sytuacji życiowej lub materialnej. Fundacja „Dom Muzyka Seniora” otrzymała od Narodowego Banku Polskiego 3 komplety monet z przeznaczeniem na przeprowadzenie aukcji w serwisie aukcyjnym Allegro. Aukcje rozpoczną się w dniu 4 października br.

Monety z wizerunkiem Karola Szymanowskiego będą do nabycia w Oddziałach Okręgowych NBP na terenie całego kraju, w sklepie firmowym Mennicy Państwowej w Warszawie oraz w sklepach numizmatycznych. Wykaz wszystkich miejsc, w których monety są dostępne znajduje się na stronach internetowych Narodowego Banku Polskiego: www.nbp.pl

Wszystkie monety emitowane przez NBP są prawnym środkiem płatniczym w Polsce.

Dla pierwszych dwóch osób, które odeślą kupon konkursowy (str. 54) z prawidłową odpowiedzią na pytanie:

W jakim mieście znajduje się jedyne muzeum biograficzne Karola Szymanowskiego?

mamy przygotowane dwie monety srebrne o nominale 10 zł., dla dziesięciu kolejnych, monety o nominale 2 zł.

Monety o nominałach 200 zł oraz 10 zł zaprojektowała Pani Urszula Walerzak. Awers monety 2 zł zaprojektowała Pani Ewa Tyc-Karpińska, natomiast projektantem rewersu jest Pani Urszula Walerzak.

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (9)

Piąta Symfonia

Robert Majewski

Lata I Wojny Światowej pogłębiły kiepską kondycję finansową Sibeliusa. Honoraria zza granicy przestały napływać i w konsekwencji – by uniknąć bankructwa – kompozytor musiał dostarczyć wydawcom szereg drobnych utworów. Strach przed śmiercią i problemy natury psychicznej powoli przestawały go pszyć. Ponownie zaczął palić cygara i – z początku umiarkowanie – pić alkohol.

W latach 1915-1919 Sibelius koncertował sporadycznie. Właściwie jedyny ważny koncert poprowadził w Goeteborgu. Zadyrygował wówczas *Oceandami i IV Symfonią*. Opinie po wykonaniu tej symfonii nie były zbyt entuzjastyczne.

23 maja 1915 r. Sibelius został dziadkiem. Eva urodziła córkę, której dano na imię Marjatta. Dwa dni wcześniej kompozytor był świadkiem brzemiennej dla powstającej właśnie *Piątej Symfonii* sceny. Widok szesnastu tabędzi okazał się niezwykle inspirujący dla sekwencji wieńczącej finał symfonii. „Oto jedno z największych doświadczeń mego życia. Boże, jakież to piękny widok” – zanotował uroczystym tonem.

Właściwie podczas wszystkich etapów pracy nad dziełem Sibeliusowi towarzyszyły wielkie emocje. Początkowe fragmenty zdają się być przepelnione zachwytem. To podczas pracy nad nimi zanotował 10 października 1914 r.: „Świeci jesienne słońce. Natura w kolorach pożegnania. Moje serce śpiewa ze smutkiem”. Miesiąc później nastroj euforii jeszcze się pogłębił. „Mam śliczny temat dla *Adagia*. Ziemia, robaki i niedola. Fortissimo i sordino, jak najwięcej sordino. Melodie są wspaniałe”. Entuzjazm nie opuszczał go ani przez chwilę. Pół roku później, w kwietniu 1915 r. zanotował: „Wieczorem pracowałem nad symfonią. To zadanie niezwykle mnie zajmuje. Jak gdyby Bóg Ojciec rozrzucił kawałki mozaiki na podłogę nieba i poprosił mnie o ułożenie jakiegoś wzoru”.

Nattok muzycznych pomysłów był tak duży, że Sibelius myślał o wykorzystaniu kilku z nich w planowanym wówczas drugim koncercie skrzypcowym. Kompozycja nigdy nie powstała, ale szkice zostały wykorzystane później w *VI Symfonii*.

Praca nad *V Symfonią* przebiegała z przerwami na tworzenie drobnych utworów. „Wkrótce będę miał 50 lat. Jestem tak biedny, że muszę pisać drobne utwory” – skarżył się w swoich pamiętnikach.

Piąta Symfonia została ukończona przed 8 grudnia 1915 r., tj. przed pięćdziesiątymi urodzinami Sibeliusa. Jej premierowe wykonanie miało miejsce w dniu urodzin, w sali giełdy papierów wartościowych i było głównym wydarzeniem w gronie fińskiej socjety. Koncert poprzedziło przemówienie Kajanus, który stwierdził, że Sibelius jest twórcą fińskiego stylu kompozytorskiego. Dzieło odniosło ogromny i natychmiastowy sukces. Sibelius był już wówczas narodowym bohaterem i został zmuszony przyjmować delegację na kilka godzin przed koncertem. Podczas premiery widownia szalała z radości, a świętowanie sukcesu trwało przez wiele następných dni.

W recenzji pierwszej wersji dzieła, zamieszczonej w Helsingin Sanomat, Otto Kotilainen zastanawiał się nad nadzwyczaj bliskimi relacjami między pierwszą i drugą częścią symfonii (wersja oryginalna ma budowę czteroczęściową). Świadczy o tym fakt niezwykle osobliwego zakończenia *Tempo tranquillo assai*, będącego niejako wprowadzeniem do następującego potem *Allegra commodo*. W swoim tekście Kotilainen opisał część trzecią (*Andante mosso*), jako „najdziwniejszą spośród wolnych części symfonii, jakie kiedykolwiek napisano”, komplementując ją przy tym określeniami „naturalna, głęboka, piękna”. Czwarta część według recenzenta poraża szaleństwem sił natury, a w kończącym *Finał* kanonie Kotilainen usłyszał „największe dysonanse”. Krytyk wyrokował, że *Piąta* Sibeliusa wkrótce zostanie okrzyknięta prawdziwym arcydziełem.

Nawet pobieżna lektura tekstu recenzji dowodzi jak znacznie wersja oryginalna różni się od ostatecznej – ukończonej w 1919 r. Wersja druga jest wyraźnie krótsza i została zamknięta w trzech częściach. Sibelius uczynił to poprzez zintegrowanie dwóch pierwszych fragmentów za pomocą bardzo pomysłowego łącznika. Ponadto, w trakcie rewizji dzieła, dysonanse końcówki *Finału* zostały dość mocno wygładzone.

Struktura pierwszej części, napisanej w formie allegra sonatowego, otrzymała wiele różnych analiz muzykologicznych. Najwybitniejsi sibeliusolodzy – Cecil Gray, Gerald Abraham, Simon Parmet, Robert Layton czy Jamek Hepokoski znacznie różnią się, co do opisu tej części, i prezentują indywidualne poglądy na temat jej budowy formalnej. Niemniej, wszyscy akcentują budowę

Allegra według następującego porządku: pojawienie się dwóch tematów w ekspozycji, scherzo, trio, reprzyza i koda.

Grey jako pierwszy odniósł się do budowy tej części. I chociaż nie pisze wprost na temat jej budowy sonatowej, to jednak wyraźnie odnosi się do istnienia dwóch tematów. Gerald Abraham jako jeden z pierwszych analizuje dzieło od strony budowy allegra sonatowego. Muzykolog uważa, że scherzo i trio są substytutami przetworzenia. Z jego poglądami nie zgadza się Robert Layton, twierdząc, że scherzo jest początkiem reprzyzy.

Zupełnie inną interpretację widzimy u Hepokoskiego. W jego tekście z 1993 r. zatytułowanym *Sibelius, Symphony No. 5*, czytamy jednoznacznie, iż część pierwsza *V Symfonii* otrzymała „formę rotacyjną”. Oznacza to poddanie podlegającego zmianom materiału muzycznego przebiegowi kołowemu lub strophicznemu.

Tę część należy traktować jako spójenie czterech epizodów, będących bardzo oryginalnym rodzajem „syntetyz wolnego rytmu Wagnerowskiego i Beethovenowskiej dynamiki” (M. Vignal). Pierwszy epizod rozpoczyna frazująca rozmowa waltorni, pojawiających się na tle tremola kotłów. Zdaniem muzykologów, cztery pierwsze nuty tej partii stanowią fundament dla pojawiających się kolejno następnych motywów. Wejście smyczków oznacza pojawienie się drugiej grupy tematycznej. Sibelius nadał jej bardzo patetyczny charakter. Drugi epizod podejmuje materiał tematyczny pierwszego, poddając go orkiestrowym wariantom i dodając mu dźwiękowego życia. Przetworzenie jest de facto trzecim epizodem. W tym fragmencie materiał muzyczny traci systematycznie swoje znaczenie tematyczne i siłę motoryczną. Muzyka staje się nagle statyczna i nieuchronnie zmierza do granicy ciszy. Nie osiąga jej jednak, odnajdując znienacka dynamikę w partii instrumentów dętych blaszanych. Po tym słyhać wyraźny temat prowadzący do crescendo. Napiecie przekształcenia osiąga kulminację w scherzu – czwartym (ostatnim) epizodzie. Otrzymał on charakter hymniczny.

Część druga (*Andante mosso, quasi allegretto*) w tonacji G-dur, otrzymała znacznie prostszą budowę. To seria wariacji opartych na tym samym temacie. Melodia tematu pojawia się w dialogu smyczków (grających pizzicato) i fletu. Ciekawostką jest fakt, że muzy-

kolodzy nie są do końca zgodni, w którym momencie pojawia się i gdzie kończy temat główny tej części. Zapewne jest to wynikiem specjalnego zabiegu kompozytorskiego, w którym Sibelius chciał pokazać charakter starożytnych pieśni runicznych. Jak się okazuje, fińscy pieśniarze poddawali wariacjom wyśpiewywane przez siebie melodie.

Finał kompozycji w Es-dur (*Allegro molto*) opiera się na trzech tematach, ukazanych łącznie, a potem podejmowanych osobno – pierwszy w przetworzeniu, drugi w repryzie, trzeci w kodzie. W końcówce symfonii Sibelius zastosował dość oryginalny pomysł – sześć akordów oddzielonych ciszą.

Na początku 1917 r. Sibelius znowu zaczął zbyt dużo pić. Stosunki między

małżonkami pogorszyły się na tyle, że rozważano możliwość rozwodu. Problemy małżeńskie straciły na mocy, gdy Finlandia 6 grudnia 1917 r. ogłosiła swoją niepodległość. Mimo to koniec roku nie należał do najszcześniejszych w jego życiu. Co prawda pisał w swoim pamiętniku „mam w głowie VI i VII symfonię”, ale niestety, okazał się niezdolny do pracy. Rozważał nawet możliwość samobójstwa. Nie uczynił jednak tego ze względu na Aino i ich dzieci. „Nie słyszałem orkiestry od roku, a i Aino jest bardziej małowówna niż kiedykolwiek. To szczególnie bolesne, bo ona w ogóle nie chce rozmawiać o sprawach, które ją dręczą. Nie uśmiecha się do mnie już całymi tygodniami. Wszystko stało się takie smutne. Zmar-

nowałem sobie życie” – zanotował w pamiętniku.

Na domiar złego, wiosną 1918 r. wybuchła wojna domowa. Sibelius musiał szukać schronienia w wyniszczonych wojennym głodem Helsinkach. Bieda i głód zmusiły władze do relamentowania jedzenia. Sibelius niewiele jadł, za to palił mnóstwo cygar. W efekcie, w ciągu miesięcy schudł dwadzieścia kilogramów.

Po wojnie życie wracało do normy. Sibelius znów mógł podróżować do krajów skandynawskich, do Anglii i Włoch. Niekończące się kłopoty finansowe, które jeszcze pogorszyła inflacja, ponownie zmusiły go do komponowania drobnych utworów, głównie na fortepian. 🎹

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (6)

Miniatura skrzypcowa XX wieku (1)

Maryla Renat



go (1870-1946) zawiera kilka pozycji muzyki skrzypcowej, m.in. *Koncert skrzypcowy*. W 1910 r. ukazała się drukami w wydawnictwie B. Schott's Sohne w Mainz wdzięczna kompozycja zatytułowana *Aubade* na skrzypce i fortepian. *Aubade* (franc.) to poranek. Nazwą tą określano muzykę, wykonywaną w XVII i XVIII w. w czasie porannych przyjęć na dworach magnackich. W XIX w. termin ten pojawił się w twórczości G. Bizeta i M. Rimskiego-Korsakowa, w odniesieniu do uwertury o charakterze idyllicznym. Utwór Stojowskiego, tonalny, klarowny w konstrukcji i sielankowy w charakterze w pełni odpowiada przyjętej nazwie. Prosta, repryzowa konstrukcja wypełniona jest lapidarną treścią, w której powtarzalność przekształconych motywów tematycznych pełni rolę wiodącą w przebiegu. Krótkie ogniwo środkowe jest chwilowym zwolnieniem narracji i zmianą faktury na polifonizującą. Styl wypowiedzi, faktura i kształt formalny stawiają *Aubade* w rzędzie dzieł klasycyzujących (wszak powstał w przededniu narodzin XX-wiecznego neoklasycyzmu). Wymagania techniczne obracają się w ramach prostej gry figuracyjnej.

Kompozytorzy młodopolscy

Idiom skrzypcowy dzieł Karola Szymanowskiego (1882-1937) to jedno z najbardziej znaczących zjawisk w muzyce polskiej XX w. Sam kompozytor miał świadomość tego faktu, co wyraził w jednym ze swoich listów: „my z Pawełkiem stworzyliśmy w *Mitach* i *Koncertie* nowy styl, nowy wyraz gry skrzypcowej, rzecz pod tym względem zupełnie epokową” (cyt. za: Adam Walaciński, *Wstęp*, [w:] *Karol Szymanow-*

Niektóre z przedstawianych tu utworów datowaniem plasują się w XX w., lecz stylistycznie należą do nurtu neoromantycznego. Granice nowych jakości stylistycznych ustalają się na lata po roku 1910. Dotyczą w pierwszym rzędzie utworów Karola Szymanowskiego. Zdecydowana większość

polskich miniatur skrzypcowych porusza się w stylistyce neoklasycyzmu aż po lata 60., kiedy to orientacja sonorystyczna wkracza bardzo zdecydowanie w poczynania polskich twórców.

Mało znana twórczość pianisty i kompozytora, działającego w Stanach Zjednoczonych, Zygmunta Stojowskie-

ski, *Dzieła*, 12, *Utwory skrzypcowe*, PWM Kraków 1978, s. XIII). Chodzi tu oczywiście o Pawła Kochońskiego, skrzypka i przyjaciela kompozytora, który był doradcą autora *Mitów* przy opracowywaniu partii skrzypcowych wielu utworów, a także autorem kadencji do obu koncertów skrzypcowych i kilku transkrypcji. Szymanowski odniósł swą uwagę do dwóch dzieł, ale można ją rozszerzyć również na dzieła pozostające. Większość utworów skrzypcowych kompozytora nie mieści się w kategorii miniatury, jednakże do tego gatunku można włączyć dwie oryginalne kompozycje: *Romans* op. 23 i *Kołysanka* op. 52 oraz trzy transkrypcje: *Pieśń Rokszany*, *Taniec z baletu „Harnasie”*, *Pieśń kurpiowską*. Na komentarz także zasługują dwie pozycje wspólnego autorstwa Kochońskiego-Szymanowskiego: *Świt*, *Dziki taniec*. W tych ostatnich Paweł Kochoński był autorem partii skrzypcowej, Szymanowski – fortepianowej. *Romans* op. 23 pochodzi z 1910 r. i należy do wczesnego stylu kompozytora, kontynuując sposób wypowiedzi zawarty w młodzieńczej *Sonacie skrzypcowej d-moll* op. 9. Forma tego utworu oparta została na ewolucyjno – przetworzeniowym rozwoju głównej myśli, w którym można wyodrębnić 4 fazy. Temat nie stanowi zamkniętej myśli. Po projekcji wstępnej głównej frazy przechodzi płynnie w swe rozwinięcie. W nim następuje potęgowanie ruchu rytmicznego, chromatyzacja postępów melicznych i stopniowe wznoszenie do coraz wyższego rejestru. W rozplanowaniu materiału dźwiękowego szczególnie eksponowaną rolę pełni motyw inicjalny. Zjawia się też myśl poboczna. Motywy obydwu tematów powracają w narracji w różnych wariantach. Przebieg sukcesywny to kilkakrotne „falowanie” ekspresji od wyciszonej, stonowanej frazy aż do silnych dynamicznych kulminacji. Język dźwiękowy *Romansu* jest typowy dla modernizmu, harmonicznie rozbudowany w partii fortepianu w niektórych odcinkach do 4 warstw, w rozwinięciach tematycznych kontrapunktuje linię skrzypiec, a w kulminacjach współdziała z nią. Konstytutywną rolę pełnią następstwa półtonowe w melodyce i następstwach akordowych. *Romans* został dedykowany Pawłowi Kochońskiemu, który na krótko przed powstaniem tego utworu blisko zaprzyjaźnił się z kompozytorem. W latach późniejszych Szymanowski tworzy swe najwybitniejsze dzieła skrzypcowe, które wykraczają poza pojęcie miniatury. *Mity*, stanowiące kwintesencję stylu kompozytora są poematami o silnym zabarwieniu programowym. *Nokturn* i *Tarantella* to zestawienie dwóch rozbudowanych poematów: lirycznego i tanecznego. Do postaci miniatury kompozytor sięga w połowie lat 20. w *Kołysance* op. 52. Jest to utwór okolicznościowy, powstały w czasie zagranicznego pobytu Szymanowskiego w miejscowości Saint-Jean-de-Luz w posiadłości zaprzyjaźnionej z kompozytorem mecenaszki Dorothy

Jordan Robinson i jej dedykowany. *Kołysanka* różni się od *Romansu* większą prostotą samego języka dźwiękowego i formy nawiązującej do układu repryzowego A B A1. Faktura i harmonika są bardziej przejrzyste i wyselekcjonowane. Lewa ręka fortepianu podaje dwie odmiany figury „kołyszącej”, odmienne w ogniwach A i B. Linia solowa posiada rysunek spokojniejszy w melice i rytmice. Frazowanie jest nieregularne, lecz bardzo wyrafinowane. Trafnie określa „zawartość” wyrazową utworu autor najnowszej monografii Szymanowskiego: „Najważniejszy w tym małym arcydziele jest charakter ekspresji – nasyconej głęboką, tajemniczą, choć zewnętrznie dyskretną poezją, a przy tym sugestywnym, niemal hipnotyczno-usypiającym nastrojem” (Tadeusz A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM Kraków 1997, s. 255). *Kołysanka* jest reprezentatywnym przykładem żarliwej liryki kompozytora. Obydwie mi-



Karol Szymanowski

niatury w języku dźwiękowym posługują się rozszerzoną tonalnością (obie w tonacji wyjściowej D-dur) o silnej zmienności planów tonalnych. Rok po skomponowaniu *Kołysanki* w 1926 r. Paweł Kochoński opracował pierwszą transkrypcję skrzypcową, słynną *Pieśń Rokszany* z II aktu opery *Król Roger*. W porównaniu z oryginałem emanuje większym bogactwem kolorystyki, tak przecież rozwiniętej we wcześniejszych utworach skrzypcowych. Wokalny temat przepływa tutaj w licznych wariantach, różnicowany rejestrowo, podany dwugłosowo i we flażoletach. Autor transkrypcji, wykonawca dzieł skrzypcowych Szymanowskiego doskonale znał idiom kolorystyczny swego mistrza. Latem 1931 r. w czasie pobytu w Szwajcarii Paweł Kochoński opracował wspólnie z kompozytorem kolejne dwie transkrypcje „folklorystyczne”. *Taniec z baletu „Harnasie”* zaczerpnął materiał muzyczny z części pt. *Hala* (nr 9) i *Wej-*

ście Harnasiów (nr 8); druga – to wersja skrzypcowa jednego utworu (nr 9 z cyklu *Dwanaście pieśni kurpiowskich* na głos i fortepian op. 58. Pierwsza z nich ujęta została w dwa ogniwa: wolny wstęp zamieszczający cytaty pieśni i efektowny, zwłaszcza w nieregularnej szacie rytmicznej taniec. Szeroko została w tej transkrypcji wykorzystana technika skrzypcowa. Akompaniament jest tu wyciągiem fortepianowym wersji oryginalnej. *Pieśń kurpiowska* formalnie podaje czterokrotne powtórzenie melodii z zastosowaniem różnych wariantów technicznych. Szymanowski cenit te opracowania, a w przypadku *Pieśni Rokszany* w pełni zauważył jej walory, o czym wspomina w jednym ze swych listów: „...zabawne, że ta pieśń, którą zawsze trochę pogardzałem, nabrała dla mnie nowej jakiejś wartości, od kiedy Pawełek ją tak cudownie gra” (Teresa Chylińska, *Dzieje przyjaźni* [list do Zofii Kochońskiej], Warszawa 1926, PWM Kraków 1971, s. 242).

Do dorobku obydwu artystów należą też dwie kompozycje wspólnego autorstwa: P. Kochoński – partia skrzypcowa, K. Szymanowski – partia fortepianu, powstałe w 1922 r.: *Świt* i *Dziki taniec*. Pierwsza z nich charakterem narracji i w typie ekspresji zbliżona jest do *Kołysanki* (późniejszej zresztą). Posiada trzy ogniwa z niuansowym różnicowaniem materiałowym i agogicznym. Linia skrzypiec stale prowadzona w dwudźwiękach rozwija się z inicjalnej frazy. Odcinek repryzowy podaje materiał skrócony i przekształcony. Partia fortepianu, kontrapunktująca w postępowaniu motywicznym tworzy odrębną warstwę fakturalną. Szymanowski operuje tutaj kołyszącą formułą akompaniującą, zbliżoną do motywu w *Kołysance*. *Dziki taniec* to utwór wirtuozowski, utrzymany w duchu stylizacji muzyki góralskiej. Partia skrzypcowa obfituje w efektywne przebiegi figuracyjne i ornamentowane łańcuchowymi trylami postępy oktawowe. Układ formy jest repryzowy z krótkim, kantylenowym odcinkiem środkowym. Partia fortepianu motywicznie zbliżona do skrzypcowej stanowi integralny składnik faktury utworu. Język dźwiękowy obu kompozycji bazuje – podobnie jak w *Romansie* i *Kołysance* – na rozszerzonej tonalności z umiarkowaniem dozowaną chromatyką. *Świt* i *Dziki taniec* wydane zostały po raz pierwszy w 1925 r. w Nowym Jorku, polskie wydanie (PWM) pochodzi z 1982 r.

Utwory Karola Szymanowskiego są cennym wkładem w zakresie miniatury lirycznej, będącym odbiciem jego indywidualnego stylu; stylu cieniowania i niuansowania ekspresji, kształtowanego wyrafinowaną techniką motywicznych przekształceń i bogactwem faktury. Rozbudowana partia fortepianu jest tu równorzędnym nośnikiem treści, która przepływa w kilku wzajemnie stopionych warstwach. Cechy stylistyczne, jak i czas ich powstania plasują te utwory na końcowym etapie rozwojowym liryki skrzypcowej płynącej z ducha ekspresji neoromantycznej. 📖

Wampuka, czyli opera i jej parodie (1)

Lesław Czaplński

W awangardowym petersburskim teatrzyku, kierowanym przez wybitnego rosyjskiego eksperymentatora Nikołaja Jewreinowa, miała miejsce 19 stycznia 1909 r. prapremiera *Wampuki czyli afrykańskiej narzeczonej, pod każdym względem wzorcowej opery* Władimira Ehrenberga, przez samego autora określonej jako parodia operowa w jednym akcie. On sam opracował też libretto, zainspirowany felietonem Anchara Mancepiłowa, pod którym to pseudonimem ukrywał się książę Michaił Wołkoński, a spektakl wyreżyserował Ungieri. W krzywym zwierciadle, jak nomen omen nazywała się scena, na której *Wampuka* ujrzała światła rampy, ukazywała ona pompatyczność i nonsensowność wielkich widowisk operowych w stylu *Afrykanki* Giacomo Meyerbeera czy *Aidy* Giuseppe Verdiego. Sam tytuł stanowił trawestację zwrotu, wielokrotnie powracającego w rosyjskim tłumaczeniu libretta *Roberta diabła* przywołanego Meyerbeera, a mianowicie *wam puk, wam puk cwiętow podnosim (Pęk kwiatów, pęk kwiatów ofiarujemy)*. Od tego czasu słowo „wampuka” zaczęło żyć własnym życiem i oznaczać w ogóle wszelkie teatralne sztampy (w języku rosyjskim utworzono nawet czasownik „wampuczit” na określenie aktorskiej pretensjonalności i minoderii), a w odniesieniu do opery jako rodzaju stało się synonimem anachroniczności jej martwych konwencji, co polski krytyk Mirosław Kondracki ujął aforystycznie, iż jest „wczorajszą muzyką w przedwczorajszym teatrze” (*Ruch Muzyczny* nr 27 z 1971 r., s. 10). Chyba też nie przypadkiem, choć może nie do końca świadomie, w podtytule pojawiła się „afrykańska narzeczona”, albowiem pół wieku wcześniej, prezentowane przez amerykańskich komików – Francisca Leona i Edwina Kelly’ego – skecze, naśladujące istniejące operowe pierwowzory (np. *Lukrecja Borgia*, *Morderczy trubadur*), były przez nich określane jako „zaafrykanizowane opery-buffa”. Leon, operujący falsetem sięgającym wysokich rejestrów i nazywany z tego powodu błazeńską „primadonną”, gdyż specjalizował się w rolach kobiecych, w spektaklu *Żelazne płuca (Leatherlungs)* imponował niezwykłą maestrią z jaką naśladował styl wykonawczy i sceniczne zachowania sławnej wówczas divy operowej – Jenny Lind.

Rzecz jasna, wszyscy dotąd wymienieni nie byli pierwszymi, którzy wpadli na podobny pomysł. Już w 1853 r. w paryskim teatrze Palais Royal ujrzały

światła rampy pięcioaktowe *Folies dramatiques (Szaleństwa teatralne)* Florimonda Rongera (lepiej znanego jako Hervé, poprzednika, a następnie wytrwałego konkurenta Offenbacha), w których każda część odnosiła się do innego gatunku scenicznego i związanych z nim konwencji, wyrażających się z czasem w nieznośne sztampy. Jedno z ogniw, zatytułowane *Gargouillada*, zainspirować miało księcia Charlesa de Morny (skądinąd przyrodniego brata Napoleona III i ministra spraw wewnętrznych), występującego pod pseudonimem Saint-Rémy, do ułożenia i prywatnego wystawienia 31 maja 1861 r. w Pałacu Burbońskim (siedzibie parlamentu) zabawnej krótkowili *Pan Chouffleur! przyjmuje (Monsieur Chouffleur! restera chez lui 24 janvier 1833)*, przerobionego następnie i udoskonalonego przez Jacquesa Offenbacha i po raz pierwszy zaprezentowanego publicznie tego samego roku 14 września w paryskim teatrze operetkowym Bouffes-Parisiens. Wskazany w tytule czas akcji – 24 stycznia 1833 r. – apogeum powodzenia w Paryżu opery włoskiej w ogólności i Gaetano Donizettiego w szczególności – odpowiedziały przedmiot zabiegów parodystycznych, aktualnych także dwadzieścia lat później w okresie prapremiery, albowiem pomiędzy rokiem 1801 a 1878 działał nieprzerwanie w nadsekwaniańskiej stolicy Théâtre Italien, grający w różnych budynkach i będący bądź to niezależną antreprezją, bądź wchodzący w skład rządowych scen muzycznych (obok Opery i Opery Komicznej). Nowobogacki pan Wzdęcki z paryskiej dzielnicy Marais (dziewiętnastowieczne wcielenie Moliérowskiego pana Jourdaina) postanawia otworzyć własny salon. Wieczór inauguracyjny uświetnić mają gwiazdy ówczesnej wokalistyki: Henriette Sontag, Giovanni Battista Rubini i Antonio Tamburini, którzy w ostatniej chwili odwołują swój występ. Dla ratowania sytuacji nie pozostaje nic innego jak wcielić się w ich rolę córce gospodarza – Ernestynie – jej ukochanemu, ubogiemu muzykowi Babilasowi (w polskiej wersji Melchiorowi) i wreszcie samemu Wzdęckiemu². W ich wykonaniu odegra na zostaje scena w stylu włoskiej opery belcantowej (tercet *Italia la bella*), stanowiąca zabawny melanz motywów melodycznych, wzorowanych na Bellinim, Donizettim i wczesnym Verdim, którym towarzyszy pseudowłoszczyzna tych domorosłych śpiewaków, żonglujących niedokładnie zapamiętanymi konwencjonalnymi zwrotami z librett czy zupeł-

nie nedorzecznymi zbitkami w rodzaju „La prima primadonna”, a wszystko to nakłada się na sytuację dramatyczną paralelną do rzeczywistej (ojciec zastaje córkę z kochankiem, na poślubienie którego nie chce wyrazić zgody). We wcześniejszym tercecie *Babyllas! Babyllas!* Offenbach przywołuje zakłęcie Bertrama, ożywiającego duchy potępionych mniszek z popularnej opery Meyerbeera *Robert diabeł*. Z kolei nawiązanie do *Hugenotów* tegoż autora – choralu *Seigneur, rempart et seul soutien* – daje znać o sobie w ustępie *Hosanna! Mort, je t’aime* z wcześniejszej jednoaktówki – *Ba-ta-clan* (29 grudnia 1855) – określonej jako muzyczna chińszczyzna (tytuł odnosi się do wyrotowej pieśni spiskowców, którym przewodzi skądinąd dowódca gwardii Ko-ko-ri-ko, a strach przed jej zabójczymi dla władzy dźwiękami staje się obsesją cesarza Fé-nihana, przy czym wszyscy protagoniści okazują się na koniec Francuzami i korzystają z wybuchu rewolty, by zbiec do kraju, w czym dopatrzeć się można nawiązania do perypetii Włochów z *Uprowadzenia z Seraju* Mozarta oraz *Włoski w Algierze* Rossiniego). Nie mniej znacząca od fabuły jest muzyka, zawierająca, podobnie jak poprzednio omówiony utwór, pseudowłoski, tym razem duet *Morto! Morto! Infamio! Infamio! Morto!* oraz wspomnianą już parafrazę meyerbeerowskiego choralu, tym bardziej obrazoburczą, iż wykonywaną falsetem (w oryginale jest to partia przeznaczona na bas). Natomiast temat arii Orfeusza *J’ai perdu mon Euridice* z opery Glucka przywołany zostaje w jednym z największych dokonań mistrza paryskiej operetki – *Orfeusza w piekle* – gdzie tytułowy bohater intonuje go wkraczając z Losem na Olimp, co podjęte zostaje w groteskowym przetworzeniu przez chór, stanowiąc wprowadzenie do finału I aktu. Również rozgrywanie się w środowisku artystów-śpiewaków akt Antonii z *Opowieści Hoffmanna* uzasadniał nadanie mu, zwłaszcza w ansamblach, niektórych cech stylistycznych, zaczerpniętych z oper Berliozia i Gounoda (sekwencyjne wznoszenie się linii melodycznej w połączeniu z efektem crescendo).

Pierwiastki parodystyczne pojawiły się ponownie w trzyaktowym *Trafionym oku (l’Oeil crevé)* wspomnianego już Hervégo, utworze określonym gatunkowo jako „szaleństwo muzyczne”, a wystawionym po raz pierwszy 12 października 1867 r. w paryskich Folies-Dramatiques. Pure nonsensowa akcja ogniskuje się wokół zawodów łuczniczych, w

trakcie których leśniczy Alexandrivore przypadkiem postrzelił w oko córkę markiza, wskutek czego wtrącony zostaje do zamkowych lochów, lecz jego ukochana Dindonette w cudowny sposób uzdrowia ranną dziewczynę, dzięki czemu dla wszytkich rzecz cała kończy się szczęśliwie. Tak ułożona fabuła staje się okazją do wplecenia przez kompozytora efektownych parafraz muzycznych m.in. chóru strzelców z *Wolnego strzelca* Webera oraz *Miserere* z *Trubadura* Verdiego, kiedy Dindonette przybywa pod wieżę, w której przetrzymywany jest Alexandrivore. Jeszcze bardziej prześmiewcza wobec konwencji operowych była kolejna operetka tego autora (tak jak poprzednio występującego w podwójnej roli: kompozytora i librecisty) – *Chilperyk* (*Chilpéric*, prapremiera 24 października 1868). Zaczyna się niczym *Norma* Belliniego-Romaniego w świętym gaju druidów, gdzie kapłan ścina złotym sierpem jemiolę z czczonego dębu, wznosząc przy tym inwokację z towarzyszeniem chóru *O! Prêtres d'Ésus*. Gdy przybywa tytułowy Chilperyk (król Franków z dynastii Merowingów), wykonuje wejściową *Pieśń o szynce* (*Chanson du jambon*), raz po raz dobywając dwukreślonego c, co płoszy dosiadanego przezeń konia. Choć występujący bohaterowie są postaciami historycznymi, to ich losy ukazane zostały z całkowitą dezynwolturą. O ile w rzeczywistości rozgrywki pomiędzy bratową tytułowego Chilperyka – Brunhildą – będącą równocześnie siostrą jego żony – Galswinty – oraz królewską kochanką Fredegondą posiadały tragiczny rys i krwawy obrót, to u Hervégo przedstawia się wyłącznie na komicznym dybaniu całego dworu na spokój pary królewskich nowożeńców podczas ich nocy poślubnej, co dostarczyło Witoldowi Gombrowiczowi pomysłu dla rozegrania paralelnej sceny w jego *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Jeszcze tego samego roku, w okresie bożonarodzeniowo-sylwestrowym, ta pomyślana jako parodia operetka stała się obiektem podobnych zabiegów, dostarczając inspiracji dla granych w modnych wówczas café-concerts przeróbek: *Chilméric* w *Eldorado* oraz *Chilpéricholle* w *Alcazarze*, co w ostatnim przypadku stanowiło aluzję do równie popularnej w tamtym sezonie operetki Offenbacha *Pericholle*. Z kolei twórca operetki londyńskiej – Arthur Sullivan – początek swych *Gondolierów* (1889) dowcipnie ukształtował na podobieństwo introdukcji, rozbudowanego ogniwa ekspozycyjnego z włoskich oper dziewiętnastowiecznych, złożonego z prezentacji głównych postaci, najczęściej w formie krótkich ustępów solowych. Uczynił tak być może dla zaznaczenia przewagi pierwiastka muzycznego, a co za tym idzie własnej względem nie darzonego zbytnią sympatią librecisty – Williama Schwenka Gilberta – autora mówionych dialogów, tym samym ograniczonych do niezbędnego minimum, bądź posłużył się pseudooperową formą, na dodatek osiągnął

przesadne rozmiary, zarówno w odniesieniu do czasu trwania, jak ilości pojawiających się osób, aby poprzez nieproporcjonalność użytych środków jeszcze bardziej uwypuklić groteskowość świata przedstawionego fikcyjnego królestwa Baratarii oraz księstwa Plaza Toro.

W ogóle w XIX w. powszechną praktyką było powstawanie przy okazji premier poważnych oper ich parodystycznych replik. I tak w trzy lata po *Wolnym strzelcu* Webera opublikowana została jego komiczna przeróbka. *Samiel, czyli cudowna pigułka* (*Samiel oder wunderpille*), którego udokumentowane wystawienie odnotowano 1 sierpnia 1830 r. w Sztokholmie. Z kolei wkrótce po ujrzeniu światła ramy Opery Paryskiej (21 listopada 1833) przez *Roberta diabła* Giacomo Meyerbeera europejskie sceny obiegać zaczęły jego liczne parafrazy jak, *Robert Birbanduch* Józefa Damsego w Warszawie (12 lipca 1844), *Mniszki Roberta diabła* (*les Nonnes de Robert-le-Diable*) Jeana George'a Kastnera we Francji wiosną 1845 r., do libretta sporządzonego przez autora pierwowzoru – Eugène'a Scribe'a – wreszcie *Robert der Teufel* Adolfa Müllera (4 czerwca 1833 r. w Wiedniu). Ten ostatni w ogóle specjalizował się w tego rodzaju przeróbkach, że wspomnę o siedem lat wcześniejszą *Czarną damę*, będącą komiczną repliką *Białej damy* Boieldieu, czy *Cyrylika* z *Siewiering* z 1828 r.

W półtora miesiąca po premierze (3 marca 1868) przeredagowanego na potrzeby Opery Paryskiej *Fausta* Gounoda na afisz Folies-Dramatiques wszedł 28 kwietnia *Mały Faust*³ Hervégo. Wbrew tytułowi była to właściwie pełnospektaklowa opera komiczna. Różnica pomiędzy obydwojema utworami odnosiła się bowiem nie tyle do rozmiarów, co ich wymowy, zarówno w odniesieniu do fabuły, jak i samej muzyki. Faust, którego odtwarzał początkowo sam kompozytor, został tu zdegradowany z uczonego na pospolitego belfra, całkowicie bezradnego wobec oddanej mu na naukę Małgorzaty, młodocianej nimfomanki. W sensie dosłownym wyzwala ona w nim przyuczajonego demona, który opuszcza jego ciało, uwalniając tym sposobem od brzemienia lat, i już we własnej postaci jako Mefistofeles śpiewa... koloraturowym sopranem. Następnie pojawiają się sceny i ustępy paralelne wobec Gounoda jak kuplety Mefistofelisa o „czterech porach miłości”, aria Małgorzaty przy maszynie do szycia, która zastąpiła pierwotny kołowrotek, czy parodia patosu operowej śmierci Walentego, w tej wersji ginącego w pojedynku na noże stółce. Zarazem doszły jednak numery w pełni oryginalne jak walc cudownie rozmnożonych przez szatana Małgorzatek różnej narodowości, mających odwieść Fausta od zgubnej namiętności do tej niewłaściwie wybranej, czy też trzygłosowy chór z imponująco przeprowadzonym kontrapunktem na wstępie II aktu, rozgrywanego się w „ogrodzie niezapominajek” i będącego odpowiednikiem

scen na festynie. W warstwie muzycznej przytoczone zostają zaledwie dwa motywy Gounoda: chóru powracających żołnierzy oraz pierwszego spotkania pary bohaterów (*Ne permettez-vous pas, charmante demoiselle*), który po dwóch taktach rozwija się w niezależny sposób. Przeważają natomiast typowe dla gatunku paryskiej operetki ostinata, acceleranda i finałowe galopy. W pure nonsensowym humorze sytuacyjnym i językowym (m.in. oparty na kalamburach tzw. tercet niemiecki *Un Deutsche! O Vaterland! Troulala*, w odczytnie Goethego wykonywany skądinąd po czesku, tyrolska pieśń Małgorzaty, jota aragońska Siebla, będącego tu niesfornym uczniakiem) dopatrzeć się można zapowiedzi przyszłych widowisk dadaistyczno-surrealistycznych. W wersji niemieckiej, zatytułowanej *Dr Faust junior*, w finałowej *Nocy Walpurgii* wprowadzono dodatkowe aluzje względem samego arcydramatu Goethego oraz Wagnerowskich *Śpiewaków norymberskich*, do których nawiązano także w inscenizacji londyńskiej za sprawą konkursu na ułożenie walca. W oryginalnym zakończeniu utworu Hervégo Faust, na widok ukazującego się ducha Walentego, wpada do wazy z bulionem, który miał go pokrzepić przed trudami nocy poślubnej z Małgorzată, wskutek czego zamiast przed ołtarz trafia do piekła, gdzie niczym w refrenie ronda o „złotym cielu” z opery Gounoda „sam czart prowadzi bal”, któremu nie ma końca. Odtąd, szczerze mając siebie dość, Faust i Małgorzata po wsze czasy muszą bez wytchnienia oddawać się tanecznemu zapamiętaniu, z czego wynika przewrotny morał, iż największą pośmiertną katuszą będzie to, co za życia sprawiło najwięcej przyjemności. Wszelako już siedemnastowieczny filozof francuski Bernard Le Bovier de Fontenelle utrzymywał, „że przyjemność posunięta zbyt daleko staje się cierpieniem i że cierpienie, o ile jest umiarkowane, może stać się przyjemnością”⁴.

¹ Co na polski tłumaczy się jako „Kalafior-ski”. 27 października 1987 r. w Teatrze Muzycznym w Lublinie odbyła się premiera tego utworu w nowym polskim tłumaczeniu Jana Emfazezgo Stefańskiego pod tytułem *Salon Pana Wzdęckiego*, a w Warszawskiej Operze Kameralnej w latach dziewięćdziesiątych grano go jako *Salon pana Chouffleuri*.

² Jako Niemiec, pomysł ten Offenbach zawdzięczał być może Albertowi Lortzingowi i jego Imprezie amatorskiej, czyli próbie operowej, której bohater wraz ze swym służącym zatrudniają się jako śpiewacy u miłośnika opery, aby w ten sposób pozyskać jego względy, a wraz z nimi rękę córki.

³ Pierwowzorem mógł być *Mały Orfeusz* Prospera Didiera Deshayesa, wystawiona w 1793 r. w Paryżu replika opery Glucka.

⁴ Bernard Le Bovier de Fontenelle *Reflexions sur l'art Poétique*, par. 36 w: *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris 1818, s. 14.

MARIUSZ KLIMEK

TAKI DRYF ZNAKOMITY NOWY ALBUM WYBITNEGO ARTYSTY



Taki Dryf opowiada o codziennym życiu przeciętnego człowieka. Miłości, zazdrości, plotkach, zawiści... to tylko nieliczne problemy poruszone w tym albumie.

Jest jednocześnie ukoronowaniem mojego 15-lecia pracy artystycznej i scenicznej.

FONOGRAFICZNA REWELACJA ROKU!



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

www.acteprealable.com

Palcem po płycie

Don Giovanni Jacobsa



**WOLFGANG AMADEUS
MOZART
1756-1791**

Don Giovanni

Johannes Weisser (*Don Giovanni*); Lorenzo Regazzo (*Leporello*); Alexandrina Pendatchanska (*Donna Elvira*); Olga Pasiecznik (*Donna Anna*); Kenneth Tarver (*Don Ottavio*); Sunhae Im (*Zerlina*); Nikolay Borchev (*Masetto*); Alessandro Guerzoni (*Il Commendatore*) · RIAS Kammerchor; Freiburger Barockorchester · René Jacobs, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901964.66 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 150', 3CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Nowa rejestracja opery *Don Giovanni* w muzycznej interpretacji, jakiej ostatnio dokonał maestro René Jacobs dosłownie i w przenośni zapiera dech w piersiach. Pokazał w niej jak daleko można posunąć współczesną wyobraźnię muzyczną, przy tym nic, bądź niewiele ujmując partyturze genialnego Mozarta. Dyrygent usilnie, w elegancki sposób zaprezentował własną wizję dzieła. Dokonał tego poprzez bajeczne tempa, utworzone mistrzowską ręką i zaopatrzone w bogactwo szczegółów. Bez wątplenia jest to interpretacja, nieco odmienna od zapisów partytur z XIX w., lecz mimo to nadal romantyczna, jednak pozbawiona wielkich kontrastów. Prawdziwym mi-

dem oblewa się serce, słysząc jak idealne połączenie warstwy muzycznej z wartością brzmienia i znaczenia słowa – tworzy atmosferę poszczególnych scen i obrazów. Powiem więcej, nieco wolniejsze tempo arii *Fin ch'han dal vino* utrzymane w rytmach walca, wrażliwemu odbiorcy, może kojarzyć się z delikatnym wiatrem nad Lago di Garda, bowiem akurat nad tym jeziorem Mozart ową arię skomponował. Tę arię jak i całą partię tytułową znakomicie śpiewa jeszcze mało znany, młody norweski baryton liryczny Johannes Weisser – Don Giovanni. Nawet nie jest cynicznym uwodzicielem, lecz autentycznym młodzieńcem, autentycznie kochającym ofiary swoich miłosnych podbojów. Aż nazbyt czę-

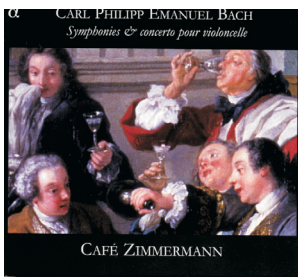
stale utalentowany białoruski bas Nikolay Borchev. Opanowaniu rzemiosła śpiewaczego dał dowód w arii *Ho capito, signor sì*. Partię Leporello z właściwym charakterologicznie zacięciem śpiewa Lorenzo Regazzo, wysokiej klasy, urodzony w Wenecji włoski bas-baryton. Naturalnie najmocniejszym akcentem są: aria *Madamina, il catalogo è questo*, duet z Giovannim *Eh via buffone* i następujący po nim recytatyw. Dla polskiego nabywcy omawianego krążka najciekawszym akcentem powinna być postać Donny Anny w świetnej interpretacji Olgi Pasiecznik, która swym kremowym sopranem rewelacyjnie przekazała emocje towarzyszące przeżyciom bohaterki. Z niewiarygodną szczerością wypowiedzi artystycznej zaśpiewała arię z I aktu *Or sai chi l'onore*, a jeszcze większy efekt wywołała w II akcie ronedem *Non mi dir, bell'dol mio*. Swoją rolę udzielił we wszystkich ansamblach zaznaczyła wokalna perfekcją. Najczęściej jaśniała w recytatywach z Don Ottavio w czwartej scenie *Ah del padre in periglio* zaczynając i na *Calmatevi, idol mio* kończąc. Rolę Don Ottavio ciekawie przedstawił tenor Kenneth Tarver. Jest absolutem kilku uczelni muzycznych, w tym Metropolitan Opera Young Program Artist. Poza wyżej wspomnianymi recytatywami godnie swoje umiejętności zaprezentował w recytatywie *Come mai creder deggio* i następującej po nim arii *Dalla sua pace* oraz *Il mio tesoro intanto*. Bułgarski sopran Alexandrina Pendatchanska, śpiewająca

partię Donny Elviry podjęte zadanie wykonała na wysokim poziomie. Błyszczała zarówno w recytatywie *In questa forma dunque*, jak i w zaledwie jednodominutowej arii *Ah fuggi il traditor*. Na zakończenie omawiania solistów pozostał jeszcze Il Commendatore, potężny i wyrazisty włoski bas – Alessandro Guerzoni, był wstrząsający. Tylko w scenie *Ah ah ah, questa è buona* z kamiennym gościem głos tytułowego bohatera przejmowała trwożliwość. Wszelkie sceny zespołowe solistów i kameralnego chóru (RIAS) odznaczają się mistrzostwem muzycznym, na który nie mały wpływ miało piękne brzmienie Freiburger Barockorchester. Od pierwszego akordu uwertury René Jacobs bez trudu udowadnia, że „dramma giocoso in due atti” – *Don Giovanni* jest dziełem, w którym każdy dźwięk potrafi maksymalnie dopieścić, słuchacza wprowadzić w świat wyobraźni. Wspomniałem tylko o wietrze nad jeziorem Garda, lecz każdym akordem, każdą maksymalnie dopieszczoną frazą barokowa orkiestra (i jej solowe instrumenty), budują zmieniający się nastrój, od delikatnego i radosnego, poprzez szalenczy i zawistny, aż do nieuchronnie przerażającej ciszy, pauzy, oznaczającej piekielny ogień amatora miłosnych przygód. Dzięki omówionemu albumowi widać, że René Jacobs jest wielkim twórcą i jego interpretację opery *Don Giovanni* naprawdę warto posiadać.

Wilfried Górný

René Jacobs
 fot. Eric Larrayadiou/HM





**CARL PHILIPP EMANUEL
BACH**
1714-1788

Sinfonie: Wq 182/3, Wq 182/5,
Wq 182/6, Wq 182/1; Koncert
wiolonczelowy Wq 172

Café Zimmermann

Alpha 107 · w. 2006, n. 2005 · DDD,
62'10"

☆☆☆☆☆

Café Zimmermann to zespół, którego wolę słuchać z płyt niż na żywo. Muzycy czują się w studiu nagraniowym jak ryba w wodzie, i każda kolejna płyta potwierdza tę tezę.

W ich wykonaniu *Symfonie* Carla Philippa Emanuela Bacha otrzymały cudownie drażliwy, przesycony kontrastami charakter. Café Zimmermann, niczym René Jacobs, spojrzeli na nie z perspektywy „teatru muzycznego”. Niewielka orkiestra (osiem skrzypiec, dwie altówki, trzy wiolonczele, kontrabas i continuo) wgrzyza się z ochotą w tę muzykę. Zespół nadaje *Sinfoniom* indywidualny rys i czyni to zdecydowanie wyraźniej niż przed laty odważył się zrobić English Concert. Siłą tej interpretacji są kontrasty, które chwilami przywołują asocjacje kompozycji Carla Philippa Emanuela z charakterem muzy-

ki okresu „Sturm und Drang”. Rzecz jasna Café Zimmermann nie odcina *Sinfonii* od korzeni, a więc idiom szkoły manheimskiej jest tu wyraźnie obecny.

Nagranie zawiera również rejestrację *Koncertu wiolonczelowego A-dur* Wq 172, z Petrem Skalką jako solistą. Wiolonczelista umiejętnie wtopił się w stylistykę wykonawczą Zimmermannów. Pozbawiając swoją grę wibrata, stworzył soczystą interpretację, znakomicie podkreślając temperament tej kompozycji.

Jestem przekonany, że Ci z Państwa, którzy lubią brzmienie instrumentów dawnych będą usatysfakcjonowani najnowszą propozycją zespołu Café Zimmermann.

Robert Majewski



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Motety

The Hilliard Ensemble

ECM 1875 · w. 2007, n. 2003 · DDD,
76'50"

Muzyka21
płyta miesiąca

Motety Bacha (BWV 225-230),

to prawdziwe „perełki” – niezwykle kunstowne formalnie, posiadające głęboki wymiar teologiczny, które dla zespołu podejmującego się ich wykonania są bardzo wymagającym sprawdzianem techniki wokalne i interpretacyjnej. Miśtrzowska interpretacja The Hilliard Ensemble stała się szczególnym wydarzeniem artystycznym.

Brytyjczycy należą do grona najwybitniejszych zespołów wykonujących muzykę dawną, sprzed 1600 r.; rzadko sięgają po późniejsze dzieła. Tym większą wagę posiada nagranie motetów lipskiego Kantora. Śpiewacy pozostali wierni pojedynczej obsadzie głosów, wpisując się tym samym w kameralny nurt wykonawstwa wokalnych utworów Bacha. Przeważają, dwuchórowa faktura tej muzyki, domagała się jednak powiększenia podstawowego składu z czterech do ośmiu osób.

Pierwsze pięć motetów, jak również prezentowana na płycie kantata *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* (BWV Anh. 159), odpowiada potrzebom liturgii żałobnej. Temat śmierci fascynował Bacha, wyczuwa się u niego pewnego rodzaju nostalgię, tęsknotę za śmiercią (wynikającą może z osobistych doświadczeń, pragnienia złączenia się z bliskimi, których utracił), posiadającą głęboko teologiczny sens. Śmierć nie jest tragicznym końcem wszystkiego, lecz radosnym przejściem do bliższego obcowania z Bogiem, do nowego życia. Można tu mówić o śmierci przeobrażonej, o transfiguracji przez piękno.

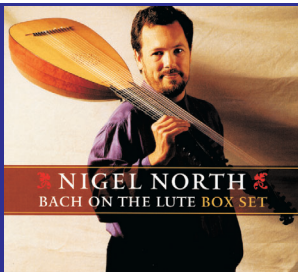
Motety są zatem słowno-muzyczną kontemplacją tej jednej z najgłę-

szych tajemnic wiary. Piękno harmonii i jej symboliczny wymiar wskazują na ową pozaziemską wymowę. Taka muzyka wymaga zarówno prostoty, jak i szlachetności interpretacyjnej.

Brytyjscy śpiewacy wydają się doskonale przenikać zamysł kompozytora i sprościć jego przesłanie. Wykonanie to wolne jest od patosu, pompatyczności, przesadzonej afektacji. Operuje zaś przemysłanym, wyważonym kontrastem zarówno w sferze dynamiki, jak i tempa. Zachwycająca jest także subtelna kolorystyka, uzyskiwana przez odpowiednie dobranie środków dynamicznych oraz artykulacyjnych. Dzięki temu ów duchowy przekaz staje się priorytetem, a muzycy wprowadzają nas w niezwykłą medytację. W najdrobniejszych szczegółach podążają za wskazówkami, jakie niesie sama muzyka i im podporządkowują interpretację. Pomimo gestej, zawilej kontrapunktycznej faktury, łatwo możemy odnaleźć dialogi chórów, a nawet poszczególne głosy – świetnie dobrane, zachowujące równowagę. Artyści dają wzorowy przykład operowania techniką oddechu i doskonałą dykcją.

The Hilliard Ensemble ukazują słuchaczom śpiew zespołowy najwyższej próby, wirtuozowski, perfekcyjny, subtelny, poruszający, który może być przeżyciem nie tylko artystycznym, ale również głęboko duchowym. Szczerze polecam!

Emilia Dudkiewicz



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Dzieła na skrzypce i wiolonczelę
solo w transkrypcji na lutnię

Nigel North, lutnia

Linn Records CKD-300 · w. 2007, n.
1993/4/5/6 · DDD, 252'08", 4CD

☆☆☆☆☆

Jan Sebastian Bach żył wprawdzie w okresie, gdy lutnia była jeszcze bardzo popularna, a jeden z największych lutnistów wszechczasów, Silivius Leopold Weiss, był jego rówieśnikiem, to jednak sam napisał niewiele utworów lutniowych. Nawet znajomość z wieloma lutnistami, w tym ze wspomnianym już Weissem, nie zainspirowała go,

by stworzyć na ten instrument. Trzeba jeszcze wspomnieć, że utwory lutniowe Bacha są transkrypcjami jego wcześniejszych utworów.

Obcowanie z muzyką Bacha jest jednak wielkim przeżyciem, być może, więc dlatego jeden z największych lutnistów naszych czasów postanowił rozszerzyć bachowski repertuar lutniowy i dokonał transkrypcji na ten instrument jego sonat i partit na skrzypce solo, jak i jego suit na wiolonczelę solo. Należy stwierdzić, że muzyk miał ułatwione zadanie – każdy z utworów lutniowych Bacha stanowi przez niego zrobioną transkrypcję wcześniejszych utworów, w tym kompozycji na skrzypce solo i wiolonczelę solo. Tak przygotowany repertuar nagrał i wydał w połowie zeszłej dekady.

Obecnie wydawnictwo Linn Records postanowiło przypomnieć te nagrania publikując je w postaci albumu czteropłytkowego.

Muzyka tu zaprezentowana w znakomitym wykonaniu Nigela Northa jest zachwycająca, inspirowana, zaskakuje swoją świeżością i

lekkością. Niezwykłe wykonanie, tak jak niezwykłym jest artysta Nigel North. Dodatkowym atutem tego albumu jest świetna reżyseria dźwięku.

(sl)



LUIGI BOCCHERINI
1743-1805

Kwintety gitarowe

Eros Roselli, gitara · La Magnifica Comunità

Brilliant Classics 92892 · w. 2005, n.
2005 · DDD, 148'33", 2CD

☆☆☆

Firma Brilliant znana jest z masywnej produkcji tanich płyt. Niestety, nie zawsze są to nagrania godne rekomendowania. Tak właśnie jest

w przypadku omawianej płyty. Wprawdzie gitarzysta Eros Roselli i kwintet La Magnifica Comunità znają się na swoim rzemiośle, ale to za mało, by nagrywać znany repertuar. Zawsze się dziwiłem, dlaczego duże wytwórnie płytowe tworzą marnie albumy z bardzo popularnym repertuarem? Oczywiście początkujący meloman sięgając po raz pierwszy po kwintety gitarowe Boccheriniego w tym nagraniu – z oszczędności lub niewiedzy – może zapoznać się z poprawną interpretacją tych utworów. Wystarczy jednak, że choć raz posłucha słynnego *IV Kwintetu „Fandango”* w wykonaniu choćby Le Concert des Nations pod dyrekcją Jordiego Savalla (Alia Vox AV 9845), by pozostawił album firmy Brilliant w spokoju na wieki.

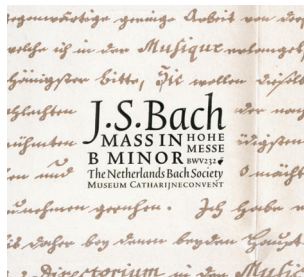
Odradzam.

(sl)

SERGIUSZ RACHMANINOW
1873-1943

Dzwony op. 35; Tańce symfoniczne op. 45

Tatiana Pavlovskaya, sopran;



JAN SEBASTIAN BACH
Msza h-moll
The Netherlands Bach Society · Jos van Veldhoven, dyrygent
 Channel Classics CCS SA25007 · w. 2007, n. 2007 · 2 SACD, 106'15"
 ☆☆☆

Jos van Veldhoven stworzył nagranie *Mszy h-moll* idąc drogą Riffkina i Parrota. Partie solowe powierzył pięciu solistom, a chóralskie jedynie dziesięciu „ripienistom”. Efekt końcowy okazał się zgodny z oczekiwaniami, ale – niestety – nie ponad to. Otrzymałymi wykonaniem przejrzyste i giętkie, i zarazem zupełnie nie charakterystyczne. Artystom w niewielkim stopniu udało się odnaleźć istotę tej kompozycji – jej religijny wymiar. Co prawda soliści – dwie Holenderki i trzej Brytyjczycy – śpiewają niezadowolnie, ale bez większego wyrazu.

Do płyty dołączona jest pięknie wydana, prawie dwustronicowa książeczka, zawierająca nie tylko część opisową *Mszy h-moll*, ale i bogato ilustrowaną prezentację naczyni liturgicznych znajdujących się w muzeum w Utrechcie.

Robert Majewski



JAN SEBASTIAN BACH
Utwory lutniowe – wol. 1: Pièces pour la Luth à Monsieur Schuster – Suita a-moll BWV 995, Partita E-dur BWV 1006a, Sonata g-moll BWV 1001
Paul O'Dette, lutnia barokowa
 Harmonia Mundi HMC 907438 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 67'44"

Muzyka21
płyta miesiąca

Znakomity początek serii przedstawiającej dzieła wielkiego Jana Sebastiana w aranżacji na lutnię. Podobno Bach tak przepadał za jej dźwiękiem, że wziął nawet udział w projekcie hybrydowego instrumentu o zbliżonym brzmieniu, który miał „oszukiwać uszy najlepszych lutnistów”.

Niewątpliwie dobrze znał możliwości lutni, ponieważ na dworze w Köthen znajdowała się duża kolekcja różnych jej rodzajów, a poza tym przyjaźnił się ze słynnym budowniczym lutni Johannem Christianem Hoffmanem. Natomiast nie jest do końca pewne, czy Bach sam potrafił grać na tym instrumencie. Z jednej strony przywołuje się referencje, które wystawił dla ucznia Johana Ludwiga Krebsa

– sugerujące, że udzielał mu lekcji gry, a z drugiej strony jego lutniowe dzieła zawierają fragmenty, które – jak twierdzi Paul O'Dette – ze względów technicznych nie bardzo można było wykonać na lutni tamtego okresu. To wyzwanie podjął teraz sam O'Dette – genialny lutnista, dyrygent, teoretyk i wielbiciel muzyki dawnej, angażując się w przedsięwzięcie, którego pierwszą odsłonę stanowi album *Lute Works – Volume I*. O'Dette jest autorem wszystkich aranżacji, które znalazły się na płycie, czyli lutniowych wersji utworów skomponowanych pierwotnie na zupełnie inne instrumenty, tj. wiolonczelę oraz skrzypce. Lutniowe wyobrażenia kompozycji wielkiego Jana Sebastiana w wykonaniu O'Dette są niezwykle wiarygodne. Pięknie poprowadzone głosy i umiejętnie budowane napięcie sprawiają, że suity i partytury brzmią niezwykle naturalnie, jakby od początku w umyśle kompozytora przeznaczone były właśnie na lutnię.

Ze specjalnym strojem i techniką gry na lutni barokowej Paul O'Dette zaprzyjaźniał się stopniowo, poczynając od 2002 r., a dwa lata trwało przygotowanie przez niego pierwszego koncertu z utworami Bacha. Dziś, słuchając pierwszej płyty z serii *Lute Works* możemy podziwiać rezultaty jego wyłożonej pracy i oczywiście z niecierpliwością oczekiwania na kolejne albumy wchodzące w skład tego ciekawego projektu.

Dorota Staszkievicz



DANIEL BACHELER
1572-1619
The Bachelor's Delight – Muzyka lutniowa
Paul O'Dette, lutnia
 Harmonia Mundi HMU 907389 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 78'50"
 ☆☆☆☆☆

Pierwsza w historii płyta w całości poświęcona twórczości mała u nas popularnego Daniela Bachelera (Bachelara), angielskiego kompozytora i lutnisty. Album to hołd złożony panowie i galiardzie – płyta zawiera 26 „perełek” literatury lutniowej, przede wszystkim tańców dworskich.

Zmarły tragicznie w wieku 47 lat Daniel Bachele był w swoim czasie bardzo znanym i cenionym twórcą, o czym świadczy duża ilość zachowanych kopii manuskryptów z jego kompozycjami. Niestety, z powodu braku współczesnej edycji jego dzieł, pozostawał kompozytorem znanym jedynie nielicznym lutnistom i muzykologom (co od razu lokuje album *The Bachelor's Delight* na korzystnej pozycji, jako próbę przywrócenia dzieł tego kompozytora do łask wykonawców i odbiorców).

Bardzo ozdobny styl kompo-



SERGEI RACHMANINOFF
THE BELLS OP. 35 SYMPHONIC DANCES OP. 45
Semyon Bychkov
 WDR Sinfonieorchester Köln · Semyon Bychkov, dyrygent
 Profil PH07028 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 73'04"
 ☆☆☆☆☆

Bardzo interesująca płyta zawierająca dwa utwory: niezwykle popularne *Tańce symfoniczne* i niemalże zapomniana kantata *Dzwony*. Orkiestra WDR z Kolonii nie potrzebuje rekomendacji. Jest to zespół bardzo dobry, potrafiący zagrać każdy rodzaj muzyki. Młody jak na dyrygenta, bo 32-letni Semy-

on Bychkov jest znakomitym dyrygentem znanym chyba na wszystkich kontynentach. Jego interpretacja utworów Rachmaninowa jest doskonała. Wraz z rosyjskimi śpiewakami stworzyli jedno z lepszych nagrań *Dzwonów*. *Tańce symfoniczne* również są zagrane znakomicie, ale akurat wybitnych interpretacji tego dzieła nie brakuje.

Warto sięgnąć po ten album, którego dodatkowym atutem jest świetna reżyseria dźwięku, na dodatek przestrzennego.

(sl)



ANTONIO VIVALDI
1678-1741
Il cimento dell'armonia e dell'in-



IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE OP. 8 NOS. 7-12
Stefano Montanari, skrzypce · Accademia Bizantina · Ottavio Dantone, dyrygent
 Arts 47564-8, Arts 47565-8 · w. 2007, n. 2000 · SACD, 57'07", 55'42"

Muzyka21
płyta miesiąca

W październiku 2005 r. na łamach *Muzyka21* Maria Erdman bardzo wysoko oceniła to nagranie, wtedy wydane w wersji stereo. Obecnie otrzymujemy samo nagranie w wersji wielokanałowej SACD. Jest to wykonanie stojące na

bardzo wysokim poziomie. Można się tylko zastanowić, jaki cel przyświecał wydawcy, by w przeciągu dwóch lat wydać to samo nagranie w dwóch wersjach dźwiękowych? Przecież dwa lata temu istniały już płyty SACD. Obecnie nikt, kto skorzystał z naszej rekomendacji dwa lata temu, nie kupi jeszcze raz tego samego nagrania, bo nowszy format dźwięku to za mało. Tym wszystkim, którzy wcześniej po to nagranie nie sięgnęli polecam je ze względu na znakomitą interpretację oraz dźwięk, obecnie jeszcze lepszy w wersji wielokanałowej.

(sl)

CLASSIC AMERICAN LOVE SONGS

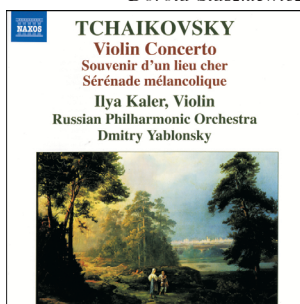
pieśni: Arlena, Gershwin, A. Schwartsa, Weilla
Carole Farley, sopran; John Constantable, piano
 Naxos 8.559314 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 66'11"
 ☆☆☆☆☆

Oto wynik współpracy dwójki znakomych artystów, świetnie

nowania, z nagromadzeniem trudnych technicznie pasaży, tryli itp. stawia przed dzisiejszym wykonawcą utworów Bachelera nie lada wyzwania, które podejmuje genialny lutnista Paul O'Dette. Jego interpretacja łączy błyskotliwą wirtuozerię ze stylową, dworską elegancją wykonania. Na uwagę zasługują zwłaszcza najświnniejsze dzieło Bachelera, czyli *Monsieurs Almaine*, a także galiarda *To Plead my faith*.

Czarujące, delikatne brzmienie z doskonałą artykulacją podkreślającą niuanse każdej kompozycji i bardzo dobra jakość dźwięku to główne atuty tego znakomitego nagrania, wydobywającego z mroku postać Daniela Bachelera. Bachelera, który według Paula O'Dette był „jedną z najjaśniejszych gwiazd Złotego Wieku angielskiej muzyki lutniowej”.

Dorota Staszkiwicz



**PIOTR CZAJKOWSKI
1840-1893**

Koncert skrzypcowy D-dur op. 35; Sérénade melancholique op. 26; Valse-Scherzo Op. 34; Souvenir d'un lieu cher op. 42

Ilya Kaler, skrzypce · Russian Philharmonic Orchestra · Dymitr Ja-

bloński, dyrygent
Naxos 8.557690 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 67'08"

☆☆☆☆

„Przez jakiś czas rozwija się całkiem dobrze pod względem muzycznym i nie brakuje mu ducha, ale wkrótce zaczyna dochodzić do głosu chropowatość i dominuje do końca pierwszej części. Nieważne już jest, czy gra się na skrzypcach, czy też się je szarpie i rozrywa na kawałki. Nie wiem, czy w ogóle jest możliwe wydobycie czystego dźwięku z tych sztuczek, powodujących, że włosy stają człowiekowi na głowie, ale wiem, że starając się to zrobić, pan Brodski torturował słuchaczy nie mniej niż samego siebie. *Adagio*, ze swoją łagodną słowiańską melancholią, jest na dobrej drodze, by nas uspokoić i sobie zjednać. Ale gwałtownie się urywa, ustępując miejsca finałowi, który przynosi nas w ogłupiającą rubasznosc rosyjskiej zabawy ludowej. Oczami duszy widzimy jedynie pospolite, zniszczone twarze, słyszemy siarczyste przekleństwa i czujemy tanią wódkę”.

Cytat ten, który wszedł do historii muzyki, dziś wywołuje jedynie zdumienie i uśmiech politowania. Słuchacze dziwią się niezmiernie, czytając surową krytykę Edwarda Hantslicka, napisaną po prawykonomiu w Wiedniu *Koncertu skrzypcowego D-dur* Piotra Czajkowskiego, która zajmuje jedno z pierwszych miejsc na długiej liście kuriozów poświęconych muzycznym arcydziełom. Ponieważ na szczęście historia nie przyznaje racji wątpliwej jakości krytykantom, lecz artystom

i ich dziełom, utwór ten po niefortunnym początku związanym ze swoją premierą, stał się jednym z żelaznych punktów wiolinistycznego repertuaru, niezwykle lubianym i chętnie słuchanym. Zawdzięcza to głównie bogactwem nastrojów, ekspresji i liryzmu, porywającą melodię, atrakcyjnością niełatwej partii solowej, muzycznemu rozmachowi i słowiańskiemu duchowi.

Nic więc dziwnego, że od zawsze szczególnie chętnie był wykonywany przez rodaków kompozytora. Nowe nagranie firmy Naxos pod tym względem może mieć charakter wręcz referencyjny. Koncert wykonał bowiem Ilya Kaler, znany z wielu płyt tej wytwórni (m.in. z dziełami Szostakowicza i Szymanowskiego) oraz Rosyjska Orkiestra Filharmoniczna pod dyrykcją Dymitra Jabłońskiego, również obecnych na albumach niemieckiej wytwórni. Cechą dominującą tego wykonania jest radość, żywość i energia, jaką prezentuje skrzypek i towarzyszący mu zespół. Muzyka gna niepoohamowanie do przodu, z witalnością, słowiańską naturalnością i prostotą w dobrym znaczeniu tego słowa. Tempa są dość szybkie i dobrze pasują do dzieła. Dla Kalera nie jest większym problemem pokonanie najeżonej trudnościami partii solowej, daje doskonały popis w tym względzie choćby w sześćdziesięciu roku zakrojonej kadencji w części pierwszej, gdzie słychać m.in. liczne podwójne dźwięki, niezwykle połączenia akordów, grę w najwyższym rejestrze, itd. Ton ma pełny, głęboki, śpiewny, dobrze odnajduje się też w kantylemie. Dobra realizacja techniczna nagrania powoduje

je, że całość produkcji brzmi wyraźnie i klarownie, podobnie jak towarzysząca orkiestra, zwłaszcza w kulminacji głównego, polonezowego tematu w tej samej części. Instrumenty przedstawione są czytelnie, z techniczną czystością, nie zagłuszają solisty, wręcz przeciwnie, wymieniają się z nim tematami i motywami, tutti z kolei porywa i oszałamia. Szkoda jedynie, że zabrakło małego spowolnienia akcji, większej zadumy w środkowym ogniwie – *Andante cantabile*, pięknej, nastrojowej części, pełnej melancholii i spokoju. Żywiół ruchu i tańca doskonale natomiast wypadł w finałowym, fantastycznym rondzie, podobnie dobrze wpisał się w charakter krótkiego, uroczego *Walca-Scherza* op. 34.

Na płycie zaprezentowano też pozostałe utwory na skrzypce i orkiestrę: *Serenadę melancholijną* op. 26 i *Souvenir d'un lieu cher* op. 42, w których jednakże mam również małe wątpliwości, co do tempa i pewnego pośpiechu. Do tych dzieł owe cechy raczej nie pasują. Bliższy im zdecydowanie jest liryzm, melancholia i spokojny nastrój, dlatego też interesujące wydaje mi się starsze nagranie z tej samej wytwórni – usłyszane już dość dawno temu (Mariko Honda i Orkiestra Radia w Bratysławie pod dyrykcją Keitha Clarka). Po ponownym przesłuchaniu doceniłem trochę bardziej równie i te krótsze i mniej znane kompozycje w wykonaniu Kalera, gdzie także nie brak troski o jakość dźwięku i budowanie odpowiedniej atmosfery. Głównym punktem albumu jest wszak *Koncert D-dur*, który przypadł mi do gustu w nagra-

znających świat amerykańskiej piosenki. Prezentowana płyta zawiera dzieła zarówno świetnie znanych Polakom Gershwina i Weilla, jak i mniej znanych Arlena i Schwartsa.

W dziełach Arlena daje się zauważyć zarówno jego zauroczenie bluesem, jak i muzyką wykonywaną w synagogach. Wykonane przez Carole Farlej poruszają słuchacza dogłębnie. Prawdziwymi hitami są niewątpliwie *When the sun comes out*, a także *I had myself a true love*, w której artystka wykorzystuje swoje doświadczenie w operze. Również dzieła Arthura Schwartza są znakomite, niewiele ustępując poprzednikowi. Najmniej mnie zachwycały utwory Gershwina i Weilla, co nie zmienia faktu, że prezentowana płyta jest znakomita.

(sl)

**AD VESPERAS SANCTI
LUDOVICI REGIS FRANCIAE**
Ensemble Organum o Marcel Pérès, dyrygent i organista
Ambrosio AMB9982 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 79'14"
☆☆☆☆



Prezentowany album zawiera mieszany repertuar. Są tu zarówno dzieła organowe jak i wokalne w znakomitym wykonaniu założonego w 1982 r. zespołu Organum. Nagrane utwory stanowią *Nieszpory św. Ludwika, Króla Francji* pochodzące ze zbioru *Antiphonaire des Invalides 1682*.

Artyści z wyjątkowym skupieniem i pietyzmem podeszli do interpretacji. Ich piękne głosy, znakomity śpiew, zaangażowanie sprawiają, że słuchacz może się całkowicie poświęcić kontemplacji tej pięknej muzyki. Precyzja ich wykonania wprowadza słuchacza w mistyczny nastrój, niemalże w hipnotyczną medytację. Marcel Pérès świetnie inter-

pretuje utwory na organy solo łącząc fragmenty wokalne.

Trudno powiedzieć, czy mamy do czynienia z dokładnym wykonaniem jak w dawnych czasach. Raczej nie. Ale przecież nie o to chodzi. Najważniejsze, że mamy do czynienia z kolejnym niezwykłym, wartościowym i pięknym albumem zespołu Organum. Polecam.

(sl)

P. Juon – Kwartet fortepianowy nr 1 d-moll op. 37 Rhapsody
A. Dworzak – Kwartet fortepianowy nr 1 D-dur op. 23
Artis Piano Quartet
Profil 07013 o w. 2007, n. 2003 o DDD, 59'45"
☆☆☆☆

Dwa lata temu dowiedziałem się, że istniał kompozytor Paul Juon odkrywając jego partytury w Internecie. Rok temu okazało się, że już pojawiają się nagrania jego twórczości, a teraz znam więcej niż dziesięć jego utworów.

Paul Juon urodził się w szwajcarskiej rodzinie w Moskwie (8 III

1872), gdzie spędził młodość. Później przebywał w Berlinie, aby wreszcie pod koniec życia osiąść w Szwajcarii. Uczył się m.in. u Arenskiego i Taniejewa w Moskwie i u Woldemara Bargiela w Berlinie. Tam też, dzięki Józefowi Joachimowi został mianowany profesorem kompozycji. Dużą część twórczości Juona stanowi kameralistyka. I właśnie taki utwór – *Kwartet fortepianowy nr 1* (jest jeszcze nr 2) – w wykonaniu Artis Piano Quartet prezentuje nam wytwórnia Profil. Jest to muzyka z pogranicza dwóch epok, zainspirowana powieścią *Gösta Berling* Selmy Lagerlöf. Premiera dzieła miała miejsce dokładnie sto lat temu. Kompozytor przewidział w *Kwartecie* duży partesolowe, z którymi członkowie kwartetu radzą sobie znakomicie.

Szkoda, że zamiast drugiego kwartetu Juona artyści dołączyli *Kwartet Dworzaka*. Ale cóż, nagranie pochodzi z 2003 r., a wtedy, być może, było jeszcze za wcześnie na odkrywanie Juona.

Polecam.

(sl)

niu rosyjskich artystów, z uwagi na swoją żywotność, słowiański idiom i energię, jakimi go nasylicili rosyjscy wykonawcy.

Paweł Chmielowski



JOHANN MATTHESON
1681-1764

Der brauchbare Virtuoso Op. 7
Trio Corelli (Elizabeth Zeuthen Schneider, skrzypce barokowe, Vigo Mangor, arcylutnia; Ulrik Spong-Hanssen, pozytyw)
NCA New Classica Adventure 60143-314 · w. 2007, n. 2002/3 · DDD, 109'32", 2CD
☆☆☆☆☆

Johann Mattheson urodził się i zmarł w Hamburgu. Tam kształcił się w Johanneum, gdzie uzyskał wszechstronne wykształcenie w dziedzinie literatury, poezji, muzyki, języków obcych i polityki. Mając 6 lat zaczął się uczyć u znanego klawesynisty i organisty Johanna Nicolausa Hanffa gry na klawesynie. Początkowo śpiewał w chórze operowym w Hamburgu. Jego pierwsze próby kompozytorskie przypadają na rok 1699. W 1703 r. poznał Jerzego Fryderyka Haendla, z którym się przyjaźnił. W latach 1722-25 był wydawcą pierwszego niemieckiego czasopisma muzycznego *Critica musica*.

W swoich czasach Mattheson był uznawany za „drugiego” kompozytora Hamburga, po Reinhardzie Kaiserze, a przed Telemannem i Haendlem. Dziś uważamy, że kolejność jest dokładnie odwrotna.

Prezentowany album zawiera wydany w 1720 r. zbiór sonat zatytułowany *Der brauchbare Virtuoso (Pożyteczny wirtuoz)* op. 7.

Nie jest to może muzyka tak wysokich lotów jak twórczość mu współczesnych Bacha i Haendla, nie ustępuje jednak Telemannowi. Co najważniejsze, twórczość ta jest ciekawa, przyjemna w słuchaniu. Dodatkowym atutem nagrania jest dobry zespół Trio Corelli. Odnosi się wrażenie, że te dzieła pisane były specjalnie dla nich.

Polecam.

Stanisław Lubliński

WOLFGANG AMADEUS
MOZART
1756-1791

Wesela Figara
Pietro Spagnoli (Księżę); Annette

Dasch (Księżna); Rosemary Joshua (Zuzanna); Luca Pisaroni (Figaro) · *Choeur du Théâtre des Champs-Elysées; Concerto Köln · René Jacobs, dyrygent*
BelAir Classique BAC017 · w. 2006, n. 2004 · PCM Stereo/DD 51./DTS 5.1 – NTSC – region: 0 · 2 DVD-V, 182'

☆☆☆☆☆

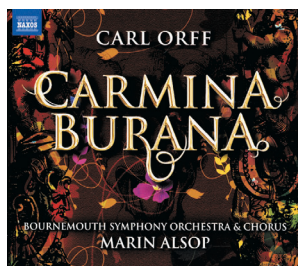
15 miesięcy przed dokonaniem wybitnej rejestracji studyjnej *Wesela Figara* Mozarta dla Harmonii Mundi, René Jacobs wystawił tę operę w Théâtre des Champs Elysées. W 2006 r., staraniem BelAir Classique ujrzała światło dzienne jej wersja filmowa. Spośród śpiewaków znanych z nagrania studyjnego, w wersji DVD mamy jedynie zmysłową Angelikę Kirchschrager – śpiewającą partię Cherubina i wspaniałego Antonio Abete w roli Bartolo. W partii Figara słyszymy głęboki i silny głos Luki Pisaroniego, któremu dzielnie sekunduje Rosemary Joshua jako Zuzanna. Spośród całej obsady najciekawiej wypadł Pietro Spagnoli w roli Księcia. Swoją arię z aktu trzeciego *Hai gia vinta* śpiewał wspaniale zabawił emocjami. Spagnoli to prawdziwy mistrz w budowaniu napięcia.

Interpretacyjnie Jacobs nie oddalił się od koncepcji znanej z wersji studyjnej opery. I tu możemy podziwiać często usuwane arie Marceliny i Basilia z IV aktu dzieła. Pomysł przywrócenia ich był krytykowany przez wielu recenzentów, chociaż sam Jacobs przekonująco bronił swej idei.

Wizja reżyserska Jean-Louis Martinoty'ego jest spójna i została zakazona w osiemnastowiecznej stylistyce. Wystrój wnętrz jest zdominowany przez obrazy reprezentowane mniej znanymi malarstwem francuskim. Równie atrakcyjnie wypadają stroje autorstwa Sylwii de Segonzac. Jedynym drobny mankamentem inscenizacji jest scena z II aktu, rozgrywająca się w duarze księżnej. W tle widzimy ogromny obraz nóg ukrzyżowanego Chrystusa. Księżna, w arii *Porgi, amor*, śpiewając o utraconej miłości, rozbija drogocenną porcelanę, kłęka przed obrazem i pozwala sobie na przesadną emocjonalną furję. Jak się wydaje, aria ta nie potrzebuje ani równie emocjonalnej emfazy, ani tak silnego religijnego odniesienia. To raczej jedna z najbardziej przejmujących i płynących z głębi serca miłosnych prośb.

Filmowa rejestracja *Wesela Figara* Mozarta, to propozycja nie do odrzucenia, szczególnie dla słuchaczy ceniących dokonania René Jacobsa.

Robert Majewski



CARL ORFF
1895-1982

Carmina Burana
Claire Rutter, sopran; Tom Randle, tenor; Markus Eiche, baryton · Highcliffe Junior Choir; Bournemouth Symphony Youth Chorus, Chorus and Orchestra · Marin Alsop, dyrygent
Naxos 8.570033 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 60'49"
☆☆☆☆☆

Carmina Burana to zbiór XIII-wiecznych rękopisów znalezionych w benedyktyńskim klasztorze Alpenvorland, zawierających ponad 1000 wierszy i pieśni, których tematyka wcale nie przypomina klimatu modlitwy i kontemplacji. Mają one różny charakter – moralitetów, pieśni tanecznych i biesiadnych. Rytm życia wyznacza kręcające się z różnym szczęściem koło bogini Fortuny. Przeważa tu radośna afirmacja życia, którego wyznacznikami są dobre wino, taniec, śpiew, zabawa i miłość odradzająca się z każdą nową wiosną.

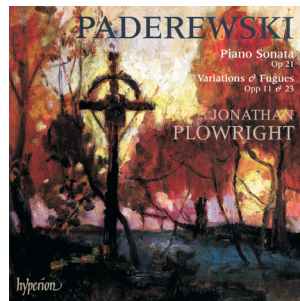
Carl Orff z tego ogromnego materiału opracował 25 pieśni (pisząc własną muzykę), tworząc z nich dzieło teatralne, w którym na wzór starożytnych i średniowiecznych misteriołów, śpiew solowy, chór, taniec i gra aktorska tworzą nierozzerwalną całość. Od czasu premiery w 1937 r. popularność tego dzieła nie osłabła – wciąż obecne jest na scenach i estradach całego świata.

Muzyka Orffa odznacza się dużą oryginalnością, a styl często określany jest mianem „neoprimitywnizm”. Charakterystyczne jest tu uproszczenie materiału dźwiękowego, częste operowanie krótkimi, wielokrotnie powtarzonymi motywami, rozbudowana sekcja perkusyjna. Kantata napisana jest na trzech śpiewaków – aktorów i chór. Efektowna partia orkiestrowa eksponuje brzmienie perkusji (grają m.in. dzwony rurowe, tamburyn, czelesta, dzwonki, terkotka, janczary) i dwóch fortepianów, które to instrumenty stanowią rytmiczne continuum całości. Muzyka podkreśla pogański i zmysłowy charakter tekstu, lirykę miłosną i żartobliwość tonu poezji, w muzyce dominuje rytm (granicyjący wręcz z ekstazą) i prosto zharmonizowane partie wokalne. *Carmina Burana* jest zatem wielką zespołową zabawą.

Wykonanie powinno więc promieniować radością, ekspresyjnością, świeżością, barwnością, tym bardziej, gdy pozbawieni obrazu słuchamy samej muzyki. Chóry brzmią mocno, ale czasem brakuje precyzji, co niekiedy psuje zamierzony efekt. Momentami wyczuwa się pewnego rodzaju osłabienie emocji, ale są też piękne, kontrastujące delikatne fragmenty. Uznanie należy się solistom.

Nie jest to może nagranie oszalałające, ale spośród wielu interpretacji tego niezwykle popularnego arcydzieła na pewno warto zaważać. Polecam.

Emilia Dudkiewicz



IGNACY JAN PADEREWSKI
1860-1941

Sonata fortepianowa es-moll op. 21; Wariacje i fuga a-moll op. 11; Wariacje i fuga es-moll op. 23
Jonathan Plowright, fortepian
Hyperion CDA67562 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 79'59"
☆☆☆☆☆

Brytyjski Hyperion nie ustaje w przybliżaniu światowej publiczności muzyki polskiej. Bohater omawianej płyty, Jonathan Plowright, utwalił już na krząkach tej firmy dzieła Stojowskiego, zapowiedziano już kolejny z *Koncertami* Melcera. Firma zapowiada też na przyszły rok rejestrację *Kwartetów smyczkowych* Szymanowskiego i Różyckiego. Skoro odpowiednie polskie władze uważają, że szkoda pieniędzy podatnika na promocję własnej kultury, cieszymy się, że cudzoziemcy tak nie myślą.

Paderewski znany jest przede wszystkim jako wybitny patriota i polityk, następnie jako elektryzujący tłumy pianista, a dopiero chyba na trzecim miejscu jako kompozytor. Czy słusznie? Jego kompozycje pisane są przecież z wielką biegłością rzemiosła, znakomitym wyczuciem specyfiki fortepianu, przepięknymi atrakcyjnymi tematami o wyraźnie polskim kolorycie. Być może chodzi tu o pewien brak całkowitej odrębnej indywidualności, o zbyt gładkie wpisanie w pewien obiegowy i konwencjonalny język epoki. Może zaś problem leży w tym, iż Paderewski był przede wszystkim sobą pisząc w konwencji salonowo-folklorystycznej – wszystkie te śliczne *Menuety*, *Me-*

lodie i *Krakowiaki fantastyczne* były (i w pewnym sensie nadal są) popularne i lubiane, ale przecież nie zapewniły mu pozycji kompozytora wielkiego. Gdy zaś chciał tworzyć całkiem „poważnie”, jak Brahms, Rachmaninow czy Reger, powstawały dzieła być może znakomite warsztatowo, ale jakoś wtórne i w jakiś sposób pozbawione polotu. Tak sobie dotąd myślałem słuchając *Sonaty fortepianowej* z obu cykli wariacyjnych. Ale najwyraźniej nastąpiło tu pewne sprężenie – utwory te pomijały pianiści wielcy, grali je zaś muzycy sprawni, lecz chyba nie do końca przekonani, że można je interpretować tak, jakby to była muzyka najwyższych lotów. Dopiero – jak mi się wydaje – Plowright potrafił „wycisnąć” z tej muzyki pełnię jej wartości. Wszystkie zarejestrowane tu utwory były już nagrane na płyty (choć zazwyczaj produkcji polskiej, dość trudno dostępne na świecie), warto więc tę nową brytyjską produkcję postawić na ich tle.

Dziełem o największym ciężarze gatunkowym jest tu ponad półgodzinna, trzydzieściowa *Sonata fortepianowa es-moll*, którą sam kompozytor uważał za bardzo trudną. Monumentalna, o gęstej fakturze, nie posiada ona salonowego czaru popularnych miniatur Paderewskiego, a i przy *Konercie amoll* zdaje się bardziej uboga w chwytliwe tematy i popisowe efekty. Wszelkie trudności w zamierzeniu miały służyć nie popisowi, ale podporządkowane być zamysłowi stworzenia utworu szlachetnego i ambitnego. Z istniejących wersji w miarę łatwo można kupić te Karola Radziwonowicza, Joanny Guzek i Rieko Nezu, trudno dostępne są interpretacje Adama Wodnickiego i Andrzeja Stefańskiego. Plowright gra w tempach dość umiarkowanych, na przykład pierwszą część J. Guzek gra 45 sekund, a R. Nezu ponad dwie minuty szybciej. Jednak to, co zachwyca w interpretacji Anglika, to umiętność odnalezienia złotego środka pomiędzy monumentalną formą i momentami głęboko intymnymi, pomiędzy gęstą fakturą, a wydobyciem i wycyzelowaniem licznych detali, wreszcie – w sferze wyrazu – pomiędzy pierwiastkiem heroicznym, a elegijnym, epickim i lirycznym. Dopiero w tym wykonaniu dzieło objawiło mi się w tak szerokiej pałacie odcieni – zarówno, jeśli idzie o samo brzmienie, jakość dźwięku, dynamikę, jak i o bogactwo odczuć emocjonalnych. Dzieje się tak pewno i dlatego, iż znaczne trudności techniczne utworu są tu w zasadzie niewidoczne, po prostu słuchając zapomina się o pokonywaniu wszystkich karkołomności, znakomite panowanie nad warsztatem pozwalała Plowrightowi koncentrować

maximum uwagi własnej, ale przez to i słuchacza, na tym, co chce przekazać w sferze interpretacji. A, że – jak się zdaje – dzieło głęboko przemyślał, ów przekaz jest fascynujący.

Jeśli idzie o oba cykle wariacyjne, to, jeśli idzie o kunsztowność przetworzenia tematów, bogactwo środków i nagromadzenie trudności – można je śmiało postawić obok analogicznych dzieł Brahmsa, Regeera, Rachmaninowa i Busoniego. Wcześniejsze i nieco mniej ważne *Wariacje* op. 11 w większym jeszcze stopniu eksponują element wirtuozowski, nadto, co słusznie zauważono w świetnym opracowaniu w książeczce dołączonej do płyty, bliskie są wzorom brahmsowskim. Interpretacja R. Kobayashi, która dość długo pozostawała podstawową wersją wydaje się dość mało subtelna, znacznie lepiej brzmi wersja z kompletu dzieł Paderewskiego naganego przez Radziwonowicza. Jednak – w moim odczuciu – dopiero teraz dostajemy do ręki interpretację bliższą ideału. Plowright traktuje utwór jako całość, znajdując znakomicie kompromis pomiędzy akcentowaniem rytmicznych, fakturalnych czy harmonicznymi odrębności każdej z wariacji, a pilnowaniem, by każda z nich logicznie wypływała z poprzedniej i stanowiła preludium dla następnej. W ten sposób narracja prowadzona jest szerokimi łukami, a napięcie i uwaga słuchacza nie słabną. Proszę też zwrócić uwagę, jak świetnie, niejako organicznie fuga wypływa z czternastej wariacji.

W przypadku *Wariacji* op. 23 utrzymanych w tej samej tonacji, co *Sonata* i ukończonych w tym samym, co ona roku, konkurencyjną wersję stanowi ponownie nagranie Radziwonowicza, a także Ewy Kupiec. Wszystkie są bardzo dobre. Wersja Kupiec trwa tyle samo, co Plowrighta, pianistka świetnie ogarnia monumentalną formę, gra chyba z większą niż Anglik pasją, w większym stopniu też kontrastuje tempo poszczególnych wariacji. Jednak znów na omawianej płycie brzmienie wydaje się bardziej pełne, zaś poszczególne plany i głosy są znakomicie zrównoważone – daje to znakomity efekt zwłaszcza w finałowej fudze. Radziwonowicz gra szybciej o cztery minuty, jego wersja jest bardziej wirtuozowska i heroiczna, ale przez to niejako bardziej płaska.

Podsumowując, mamy do czynienia z kolejną – zarówno, jeśli idzie o Plowrighta, jak i o Hyperion – znakomitą płytą z muzyką polską. Najwyższej klasy walory wykonawcze idą tu w parze ze znakomitą jakością nagrania (pełne, ciepłe i przestrzenne brzmienie fortepianu), nader starannym opracowaniem edytorskim, nie mówiąc już o po raz kolejny idealnie dobranym moty-

wem na okładkę – tym razem wczesnym „młodopolskim” pejzażem Makowskiego.

Marcin Zgliński



**FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828**

Pieśni

Christian Gerhaher, baryton; Gerold Huber, fortepiano
 RCA 82876777162 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 70'02"
 ★★★★★

Jeden z najwybitniejszych kompozytorów epoki romantyzmu, Franciszek Schubert, uprawiał właściwie wszystkie gatunki muzyki, ale był przede wszystkim lirikiem, którego najbardziej ulubioną formą była pieśń. Skomponował ich ponad sześćset! Jego pieśni przepojone są uczuciową muzyką, tęsknotą za szczęściem, miłością, pochwalać się. Dla Schuberta inspiracją muzyki pieśni był tekst, on wyzwalał jego wizję i odczucia. I w pieśniach tych melodia i tekst zesparowały się w jedność. Partia fortepianu nie jest więc w nich tylko akompaniamentem. Towarzyszy ona głosowi, współwyraża i współdziała z nim. Choć Schubert komponował do tekstów wybitnych, ale i bardzo słabych, jego pieśni „mówią słowami”. Trudne więc zadanie staje zwykle przed interpretatorami tych pieśni. Jest wprawdzie z tego wybierać, ale trzeba być gotowym do wyrażania własnej treści i formy. Czy młody niemiecki baryton, Christian Gerhaher, podołał temu wyzwaniu?

Artysta studiował, obok śpiewu w Monachium, także filozofię i medycynę, w Monachium i w Rzymie. I choć jego repertuar jest dość szeroki (opery, oratoria, pieśni) Schubert jest mu chyba najbliższy. Z interpretacji jego pieśni wiążą się bowiem największe sukcesy artysty: recitale w Nowym Jorku, Paryżu, Londynie, Amsterdamie, Monachium i Wiedniu oraz występy na prestiżowych festiwalach (Rheingau Musik Festival i Wiener Festwochen). Za wykonawstwo pieśni Schuberta otrzymał nagrody: Prix International pro Musicum in Paris/New York (1998), niemiecką nagrodę płytową Echo Klassik (2002), Record Geijutsu Avard (2003) i ponownie w 2004 Echo Klassik (poprzednio za nagranie

Winterreise, teraz za *Die schöne Müllerin*).

Prezentowane pieśni Schuberta (17 pozycji) pochodzą z lat 1819-1827. Ich wykonaniem Christian Gerhaher wpisuje się niejako w chlubną kartę interpretacji Schuberta przez niemieckich artystów. Pieśni są proste i należy je śpiewać z przyjaźnią i uczuciem. I takie jest to wykonanie. Artysta posiada wprawdzie duży głos barytonowy, o szlachetnym i pełnym brzmieniu, ale te cechy zupełnie nie przeszkadzają mu w wykonywaniu tych pieśni. Wyczuwa się powściągliwość pozwalającą na ową prostotę wykonawstwa. Choć wydaje się, iż śpiewak czuje się najlepiej i swobodniej w żywszych, szybszych tempach. Ale przecież owo dynamiczne zróżnicowanie pieśni, Gerhaher pokonuje bardzo dobrze swym dźwięcznym i wyrazistym barytonem. Bardzo pomaga mu w tym niezwykle subtelny i precyzyjny akompaniament Gerolda Hubera. Myślę, iż zachowane zostały również proporcje dynamiczne nagrania. Przeciwnie Schubert tworzył pieśni z myślą o salach kameralnych. I ta swoista „intymność” została w tym nagraniu zachowana.

Jacek Chodorowski



**GIUSEPPE VERDI
1813-1901**

Aida

Nina Stemme (Aida); Luciano d'Amico (Amneris); Salvatore Licitra (Radames); Juan Pons (Amonasro); Matti Salminen (Ramfis) · Zurich Opera Orchestra · Adam Fisher, dyrygent
 BelAir Classiques BAC022 · w. 2007, n. 2006 · PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 – region: 0 – NTSC · 2DVD-V, 217'

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Aida, arcydzieło Verdiego, dobrane zrealizowane, wbrew niekiedy podawanym opiniom, jest w stanie zachwycić współczesną, nawet najmłodszą publiczność. Do takich przykładów może służyć zarejestrowana w 2006 r., a wydana w 2007 r., produkcja Zürich Opera. Reżyser Ni-

colas Joël, wielokrotnie pracował na najbardziej prestiżowych scenach operowych Europy i USA. W Zurychu ze znacznym sukcesem, z niemal archeologicznego Egiptu Faraonów nieco przybliżył sytuacje sceniczne, nadał im prawdziwe oblicze. Konflikty wynikające z libretta także wynikają z ludzkiej natury, dlatego szybko dają się zrozumieć, bowiem żywe charaktery scenicznych postaci zostały wyraziście przedstawione. Wprawdzie rzecz dzieje się w starożytnym Egipcie, jednak w dekoracjach ani w niezwykle barwnych kostiumach fotografii okresu Faraonów nie znajdziemy. Tytułowa bohaterka jest śniadoskórą Etiopską niewolnicą. Jako ofiara poddaje się służebności i z niej nie uwalnia, mimo możliwości wyboru.

Warstwa muzyczna wszystkich elementów wchodzących w skład opery nie powinna budzić nawet najmniejszych zastrzeżeń. Węgierski dyrygent Adam Fischer tajniki dyrygentury zdobywał w Wiedniu. Podobnie jak reżyser omawianego spektaklu prowadził już przedstawienia we wszystkich największych teatrach USA i Europy. Nie dziwi mnie wcale, że *Aida* pod jego batutą przygotowana z dużą wrażliwością stylistyczną jest muzycznym majstersztykiem. Idealnie przedstawił to, co kompozytor zawarł w partyturze. Brzmienie orkiestry i chóru jest rewelacyjnie piękne. Tempa i zmienności dynamiczne wspaniale malują plastykę dramatologii dzieła. Współpraca z solistami fantastyczna! Oni, to pierwsza liga pięknej wokalistyki, śpiewają a nie krzyczą, nie popisują się. Odtwórczyni partii tytułowej, Nina Stemme, gra i płynnie przechodząc z jednego do drugiego wymogu dynamicznego śpiewa pięknie. Wprawdzie dysponuje raczej dramatycznym sopranem, lecz dosyć jasnym, odznaczającym się słodkim brzmieniem, co było istotne w wielkiej i słynnej arii nad Nilem *O Patria mia*. Wysokie C rozwija w cudownym pianissimo crescendo, co niewiele śpiewaczek stosuje. Ale ten, oczekiwany przez słuchaczy, dźwięk u Aidy pojawia się aż czterokrotnie i to zawsze w chwilach największego nasilenia dramatycznego. Za każdym razem C Stemme zaśpiewała znakomicie, dwukrotnie fortissimo na tle całego zespołu w zbiorowych scenach I i II aktu oraz w duecie z Amneris. Jej rywalka Amneris, Luciana D'Intò dysponuje urzekająco ciemnym mezzosopranem. Łączy niezwykłą swobodę panowania nad głosem z absolutną precyzją. W dramatycznych scenach śpiewa z wielką intensywnością i siłą, a w lirycznych – tu akurat rzadziej występujących – ukazuje całe bogactwo najsubtelniejszych odcieni dźwięku. Obiektem zainteresowań obu pań jest

Radames, Salvatore Licitra, tenor dysponujący głosem o rozległej skali i niezwykle szlachetnej barwie. Jego aksamitny ton posiada ogromną siłę i blask tak samo słyszalny podczas dramatycznych scen z Amneris, jak i w lirycznym ciepłe podczas duetów z Aidą. Niekształtna technika wokalna (brawurowo zaśpiewane wysokie B aż 15 razy!) i subtelne frazowanie pozwalają mu na interpretację pełną artystycznego przeżycia. Dzięki tym i wszystkim innym walorom wzbudził mój autentyczny entuzjazm. Juan Pons antęj Amonaso zaprezentował z godnością wielkiego artysty. Fascynuje krągłym, pełnym dźwięczności głosem o brązowo złotej barwie oraz niepowtarzalnym legato, tak ważnym u Verdiego. Matti Salminen jako Ramfis swoim dobrze postawionym basem potrafił przekonywać, iż styl opery późnoromantycznej wcale nie jest mu obcy. Wszyscy soliści, również nie ujęci w niniejszym omówieniu przekonywali elegancją i stylem gry aktorskiej. Na przyjemne odczucia estetyczne w zakresie odbioru duży wpływ ma sympatyczna gra światła, wyborna choreografia oraz ujęcia kamer, niekiedy trzech jednocześnie. Teraz, po obejrzeniu niniejszego DVD, ci wielbiciele mistrza urodzonego w La Roncole, nie muszą jechać do szwajcarskiej Zürich Opera, żeby się przekonać, że mają do czynienia z teatrem o wysokim poziomie artystycznym.

Wilfried Górný



**ANTONIO VIVALDI
1678-1741**

Laudate pueri Dominum RV 600¹; Stabat Mater RV 621²; Cantata in prato, ride in monte RV 623³; Clarae stellae, scintillate RV 625²
Tracy Smith Bessette, *sopran¹*; Marion Newman, *kontralt²* · Aradia Ensemble Kevin Mallon, *dyrygent*
Naxos 8.557852 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 60'53"
☆☆☆☆¹ – ☆☆☆²

Jednym z podstawowych założeń wydawniczej działalności Naxosu jest, czego czytelnicy mogli się dowiedzieć w *Muzyka21* nr 5/2007 w rozmowie z szefem tej wytwórni, Klaussem Heymannem, wypuszczenie serii dzieł wszystkich danej kompozytora. W przypadku tak płodnego twórcy, jakim był Anto-

nio Vivaldi, można być pewnym, że owe projekty będą powstawać nieprzerwanie na przestrzeni dość długiego okresu czasu, obejmując liczne albumy.

Kolekcja jego muzyki religijnej zawiera na razie jedynie dwa woluminy, które spajają kanadyjska orkiestra barokowa Aradia Ensemble i prowadzący ją Kevin Mallon, artyści znani już z innych nagrań dla Naxosu. Nowe nagranie opiera się na wykonaniu dwu solistek: sopranistki Tracy Smith Bessette i kontraltu Marion Newman. Jej przypadło w udziale zaśpiewanie *Stabat Mater* oraz *Clarae stellae, scintillante*, napisanych na alt, smyczki i basso continuo. Interpretacja ta raczej nie zapisze się na wieczną chwałę twórczości Vivaldiego. Jeśli chodzi o pierwsze dzieło, to nie do końca mnie w nim przekonuje monotonią wyrazu, brakiem większej ilości afektów, które by mnie porwały. Śpiewa poprawnie i nawet porządnie, tylko co z tego, skoro nie powstaje żadna głębsza emocja, a jej głos, dosyć monotony w barwie, choć trzeba przyznać charakterystyczny, głęboki i wyszkolony, niezbyt mi odpowiada w tej kompozycji, wymagającej naprawdę pięknej i zaangażowanej kreacji. Sądzę, że nie byłoby złym pomysłem, a wręcz przeciwnie, powierzenie wykonania śpiewakowi-mężczyźnie, kontratenorowi, co zresztą nierzadko jest praktykowane. Że takie rozwiązanie przynosi dobre rezultaty, świadczyć może nagranie Andreasa Scholla i Ensemble 415 pod dyrekcją Ciary Bianchini, które zdecydowanie przypadło mi do gustu. Wrażenie nie było żywe i różnorodny, w którym również udział orkiestry zyskał na znaczeniu i jakości.

Uwaga ta dotyczy także wykonania drugiej artystki, Tracy Smith Bessette. Jej jasny, lekki, czysty głos zupełnie nieźle wtapia się w charakter i styl wykonywanej muzyki. Zaletami jej produkcji jest właśnie srebrzysta barwa, biegłość techniczna i lekkość w pokonywaniu fraz, tryli, także partii utrzymywanych w szybkim tempie, tak przecież typowych dla włoskiego kompozytora. Słychać, że zagadnienia śpiewania dzieł z dawniejszych wieków nie są dla niej nowością i czuje się w tej stylistyce całkiem swobodnie. Jej udział w nagraniu mi się spodobał, w niektórych fragmentach muzyka zabrzmiała naprawdę poruszająco, głównie w *Laudate pueri*, a kreacja tej sopranistki wypadła znacznie lepiej niż pierwszej śpiewaczki, co rzutuje na moją końcową ocenę płyty, wyrażoną z pewnym kredytem zaufania czterema gwiazdkami.

Mam dosyć mieszane wrażenia: z jednej strony piękna muzyka twórcy bardzo lubianego i cenione-

go przeze mnie, z drugiej jednak nagranie nie daje całkowitej satysfakcji, zwłaszcza jeśli chodzi o pełną spójność poziomu artystycznej produkcji. Mam nadzieję, że następne woluminy z tej serii ujmą bardziej przekonująco realizacją, pozwalającą bez zastrzeżeń cieszyć się nieprzemijającym urokiem dzieł Vivaldiego.

Paweł Chmielowski



**JULIUSZ ZARĘBSKI
1854-1885**

Grand Polonaise op. 6; Allegro molto op. 13 nr 4; Impromptu-caprice op. 14; Suite polonaise op. 16; Tarantelle op. 25
Philippe Devaux, *fortepian*
Marcel 0609021 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 59'38"
☆☆☆☆

Zainteresowanie spuścizną Juliusza Zarębskiego z roku na rok wyraźnie rośnie. Urodzony równo 40 lat temu Philippe Devaux, uczeń Georga Cziffry i Miłosza Magina, zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Magina w Paryżu w 1995 r., wydał w roku ubiegłym, nakładem niewielkiej francuskiej firmy fonograficznej Marcal Classics, płytę z utworami tego znakomitego polskiego kompozytora. Album Devauxa stanowi wartościowy wkład w propagowanie twórczości Zarębskiego i wart jest szerszej popularyzacji nie tylko ze względu na prezentowane dzieła, ale również z powodu doskonałego ich wykonania.

Philippe Devaux to pianista najwyższej klasy. Fortepian brzmi pod jego palcami zachwycająco już od pierwszych taktów otwierającego płytę *Wielkiego Poloneza Fis-dur* – dzieła o prawdziwie lisztowskich korzeniach. Dla artysty kompozycja ta, to muzyka w najczystszej postaci. Chwilami wręcz asocjacje z narodowym tańcem polskim schodzą na drugi plan. Ów specyficzny zabieg interpretacyjny nie świadczy oczywiście o błędach w odczytaniu dzieła; wręcz przeciwnie – wszystkie figury rytmiczne rysują się klarownie.

Devaux udowadnia, że w pełni potrafi kontrolować fakturę i konstrukcję prezentowanych utworów. Finezja i lekkość wykonania to atuty interpretacji *Allegro molto* op. 13 nr 4, pochodzącego z cyklu *Róże i ciernie*. A kończąca płytę efektow-

na i niezwykle trudna *Tarantella* op. 25, to pokaz świetnej techniki, doskonałej artykulacji i nieokiełznanego temperamentu pianisty.

To płyta dla niestrudzonych poszukiwaczy zapomnianego repertuaru w doskonałych interpretacjach.

Robert Majewski



**JÓZEF ZEIDLER
1744-1806**

Stabat Mater; Veni Creator in D; Litania de Beata Virgine d-moll; Missa Pastorycja ex E
Concerto Polacco; Sine Nomine; Chór UAM w Poznaniu; Ricordanza - Jacek Sykulski, Marek Toporowski, dyrygenci

Polskie Radio PRCD 777-778 · w. 2007, n. 2006, DDD, 137'20", 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Kilkadziesiąt kilometrów na południe od Poznania leży Gostyń, miasto otoczone malowniczymi wznesieniami. Na jednym z nich znajduje się potężna bazylika pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i św. Filipa Neri oraz kompleks klasztornych zabudowań. Od najdawniejszych czasów miejsce to zwane jest Świętą Górą. Z tym miejscem związany był jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów – choć przez dwa stulecia zapomniany – Józef Zeidler. Do dziś niewiele wiemy o jego życiu i drodze muzycznej edukacji. Być może sztuki kompozycji uczył się w gostyńskiej kapeli, której był członkiem, może studiując dzieła wybitnych europejskich twórców, znajdując się u filipińców, a może doskonalił swój warsztat podróżując? Te pytania ciągle pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi. Pozostawił po sobie ponad 30 kompozycji. Jeszcze na przełomie XVIII i XIX w. były one często wykonywane przez wielkopolskie kapele, ale później uległy zapomnieniu.

Okazją do przypomnienia gostyńskiego Mistra stała się dwusetna rocznica jego śmierci. W dniach 23 IX – 13 X 2006 r. miał miejsce I Festiwal Muzyki Oratoryjnej Musica Sacromontana, na którym znów uroczyste zabrzmiały dzieła Zeidlera. Koncert transmitowany był przez II Program Polskiego Radia i wydany w formie dwupłytkowego albumu, zna-

komiecie opracowanego od strony edytorskiej.

Prezentowane tu kompozycje pokazują styl muzyki religijnej Zeidlera i dają wyobrażenie o poziomie jego warsztatu. Coraz częściej określa się go jako „polskiego Mozarta”. Nie jest to bezpodstawne. Dzieła, których przyjemność mamy słuchać powstały w czasie ostatnich pięciu lat życia Mozarta, nie są więc jakąś spóźnioną próbą naśladowania wielkiego klasyka. „Szlachetna prostota i nie rzucająca się w oczy wielkość” – te słowa J. J. Winckelmanna najwięcej charakteryzują styl muzyki kapeli księży Filipińców. Ideały estetyczne, jakim hołdował kompozytor zgodne są zresztą z przesłaniem duchowości filipińskiej, którą można sprowadzić do czterech podstawowych zasad: czynna miłość bliźniego, wynoszenie umartwienia duchowego ponad zewnętrzne, radość jako środek do humanistycznej i nadprzyrodzonej doskonałości oraz realizowanie w czynie ewangelicznej prostoty. Radość i prostota stanowią oś całego przesłania św. Filipa Neri. Taka jest też muzyka Zeidlera – jasna, promienna, klarowna, przepełniona radością ale i elegancją. Bez wątpienia, jest ona cennym i oryginalnym zjawiskiem na tle ówczesnej muzyki europejskiej.

Realizacja partytur polskiego klasyka jest więc ważnym wydarzeniem. Na pierwszym krążku znalazły się trzy dzieła: *Veni Creator, Litania de Beata Maria Virgine d-moll* oraz *Missa Pastorycja*. Wykonawcami są warszawscy artyści: zespół grający na historycznych instrumentach Concerto Polacco oraz zespół wokalny Sine Nomine. Dyryguje Marek Toporowski. Druga płyta zawiera nagranie *Stabat Mater*, wykonane przez Chór Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Wrocławskiego Zespołu Solistów Ricordanza przeprowadzonych przez Jacka Sykulskiego. Akustyka wnętrza, brzmienie dawnych instrumentów, wysoki poziom wykonawczy sprawiają, że łatwo wczuć się w atmosferę dawnej Świętej Góry. Chociaż wykonanie nie jest wolne od niedoskonałości, czasem może zbyt powściągliwe, to jednak odbiór muzyki Zeidlera zaraża płynącą z niej pogodą ducha.

Płyta ciekawa, cenna przede wszystkim ze względu na wartość odkrycia. Polecam!

Emilia Dudkiewicz

Różne



Hector Berlioz – Nuits d'été; Maurice Raval – Shéhérezade; 5 Mélodies populaires grecques
Bernarda Fink, mezzosopran · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin · Kent Nagano, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901932 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 54'30"
 ★★★★★

Jakże piękne są nieczęste chwile w życiu recenzenta lub słuchacza, miłośnika muzyki, kiedy po włączeniu jakiegoś albumu już po kilku minutach, by nie powiedzieć od razu, wiadomo z grubsza, co go czeka; gdy wie, czego się może spodziewać, co ma napisać, jakie refleksje wydobyc, gdy jest jasne, że obcowanie z takim obiecującym krążkiem będzie fascynującą, pełną wrażeń podróżą przez cudowny świat dźwięków. Jedną z płyt, w której założenie powyższe sprawdziło się co do joty, jest nagranie wytwórni Harmonia Mundi z pieśniami na sopran i orkiestrę, autorstwa Hektora Berlioza i Maurycego Ravela.

Jakież to szczęście dla wielbicieli muzycznego piękna, że w jego poznananiu towarzyszą mu znakomici artyści, tacy jak mezzosopranistka Bernarda Fink i Niemiecka Orkiestra Symfoniczna z Berlina pod batutą Kenta Nagano. Rzadko się zdarza, by wykonywane kompozycje, współpraca między muzykami i ich wspólna, przemyślana w doskonałym kształcie wizja oraz jej odbiór pozostawały w takiej jedności i jakości, co sprawia, że końcowy rezultat fascynuje od początku do końca. Bardzo mi się spodobała emocjonalność przekazu i głęboki artyzm, jakim pięknie śpiewająca Fink i czule, choć uważnie towarzysząca jej orkiestra i dyrygent nasylicili prezentowane utwory. Zwłaszcza cykl Berlioza, skupiony, intymny, daleki od orkiestrowych i ideowych szaleństw typowych dla tego twórcy, przedstawiający całą paletę ekspresji: od prostoty do głębi, od radości po dramatyzm, przypadł mi do gustu w tej właśnie interpretacji. Dobrze odpowiadający charakterowi muzyki głos śpiewaczki, jej zaangażowanie, wczucie się i oddanie emocji, tworzą wyborną kreację tych urokliwych pieśni o miłości. Również pozostałe kompo-

zycje Ravela ujęły mnie swoją jakością, wyrafinowaniem, bogactwem myśli, nastrojów i pięknych brzmień, zawartych w pysznej instrumentacji. Niewątpliwie Bernarda Fink jest bardzo kompetentną wykonawczynią owych małych arcydzieł, w formie pieśni czuje się znakomicie, a album ten jest kolejną udaną produkcją, w której wzięła udział: po doskonale przyjętych płytach z muzyką Dworzaka czy Brahmsa. Mam nadzieję, że jeszcze nie raz uraczy nas pieśniarską twórczością w przekonującym, wzruszającym wykonaniu.

Solistka, śpiewająca z uczuciem i głębokim zrozumieniem, ma doskonałych partnerów w postaci muzyków z orkiestry i znakomitego dyrygenta. Dodawszy do tego piękną, nastrojową, kolorową muzykę, otrzymujemy płytę gwarantującą wielką satysfakcję i radość płynącą z jej słuchania. Zdecydowanie warto sięgnąć po ten album. Kolejny fonogram z katalogu Harmonii Mundi zasługujący na to, by być obowiązkową pozycją w domowej kolekcji.

Paweł Chmielowski



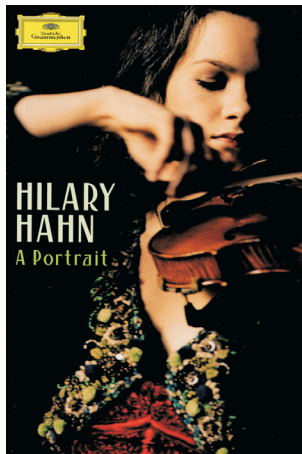
DON QUIXOTE IN SPANISH MUSIC
RODRIGO GARCÍA ROMAN · BARBIERI FERNÁNDEZ GUERRA · GOMBAU
López · Moriani · Marchante · Alcedo · Suarez · Cobo
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
 José Ramón Encinar
DON QUIXOTE IN SPANISH MUSIC
utwory: Rodriga, Garcii Romana, Barbieriego, Fernandez Guerry, Gombeau
José Antonio López, baryton; Lilian Moriani, Victoria Marchante, Cecilia Alcedon, sopran; Maria José Suarez, mezzosopran; Victor Arriola, skrzypce; Fernando Cobo, tenor · Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid · José Ramón Encinar, dyrygent
 Naxos 8.570260 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 66'12"
 ★★★★★

Przypuszczalnie każdy meloman zapytany o Don Kiszota w muzyce natychmiast poda poemat symfoniczny Ryszarda Straussa. Znawca opery być może wspomni operę Massenet'a. Znawcy baletu przypomną sobie dzieło Minkusa, którego współautorem był zamieszkały w Anglii Hiszpan, Roberto Gerhard. Ale kto zna muzykę hiszpańską związaną z tą postacią?

Okazuje się, że Don Kiszot był znakomitą inspiracją dla twórców z całego świata, także i dla Hiszpanów, tylko mało kto o tym wie. Na

zapowiadającej się i realizowanej serii, wyróżniającej się bezcennymi nagraniami wielkiego pianisty, staranną formą edytorską, co już jest standardem w wydawnictwach Deutsche Grammophon, a także kilkoma fonograficznymi nowościami. To wszystko sprawia, że tak wartościowy, dwupłytowy album rekomendujemy z najwyższym entuzjazmem.

Paweł Chmielowski



**HILARY HAHN
A Portrait**

Deutsche Grammophon 073 4192 · w. 2007, n. 2003/4 · PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 – region: 0 – NTSC – 107”
 ☆☆☆☆☆

Amerykańska skrzypczka młodego pokolenia, Hilary Hahn, z roku na rok zyskuje coraz więcej miłośników swojej gry. Dużo koncertuje na całym świecie; w Polsce mogliśmy jej słuchać ostatnio w 2006 r. Na każdym z koncertów publiczność dziękuje jej owacjami na stojąco, a czas spędzony na słuchaniu zamienia się w zdecydowanie zbyt krótką chwilę.

Wśród wydawnictw dokumentujących dotychczasową działalność muzyczną Hilary Hahn znalazła się także płyta DVD zawierająca bogaty zbiór materiałów różnego typu. Znalazł się na tej płycie godzinny program dokumentalny o życiu artystki, o początkach jej edukacji muzycznej, o Curtis Institute, w którym mogła szlifować swój talent, o miejscach przez nią odwiedzanych, trasach koncertowych, tajnikach nagrań studyjnych, pomysłach interpretacyjnych, współpracownikach, przyjaciółach itd. Całość, prezentowana w dużej mierze przez samą skrzypczkę, okraszona została kilkoma dłuższymi fragmentami jej koncertów z różnych miejsc świata. Dla tych jednak, którzy przy okazji filmu chcieliby dostać większą próbkę samej gry, wydawnictwo oferuje dodatkowo dwa pełne koncerty dołączone do płyty jako nagrania bonusowe: jeden z *Sonatą na skrzypce i fortepian G-dur KV 301 (293a) Wolfganga Amadeusza Mozarta* i drugi z *Kon-*

certem skrzypcowym D-dur op. 35 Ericha Wolfganga Korngolda.

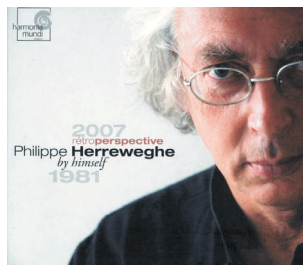
Wydawnictwo Deutsche Grammophon pokazuje, jaką osobą prywatnie jest uznawana za jedną z najlepszych skrzypczek Hilary, jaki tryb życia wiedzie, przywołuje obraz jej myślenia o sztuce i podejścia do wykonawstwa muzycznego. Sama płyta wydana została bardzo profesjonalnie, zarówno graficznie, jak i dźwiękowo. Ponad sto minut słowa, obrazu i dźwięku zafundowanego słuchaczom pozwala na zdobycie naprawdę sporej wiedzy o Hilary Hahn w formie nie mniej ciekawej niż dobry film fabularny. Gorąco polecam.

Agnieszka Okupska



**RÉTROSPECTIVE
René Jacobs by himself**

Harmonia Mundi HMX 2908214.16 · w. 2007, n. 1977-2007 · ADD/DDD 155”, 2CD, DVD-V 59’30”
 ☆☆☆☆☆



**RÉTROSPECTIVE
Philippe Herreweghe by himself**

Harmonia Mundi HMX 2908226.28 · w. 2007, n. 1981-2007 · ADD/DDD, 154”, 2CD, DVD-V, 56”
 ☆☆☆☆☆

Harmonia Mundi świętuje w tym roku dwa jubileusze: 30-lecie współpracy artystycznej z René Jacobsem i 60. rocznicę urodzin Philippe’a Herreweghe. Z tej okazji opublikowano retrospekcyjne albumy obu artystów, zawierające przykłady ich najwybitniejszych osiągnięć fonograficznych i filmy dokumentujące przebieg ich artystycznych karier.

Dwupłytowy album Jacobsa zwiera nagrania z lat 1977-2007, obrazujące rozwój jego kariery, wpięty jako kontratenora, a później jako dyrygenta – w obu przypadkach z wiernością oddającego ducha prezentowanych przez siebie muzycznych arcydzieł. Płyta DVD dokumentuje liczne obszary działalności Belga. Widzimy go pod-

czas opracowywania partytur, a także podczas prób i koncertów. Nie bez znaczenia jest też wątek autobiograficzny, snujący się we wspomnieniach samego Jacobsa.

W podobnym charakterze utrzymane zostało wydawnictwo poświęcone Philippowi Herreweghe. Fonograficzny hołd złożony dyrygentowi zawiera 28 ścieżek, ukazujących go jako nieźrównanego interpretatora polifonii renesansowej, dzieł Jana Sebastiana Bacha, muzyki renesansowej i współczesnej. Interesującym dodatkiem do nagrań jest płyta DVD z filmem w reżyserii Sandrine Willems. Obraz oferuje wgląd w proces twórczy i bogate wnętrze flamandzkiego dyrygenta.

Oba albumy stanowią doskonałe wprowadzenie w artystyczny świat tych niezwykłych ludzi.

Robert Majewski



**LA TROMPETTE RETROUVÉE
utwory: J.-P. Rameau, R. Hahna, E. Chabriera, C. Saint-Saëns, G. Fauré**

Jonathan Freeman-Attwood, trąbka; Daniel-Ben Pienaar, fortepian
 Linn Records CKD-294 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 64’46”
 ☆☆☆☆☆

Po raz kolejny mam przyjemność zarekomendować znakomitą płytę z francuską muzyką kameralną. Jest ona tym ciekawsza, że zawiera interesujący i atrakcyjny repertuar na trąbkę i fortepian. Niezbyt wiele jest albumów przeznaczonych na takie właśnie zestawienie instrumentów, a zważywszy na bardzo udaną produkcję Linn Records, o której mowa, łączącą w sobie wyśmienite wykonanie i piękną muzykę, jest to główny powód, dla którego warto po nią sięgnąć. Ja, po pierwszym przesłuchaniu, byłem natychmiast oczarowany i kiedy znów do niej wracam, to podobno mi się tak samo.

Zaprezentowano tu aranżacje utworów takich kompozytorów, jak: Jean-Philippe Rameau, Reynaldo Hahn, Emanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns i Gabriel Fauré. Są to opracowania zręczne, pomysłowe, urokliwe, dające muzykom okazję do zaprezentowania wszystkich swoich walorów wykonawczych, a ich autorami są właśnie bohaterowie tego albumu. Świetnie układa się między nimi współpraca,

wyraźnie słychać wyjątkową jakość i jedność współodezwania i realizacji muzyki. To niezmiernie ważne i ma w sobie wielką wartość. Oczywiście na plan pierwszy wybijają się trębacz, Jonathan Freeman-Attwood. Dźwięk jego instrumentu jest szlachetny, złocisty, pełen splendoru. Podziw wzbudza pewność intonacji, brak najmniejszego nawet zawahania czy błędu, jego gra nigdy nie nuży, skutecznie unika monotonii, w każdym utworze sprawia radość i pokazuje coś nowego, co frapuje i wciąga. Również towarzyszący mu na fortepianie Daniel-Ben Pindar wywiązuje się znakomicie ze swojej roli. Gra lekko, stylowo, nienachalnie, bez forsowania dźwięku, udaje mu się pięknie zbudować nastroj. Ci znakomici muzycy razem tworzą naprawdę zgrany i przekonujący duet, którego największym atutem jest gruntowne przemyślenie całości, wypracowanie szczegółów, niewątpliwy pozytywny stosunek emocjonalny do granych przez siebie kompozycji, mądrość i logika, wolna od sztampy oraz twórcze i atrakcyjne opracowanie repertuaru.

Dodatkowym atutem jest wysoka jakość techniczna nagrania (SACD), sprawiająca, że jawi się ono jako niezwykle pociągające, spójne i świeże – te cechy, oprócz powyższych, powodują, że album Linn Records ogromnie mi się spodobał. Gorąco polecam spędzenie godziny w fascynującym świecie trąbki i fortepianu w towarzystwie znakomitych artystów. Liczę na to, że jeszcze nie raz uraczą mnie wysmakowanymi produkcjami. Można być pewnym solidnej dawki pięknej muzyki i wzruszeń, tak jak w tym przypadku.

Paweł Chmielowski



**RENÉE FLEMING
Sacred Songs**

Mainzer Domchor; Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen · Trevor Pinnock, dyrygent
 Decca 074 3129 · w. 2006, n. 2000 · PCM Stereo/ DTS5.1 – Region 0 – NTSC – 70”
 ☆☆☆☆☆

Jednym z największych dobrodzieństw współczesnej techniki zapisu dźwięku i obrazu jest fakt, iż liczne koncerty i wydarzenia muzyczne coraz częściej mogą się stać udziałem nie tylko odbiorców bezpośrednich, lecz również grona potencjalnych słuchaczy, którzy będą mogli obejrzeć dane wydarzenie za pośrednictwem płyt DVD. I chociaż trzeba w tym miejscu nadmienić, że żadne, nawet najdoskonalniejsze nagranie nie jest w stanie oddać wrażeń pozazmysłowych, jakie towarzyszą obcowaniu z „żywą” muzyką, to jednak sam fakt możliwości obejrzenia utrwalonego koncertu jest w wielu wypadkach nie do przecenienia. Takie wnioski można wysnuć między innymi oglądając wydane przez firmę Decca nagranie koncertu, który odbył się 13 listopada 2005 r. w Katedrze w Mainz.

Nagranie to jest niezwykle interesujące z kilku powodów. Na pierwszy plan wysuwa się oczywiście postać głównej wykonawczynie. Chyba trudno sobie wyobrazić miłośnika muzyki operowej, któremu obce byłoby nazwisko jednej z największych współczesnych śpiewaczek – Renée Fleming. Artystka ta już od wielu sezonów zachwyca swoimi kreacjami wokalnymi rzesze wielbicieli na całym świecie. Niezależnie od licznych występów na deskach największych teatrów operowych, Renée Fleming pojawia się także na estradzie koncertowej, niezmiennie wzbudzając ogromny aplauz publiczności.

Na program koncertu w Mainz złożyły się głównie powszechnie znane i lubiane pieśni i arie o charakterze sakralnym. Nie zabrakło takich pozycji jak *Ave Maria* F. Schuberta, *Adeste fideles*, *Panis angelicus* C. Francka, arii z *Mesjasza* G. F. Haendla i *Mszy c-moll* W. A. Mozarta, czy wreszcie *Cantique de Noël* A. Adama. Renée Fleming, jak na artystkę najwyższej klasy przystało, nie ograniczyła się jednak wyłącznie do kompozycji egzotycznych, lecz zaprezentowała także kilka pozycji rzadko pojawiających się na estradach, jak choćby *Kołysanka Marii* M. Regera, czy scena Duszka Snu z *Jasii i Małgosi* E. Humperdincka.

Próbując dokonać oceny tego niewątpliwego wydarzenia artystycznego, pozwolę się ograniczyć jedynie do stwierdzenia, że wykonanie powyższego repertuaru przez Renée Fleming stoi na najwyższym poziomie, do jakiego przyzwyczała nas ta artystka w różnych realizacjach scenicznych i estradowych. Gdybym chciał znaleźć w jej występie jakąś skazę, to mógłbym tylko zauważyć (niech wybaczą mi to zdanie miłośnicy Renée Fleming), że prezentuje ona bardzo „amerykański” (choć może należałoby raczej powiedzieć „marketingowy”)

styl bycia na estradzie, który przejawia się m.in. w sztucznie przyklejonym uśmiechu, czy niemal zalotnie rzucanymi spojrzeciami, które nie zawsze licują ze śpiewanymi strofami. Mógłbym także wspomnieć nieco zbyt bohaterko, jak dla mnie, potraktowane biegunki w arii *Rejoice* z *Mesjasza* J. F. Haendla, „włoską” wymowę łacińskiego tekstu *Panis angelicus* (choć podobno jest to zgodne z obecnymi tendencjami), czy łaciński tekst *Ave Maria* F. Schuberta (choć przecież oryginał był pisany do tekstu niemieckiego, a sam koncert również odbywał się w Niemczech). Są to jednakże szczegóły tak marginalne, że może aż niewarte wspomnienia.

Z pewnością natomiast warto wspomnieć, że soliste wspaniale towarzyszył zespół chóru z Katedry w Mainz (możemy ten zespół podziwiać także w jednym utworze stricte choralnym) oraz bremańska orkiestra pod dyrekcją Trevora Pinnocka, który nie tylko bardzo pewnie poprowadził cały koncert, lecz jednocześnie znakomicie realizował partie klawesynu. Na uwagę zasługują również inne elementy, składające się na całość wrażeń. Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwa się niezwykle węższa oprawa, która swoją nadzwyczajnością zawdzięcza nieodpartemu urokowi Katedry w Meinz.

Dodatkowym atutem wspomnianego wydawnictwa są także różnorodne dodatki, wśród których jest bardzo interesujący dokument filmowy opowiadający o historii i teraźniejszości Katedry. Znajdziemy również kilka dodatkowych pieśni śpiewanych przez Renée Fleming (m.in. kolędę *Cicha Noc*), galerię zdjęć artystki, fotograficzny „spacer” po Mainz i krótkie zwiastuny innych interesujących wydawnictw firmy Decca.



S. Barber – Koncert skrzypcowy op. 14; J. Brahms – Koncert skrzypcowy D-dur op. 77
Ursula Schoch, skrzypce · Württembergische Philharmonie · Pavel Baleff, dyrygent
 Bayer Records BR 100 359 · w. 2006, n. 2003/5 · DDD, 63'04"
 ☆☆☆☆☆

Z twórczości Samuela Barbera znane jest w Polsce niemal wyłącz-

nie jego słynne *Adagio* na smyczki, zawiązujące swą popularność wyświetlanemu w naszym kraju pod koniec lat 80. filmowi *Pluton* o wojnie w Wietnamie, w którego ścieżce dźwiękowej zostało wykorzystane. Barbera *Koncert skrzypcowy* nie jest już tak powszechnie znany jak jego *Adagio*, ale w Stanach Zjednoczonych należy do najpopularniejszych koncertów skrzypcowych XX w. Ursula Schoch wybrała na swoją płytę właśnie ten koncert, do którego znakomicie pasuje *Koncert skrzypcowy D-dur* Brahmsa. Trzeba przyznać, że kolejne nagranie tego ostatniego – gdy na rynku nie brakuje doskonałych rejestracji – jest nie lada wyzwaniem. I trzeba również przyznać, że niemiecka skrzypaczka poradziła sobie z tym wyzwaniem znakomicie. Oba nagrane tu koncerty są wykonane bardzo dobrze, z ukazaniem ich zróżnicowanego charakteru. I choć Brahmsa i Barbera dzieli epoka, to oba koncerty wykazują pewne podobieństwo. Muzyka amerykańskiego kompozytora wyrasta bowiem z inspiracji romantycznych, ale w zakresie kształtowania regulacji metrycznej wykazuje silne powiązania z neoklasycyzmem, który dotarł do USA dzięki Nadii Boulanger – darzącej wielką admiracją muzykę Strawińskiego i popularyzującej ideę neoklasycyzmu w muzyce. Do jej licznych grona wychowanków należało wielu kompozytorów amerykańskich. Barber nie był wprawdzie uczniem Boulanger, ale jego koncert, napisany w 1939 r., zdradza wyraźny wpływ neoklasycyzmu. Jest przy tym utworem barwnym i efektownym, dającym soliste możliwość wirtuozowskiego popisu. Korzysta z tego bogato Ursula Schoch, ujmując w miejscach lirycznych subtelnością, operując ładnym dźwiękiem i muzykalnością (także w Brahmsie), zaś w fragmentach motorycznych, ruchliwych, pokazując swe wybitne umiejętności techniczne. Warto docenić towarzyszącą soliste orkiestrę prowadzoną pewnie, ale i z dużym wyczuciem przez Paveła Baleffa.

Polecam tę płytę szczególnie ze względu na nieznaną w Polsce koncert skrzypcowy Barbera. Brahms, wprawdzie wykonywany bez zarzutu, może nie przynieść satysfakcji kolekcjonerom wykonań tego koncertu, ale może stać się doskonałym materiałem do porównań.

Marcin T. Łukaszewski

LESZEK HEFI WIŚNIEWSKI
Lechoeochplexita
Koncert na flety, saksofony i dźwięki uwieszone
 CM Records CM 1002 · w. 2007, n. 2003-2006 · DDD, 54'10"
 ☆☆☆☆☆



Mało znany dotąd szerszemu audytorium Leszek „Hefi” Wiśniowski jest polskim flecistą i saksofonistą jazzowym. Związany był dotychczas przede wszystkim z wykonawstwem muzyki filmowej i działalnością w niszowych projektach muzyki etnicznej.

Pierwsza płyta tego artysty jest owocem jego dotychczasowych inspiracji muzyką jazzową, etniczną i elektroniczną. Dużą wagę przywiązuje Wiśniowski do brzmienia instrumentów, na których wykonuje swe kompozycje. Jak stwierdził w opisie tego projektu, istotnym bodźcem do jego zrealizowania było zainteresowanie możliwościami samplera Echoplex, dzięki któremu w czasie rzeczywistym brzmienie instrumentów poddawane jest elektronicznej obróbce. Na płycie słychać więc brzmienie fletów i saksofonu ukazywane słuchaczom w ciekawych, różnorodnych odsłonach. Nie rezygnuje przy tym Wiśniowski ze związków z muzyką tonalną i wyraźnie beatową, co umiejscawia go bardziej w sferze estetyki lansowanej przez Krzesimira Dębskiego, z którym flecista stale współpracuje. Nie zmusza do przesadnego wysiłku intelektualnego przy jednoczesnym dostarczaniu słuchaczom interesujących doznań słuchowych, co z kolei wynika z jazzowego przygotowania artysty (ukończony Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach).

Projekt *Lechoeochplexita* plasuje się na przecięciu wspomnianych wyżej gatunków muzyki. Interesujący jest z uwagi na pomysłowość prowadzoną pewnie, ale i z dużym wyczuciem przez Paveła Baleffa.

Polecam tę płytę szczególnie ze względu na nieznaną w Polsce koncert skrzypcowy Barbera. Brahms, wprawdzie wykonywany bez zarzutu, może nie przynieść satysfakcji kolekcjonerom wykonań tego koncertu, ale może stać się doskonałym materiałem do porównań.

Umieszczone na krążku kompozycje nie są przy tym zamkniętymi utworami. Na co dzień wchodzi w skład projektu scenicznego o tej samej nazwie, podczas którego głównym motorem rozwoju „akcji scenicznej” jest improwizacja i użycie Echoplexu. Leszka Wiśniowskiego można więc usłyszeć z tym repertuarem w wielu miejscach w Polsce, jak również poza granicami kraju. *Lechoeoch-*



MARIA CECYLIA BARTOLI

CECILIA BARTOLI
Maria

Arie Paciniego, Persianiego, Mendelssohna, Garcii, Belliniego, Hummla, Malibrana, Halevy'ego, Rossiego

Cecilia Bartoli, mezzosopran · Maxim Vengerov, skrzypce · Orchestra La Scintilla · International Chamber Soloists · Adam Fischer, dyrygent
Decca 4759077 · w. 2007, n. 2006 · DDD · 79'47"

Muzyka21
płyta miesiąca

Włoska diwa Cecilia Bartoli co dwa lata wydaje nowy album, na który czeka się z niecierpliwością i ekscytującym zaciekawieniem. Zawsze jesteśmy mile zaskoczeni kolejnym rewelacyjnym projektem. I tak jest tym razem.

Po przygodach z muzyką baroku (fenomenalne albumy z ariami Vivaldiego i *Opera Proibita*) i klasycyzmem (odkrycie nieznanych utworów rywala Mozarta – Salieriego) tym razem Cecilia Bartoli wraca do swoich korzeni – do bel canto, a staje się tak za sprawą albumu zatytułowanego *Maria*. W całości swoją nową płytę artystka poświęciła megawieżdzie XIX-wiecznej opery Marii Malibrana, muzie Belliniego i Rossiniego, nazywanej pierwszą boginią romantyzmu.

Już przy pierwszym kontakcie z albumem zauważyliśmy, że mamy do czynienia (jak zawsze u Bartoli) z pieczołowicie przygotowaną produkcją zarówno od strony muzycznej, muzykologicznej, jak i edytorskiej. Edycja płyty to prawdziwy majstersztyk: fenomenalnie przygotowany materiał zdjęciowy i samo opracowanie dotyczące Marii Malibrana, piękne fotosy pamiątek po wspomianej śpiewaczce!

I tym razem wybór repertuaru jest bardzo staranny i zawiera sporo niespodzianek. Obok znanych „przebojów”, jak *Casta Diva* z *Normy* Belliniego znajdziemy tu aż 8 prawykonań, a wśród nich takie perełki jak otwierająca album mo-

dlitwa *Se il mio desir... Cedi al duol* z opery Paciniego *Irene* czy aria *E non lo vedo... Son regina* autorstwa ojca Marii Malibrana – słynnego tenora Manuela Garcii. Obok dzieł w stylu bel canto włącza Bartoli do swojego repertuaru utwory o kolorystyce lokalnym, czyli ogniste flamenico (Garcia) i nawet tyrolskie jodłowanie (Hummel). Artystce towarzyszy Orchestra La Scintilla prowadzona przez węgierskiego dyrygenta Adama Fischera. Dodatkową atrakcją jest udział fenomenalnego skrzypka Maxima Vengerova w nagraniu londyńskiej wersji *Infelice* Mendelssohna.

Po raz kolejny Bartoli śpiewa fenomenalnie, wręcz zjawiskowo. Nie ma tu takich fajerwerków, jak w Vivaldim, czy w *Opera proibita*, ale sztuka i technika bel canto w kreacji włoskiej diwy oczarowuje słuchacza bez reszty! To kolejny dowód, jak na naszych oczach Cecilia Bartoli staje się legendą naszych czasów. Jej głos to wirtuozowskie koloratury, które wykonuje z zadziwiającą lekkością i niezawodnością, liryczne arie przepełnione głębokim uczuciem. W towarzyszącym jej akompaniamentcie zachwycają: barwa, proporcje brzmienia i dźwiękowa kompatybil-

ność z głosem i chórem. Podobają się i chwytają za serce szybkie tempa, kontrasty dynamiczne, precyzja szczegółów i umiejętna reżyseria planów dźwiękowych, wyczuwalna radość muzykowania i dzielenia się muzyką ze słuchaczami – i to obcowanie ze sztuką doskonałą. Cymesami interpretacyjnymi są *Infelice* i następująca po niej *Yo Que Soy Contrabandista* (z kastanietami i gitarą) oraz kończąca płytę *Casta Diva*. Także premierowe nagrania arii to prawdziwa rewelacja!

Wielbiciel talentu Bartoli tę płytę kupi na pewno, a kto jej jeszcze nie zna powinien ten album mieć, i pozostałe także. Jest to muzyka na najwyższym poziomie, w wyjątkowej, genialnej kreacji. A takich płyt się nie omija tylko często słucha i trzyma na honorowym miejscu w kolekcji.

Na końcu tylko dla porządku dodam, że album dostępny jest w trzech wersjach wydawniczych: tradycyjna płyta w plastikowym pudełku oraz dwie wersje ekskluzywne wydane w postaci: książki z płytą oraz druga: z płytą CD i DVD w większej książce.

Arkadiusz Jędrasik

plexita stanowi zatem przedsięwzięcie żyjące własnym życiem, któremu z przyjemnością można się przyglądać. Interesujące, bezprentensjonalne i nienachalne może znaleźć wśród melomanów wielu zwolenników. Polecam.

Agnieszka Okupska



A. Vivaldi – Koncert wiolonczelowy G-dur, Koncert na dwie wiolonczele g-moll; L. Boccherini – Koncert wiolonczelowy nr 9 B-dur; J. C. Bach – Koncert wiolonczelowy c-moll; J. Haydn – Koncert wiolonczelowy D-dur

Bartosz Koziak, Karol Marianowski, Michał Borzykowski, Karolina Stryceń, wiolonczele · Concerto Avenna · Andrzej Mysiński, dyrygent
Polskiej Radio PRCD 881 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 62'42"

☆☆☆☆

Najstosowniejszym, jak sądzę, wprowadzeniem do prezentowanej płyty będą słowa prof. Kazimierza Michalika, który we wstępie napisał: „Nie rezygnując z możliwie najwyższego, zarówno artystyczne-

go jak i warsztatowego poziomu wykonawstwa, przewidujemy w nagraniach z tej serii udział naszych laureatów konkursów krajowych i międzynarodowych [...]. Oni właśnie mogą swoim niewiele młodszym kolegom wskazać to, co leży w ich zasięgu”.

Zadania tego podjęła się czwórka młodych, talentowanych polskich artystów, z których każdy posiada na swoim koncie laury i wyróżnienia oraz może się pochwalic współpracą z co najmniej kilkoma prestiżowymi orkiestrami.

Jako pierwszy prezentuje się zwycięzca III Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego z 2001 r., Bartosz Koziak. Jego subtelna i delikatna interpretacja *Concertu G-dur* A. Vivaldiego podparta jest mocno „osadzona”, głęboką barwą. Artysta daje pokaz technicznej swobody i lekkości oraz muzykalności zarówno w szybszych przebiegach, jak i w zadumanych *Largo*. Doskonale techniczno-interpretacyjne przygotowanie artysty sprawdza się w harmonijnym dialogu z tutti (*Allegro*), jak i z basso continuo (*III Allegro*).

Efektownej dawki energii, rozmachu i barokowej motoryki, doświadczymy słuchając drugiego dzieła Vivaldiego *Koncertu g-moll*. Można by sformułować, co dwie wiolonczele to nie jedna, ale faktem jest m.in. celne wyrównanie poziomów między tutti a concertino. Duet Bartosz Koziak-Karol Marianowski współodpowiedzialnie unosi ładunek emocjonalny skrajnych części

dzieła a także środkowego *Largo*.

Kolejna pozycja, to dziewiąty *Koncert B-dur* Luigiego Boccheriniego. Kompozytor, sam wiolonczelista, napisał dzieło w duchu epoki. Lekkie, pełne dworskich ukłonnów, również subtelnych intryg, z zamykającym formę tanecznym, menuetowym rondem. Utwór został na nowo zorkiestrowany przez Andrzeja Mysińskiego, a kadencje są autorstwa wykonawcy, Karola Marianowskiego. Nie znamy preferencji muzycznych solisty, słychać natomiast, że odpowiada mu estetyka dzieła. Gra dojrzała, ze zrozumieniem i przyjemnością. Klasyczne utwory obligują do stosowania charakterystycznych środków wyrazowych i są one tu obecne. Interpretacja jest czytelna, flirt solisty z orkiestrą pogodny, wdzięczny i pobudzający wyobraźnię.

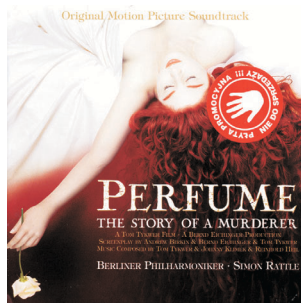
Kontrastowo w stosunku do omówionej jawi się propozycja Michała Borzykowskiego w *Koncertcie c-moll* Johanna Christiana Bacha. Może jest tak po trosze za sprawą odmienności trybu, ale także głębokiego, nasyczonego ciemną barwą tonu. Dźwięki, zwłaszcza legato, tworzą plastyczne ornamenty na osnowie miękkiej wibracji. Nastrój pokornej zadumy, klasycznego w formie a nieco romantycznego w charakterze dzieła, podkreśla oszczędny, stonowany akompaniament Concerto Avenna. To muzyczna przypowieść o przemijaniu nieuchronności losu, akceptacji przeznaczenia. Michał Borzykowski potrafi w wycuciem i uczuciem wnikać w istotę kompozycji.

Pierwszą z planowanych trzech płyt antologii literatury wiolonczelowej zamyka *Koncert D-dur* Józefa Haydna w wykonaniu Karoliny Stryceń. Powstały ok. 1770 r. utwór zawiera w sobie wyraźne elementy formującego się klasycyzmu: budowę okresową, pracę tematyczną, szkielet głównej formy muzycznej epoki – cyklu sonatowego. Ustala się wówczas ostateczny skład orkiestry, której Haydn powierza tutaj niemalże równorzędną partię w dialogu z solową, a także obszerne wstępy poprzedzające poszczególne części. Konstrukcja kompozycji opiera się na licznych, nieco nużących, progresjach motywicznych.

Inicjatorzy cyklu, w którego skład wchodzi prezentowana płyta, stwarzają utytułowanym absolwentom możliwość ukazania szerszej publiczności swych umiejętności i zarazem ułatwiać ich młodszym kolegom znalezienie odpowiedzi na pytania rodzice się podczas nauki. To poglądowa lekcja, ogniu spajające lata szkolne z osiągnięciami najlepszymi w długim procesie kształcenia i samorealizacji. Bez wątplenia pomocny materiał dla tych, którzy potrafia słuchać innych i wyciągać własne wnioski.

Katarzyna Fortuna

PERFUME – THE STORY OF A MURDERER
muzyka filmowa
Tom Tykwer, Johnny Klimek & Reinold Heil · Berliner Philharmoniker · Simon Rattle, dyrygent



EMI Classics 3 69535 2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 59'39"

Muzyka 21
płyta miesiąca

Ścieżka dźwiękowa do filmu *Pachnidło* – historia morderstwa w reżyserii Toma Tykwa jest adaptacją bestsellerowej powieści Patrici Süsskinda z 1985 r. Opowiada historię mężczyzny obdarzonego niezwykłym węchem, którego obsesją jest pragnienie stworzenia doskonałego zapachu. By osiągnąć swój cel zabija on młode kobiety.

Autorem muzyki jest sam reżyser filmu, który wraz ze swymi wieloletnimi muzycznymi współpracownikami Johnnym Klimkiem i Reinholdem Heilem przygotował osiemnaście ilustracyjnych tematów. Praca nad muzyką została rozpoczęta na długo przed zdjęciami do *Pachnidła*.

Tykwier wielokrotnie podkreślał, że klucz do oddania świata zapachów odnalazł właśnie w muzyce. „Zadałem sobie pytanie: jak podejść do kwestii zapachu w tym filmie? Jak poradzić sobie z faktem, że film dotyczy świata woni? Wiedziałem, że nie zrobię filmu zdominowanego przez efekty specjalne i że zapach nie będzie ukazany poprzez chwytły wizualne, ponieważ chciałem zachować realizm. Zdałem sobie wtedy sprawę, że można to osiągnąć tylko poprzez muzykę. Porównania ze światem muzyki są także widoczne w powieści, cała terminologia perfumeryjna ma swoje źródło w teorii muzyki, bowiem również zapachy opisuje się takimi słowami jak »akord« czy »pojedyncza nuta«. Dzięki niezwyklej palecie dźwięków świat zapachów staje się niemal namacalny. Obok zwiewnych, lekkich motywów występują masywne, potężne epizody tworzące wspólnie szeroki wachlarz emocji. Śmierć nieustannie przenika się tu z życiem, żądza i rozpacz z miłością, realizm z tajemniczością... Wszystkie te elementy przenoszą słuchacza w daleki, intrygujący, magiczny świat; muzyka – będąca już niejako poza realnością – pociąga ku temu, co nieznanne, mistyczne. Z drugiej strony wydaje się być niezwykle ilustracyjna, oddająca w pełni klimat osiemnastowiecznego Paryża, szepty, kroki, przyspieszone bicie serca...”.

Te niezwykle muzyczne obra-

zy reżyser powierzył nielada komu – Filharmonikom Berlińskim pod batutą (jak zawsze doskonałego) Sir Simona Rattle’a. Chyba nikt inny lepiej nie oddałby tak wielu skumulowanych i różnorodnych zarazem emocji! Słowa uznania należą się również wykonawcom solowych partii sopranu: Chen Reiss, Melanie Mitrano oraz Victorowi de Maizière (sopran chłopiący). Całości dzieła dopełniają partie wokalne wykonywane przez Narodowy Chór Łotwy (dyr. Kristian Järvi). Nadają one owej sakralnej, mistycznej wręcz wymowy.

Główny bohater *Pachnidła*, Grenouille twierdził, że duszą człowieka jest jego zapach; duszą i sercem filmu jest bez wątpienia muzyka. Serdecznie polecam!

Emilia Dudkiewicz



D. Szostakowicz – Koncert skrzypcowy nr 1; S. Prokofiew – Koncert skrzypcowy nr 1
 Sarah Chang, skrzypce · Berliner Philharmoniker · Simon Rattle, dyrygent
 EMI Classics 3 46053 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 59'35"
 ☆☆☆☆

Dwa wielkie XX-wieczne koncerty skrzypcowe Szostakowicza i Prokofiewa w wykonaniu przepięknej skrzypaczki Sarah Chang wydało w ubiegłym roku wydawnictwo EMI Classics. Te znakomite dzieła nie są prezentowane na jednym krążku tak często, jak mogłoby się wydawać. Oba zagrane są przez młodą skrzypaczkę znakomicie, przemyślanie, z pasją i energią zarówno w wolnych pasażach u Szostakowicza czy szybkich fragmentach u Prokofiewa. Towarzyszący jej Simon Rattle z Berlińskimi Filharmonikami jest bardziej zachowawczy, chowając się z tyłu, na pierwszy plan wysuwając gwiazdę, choć we fragmentach stricte orkiestrowych nie brakuje mu interpretacyjnych pomysłów i ciekawych brzmień.

Niestety ogromną wadą tego nagrania jest dźwięk. Całość była sklejana z dziesięciu koncertowych nagrań dokonanych w Philharmonia Hall w Berlinie, w okresie od czerwca do września 2005 r. Realizatorzy nagrania zrobili wszystko, by wyeliminować wszelkie chrząknięcia, kaszlnięcia z widowni, pozostawiając na płycie jedynie aplauz.

W głośniejszych pasażach słucha się tego nagrania naprawdę dobrze, nawet jeśli nie do końca słychać w nim przestrzeń ogromnej sali koncertowej. Ale odcinki grane piano i poniżej są już zupełnie niesłyszalne i jakby nagrywane zza ściany. Niestety wielokrotne manipulowanie głośnością podczas słuchania tego krążka może być naprawdę irytujące, chociaż z drugiej strony znakomita gra Chang jest w stanie wynagrodzić tę niedogodność.

Angelika Przędzięk

S. Rachmaninow – Koncert fortepianowy nr 3; Preludia; P. Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1; utwory fortepianowe S. Prokofiewa, R. Szczydrina, A. Skriabina, G. Cziffry
 Cyprien Katsaris, fortepian · Großes Rundfunkorchester Leipzig, Orchestra Radio-Symphonique de Lille · Horst Neuman, Maurice Suzan, dyrygenci
 Piano 21 P21 020-A · w. 2006, n. 1970/1/7 · ADD, 113'02", 2CD
 ☆☆☆☆☆ (CD1) ☆☆☆☆☆ (CD2)

Cyprien Katsaris, pianista znany ze współpracy z różnymi wytwórniami płytowymi, zdecydował się 1 stycznia 2001 r. założyć własne wydawnictwo płytowe – Piano21, nawiązujące swoją nazwą do nowego stulecia. Publikuje ono nowe i archiwalne nagrania tego francuskiego pianisty, pochodzące zarówno ze zbiorów radiowych, jak i prywatnych. Wiele fonogramów nie było dotąd publikowanych, niektóre to rejestracje live. Dwupłytowy album z koncertami Rachmaninowa i Czajkowskiego otwiera serię *Cyprien Katsaris Archives*. Dyskografia artysty, zarówno ta publikowana w jego własnej wytwórni, jak i dawniejsza, przedstawia się imponująco. Nie mamy miejsca na omówienie jej tutaj, dlatego odsyłam Czytelników do strony internetowej pianisty (www.cyprienkatsaris.net), gdzie możemy uzyskać więcej informacji o samym artyście, jego dyskografii i wytwórni.

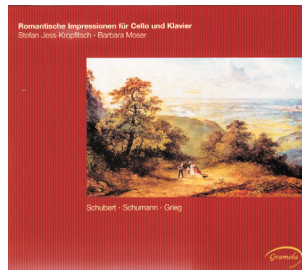
Album zawiera wartościowe nagrania z lat siedemdziesiątych; pierwszą płytę zrealizowano studyjnie, druga zaś to nagranie live. Dwa wielkie koncerty – jedno z najszlachetniejszych w literaturze – *Trzeci* Rachmaninowa i *Pierwszy* Czajkowskiego z pewnością przykują uwagę melomanów. A jest się o co bić. Nagranie koncertu Rachmaninowa należy bowiem (w moim przekonaniu) do najwybitniejszych rejestracji tego słynnego dzieła. Pianista imponuje potężnym dźwiękiem, wykonuje koncert w szybkich tempach, a niektóre miejsca – niemal niewykonalne – pod jego palcami budzą podziw i respekt. Warto zwrócić uwagę na to, że Katsaris gra w pierwszej części

drugą, trudniejszą kadencję, z dwóch, które Rachmaninow pozostawił w partyturze do wyboru wykonawcy. Miłą niespodzianką jest orkiestra radiowa w Lipsku, prowadzona przez Horsta Neumanna, która towarzyszy sprawnie, wartko, w mig podążając za temperamentem solisty. Dzięki tak dobrej współpracy dzieło jest wykonane dramatycznie, potoczyscie, z emanującą zeń siłą przekazu. Świetny finał trzeciej części! Bardzo ładnie prezentowane są także plany, zwłaszcza te „ukryte”, nie tylko zresztą w koncercie, ale także w dodanych do albumu trzech preludiach rosyjskiego romantyka.

Druga płyta skomponowana jest w podobny sposób: jej podstawę stanowi *I Koncert b-moll* Czajkowskiego, zaś dodatkiem są miniatury Skriabina (*Etiuda gis-moll* op. 8), Prokofiewa (fragment *VII Sonaty* op. 83, *Preludium* op. 12 i *Tocatta* op. 11), Czajkowskiego (*Pieśń jesienna z Póroku*), Rodiona Szczydrina (*Humoreska*) i György’ego Cziffry (*Etiuda koncertowa*). Początek pierwszej części koncertu Czajkowskiego zagrany jest dostojnie, w umiarkowanym, eleganckim tempie, bez niepotrzebna tu przyspieszenia, które zdarza się wielu pianistom. Znakomita technika oktawa (tu szczególnie widoczna w dwóch kadencyjnych miejscach pierwszej płyty – bardzo lubianych przez pianistów!). Nagranie jest archiwalne, toteż słyszalne są niedostatki techniczne tego fonogramu, zaś towarzysząca pianicie orkiestra miejscami pozostaje w tyle. Niekiedy brakuje synchronizacji pomiędzy poszczególnymi sekcjami (blacha za późno w stosunku do smyczków), instrumenty dęte chwilami grają dość nieczyście, a smyczkowe w figuracjach szesnastkowych są mało precyzyjne.

Polecam ten album nie tylko kolekcjonerom nagrań francuskiego pianisty, ale wszystkim miłośnikom muzyki fortepianowej. To wartościowe nagrania.

Marcin T. Łukaszewski



ROMANTISCHE IMPRESSIONEN FÜR CELLO UND KLAVIER
 Sonaty Schuberta, Schumanna i Griega
 Stefan Jess-Kropfisch, wiolonczela; Barbara Moser, fortepian
 Gramola 98763 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 64'36"
 ☆☆☆☆



**FRYDERYK CHOPIN
1810-1849**

Komplet preludium z op. 28, preludia: As-dur op. posth., cis-moll op. 45, 2 Nokturny op. 62
Rafał Blechacz, fortepian
Deutsche Grammophon 477 659-2/477 732-4 (polska wersja) · w. 2007, n. 2007 · DDD · 59'07"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Trudno jest recenzować album, na który czeka cała kraj i, posługując się językiem Norwida, będzie przyjmowany „od uwielbienia do wzgardy”. Nie piszę tego z nutą sarkazmu, czy ironii. Uważam, że album ten powinien mieć, i chyba będzie miał, królewskie przyjęcie, bo jesteśmy zgłodnieli prawdziwych światowych sukcesów rodaków. Wielki szacunek i uznanie należą się Rafałowi Blechaczowi za ten album potwierdzający w całości jego wielką klasę.

O tym długo wyczekiwany krążek w jednym z wywiadów pianista mówił: „Uważnie przejrzałem bogaty katalog Deutsche Grammophon. Okazało się, że właśnie *Preludia* op. 28 Chopina dawno nie były nagrywane. Pomyślałem, że to

może być ciekawa propozycja dla słuchaczy. Poza tym te 24 miniatury fortepianowe niosą ze sobą wyjątkowo bogate muzyczne emocje, są sugestywne i stanowią spore wyzwanie dla pianisty, który w całym tym cyklu musi stworzyć określona dramaturgię”. I dalej dodaje: „główne założenie mojej interpretacji – stworzyć z tych pojedynczych, 24. tak rozmaitych w barwach i emocjach muzycznych obrazów jedno dzieło”. A w książeczce do płyty artysta dodaje: „To ekscytujące, że moja sztuka będzie dostępna wszędzie i to pod tak bardzo prestiżowym szyldem, że będzie przedmiotem analiz, krytyki, że zostanie na długie lata. Fantastyczne uczucie, ale jakże zobowiązujące, dlatego starałem się jak najlepiej do tego nagrania przygotować, fizycznie i psychicznie, jak do Konkursu, aby osiągnąć ten stan umysłu i duszy, który pozwoli na stworzenie interpretacji, która mnie zadowoli. Mam świadomość, że pewnie nie do końca, ale bardzo chciałem w tym czasie zrobić wszystko, co było możliwe. (...) Czuję, że udało mi się osiągnąć zespolenie tych miniatur, stworzyć jedną wielką całość, wewnętrzną napięcie i dramaturgię... Cieszę się, że nagrałem też *Nokturny* op. 62. Obecnie już z nimi dość długo i mam świadomość, że znalazłem na nie jakiś pomysł. Chopin wykracza w nich daleko w przyszłość, zarówno pod względem harmonicznym, jak i kolorystycznym. *Nokturn H-dur* nasuwa nawet pewne skojarzenia impresjonistyczne. Oba te arcydzieła są naprawdę wyjątkowe i wielowarstwowe. Jest i polifonia, jest i chopinowska kantylena, choć nie wychodzi ona na

pierwszy plan z racji wspomnianego fakturalnego skomplikowania i harmonicznymi zawilocieniami”.

Preludia w nagraniu Rafała Blechacza brzmią fantastycznie. Przeniknięte są natchnionymi emocjami i mają zajmującą strukturę. Każda z miniatur jest zagrana bardzo prawdziwie, z oddaniem ducha i klimatu muzyki Chopina, o których w listach tak pięknie pisał sam kompozytor. Pianiście udało się stworzyć prawdziwie spójny cykl, a jako puentę płyty dodano dwa wyśmienite zagrane nokturny.

Wykonanie muzyki Chopina zaprezentowane przez Blechacza płynie z głębi serca, ma w sobie jakąś magiczną moc i siłę oddziaływania. Trudno w *Preludiach* zaskoczyć czymś nowym, czego nie zagrali i nie odkryli wcieli poprzednicy młodego Polaka: Rubinstein, Pollini, Argerich, czy nawet Pogorelic. A jednak Rafał Blechacz znalazł swój klucz do muzyki Chopina i poszedł dalej. Teraz jego Chopin jest bardziej dojrzały, ujmujący, intrygujący. Jego kreacja *Preludium* jest lekka, melodyjna, bardzo świeża, a przy tym odarta z wszelkiej ekstrawagancji. To Chopin doskonalony, znany, ale odkrywany wciąż na nowo. Mamy tu całe mnóstwo smaczków interpretacyjnych, niuansów melodycznych, znakomicie oddane rubato i legato.

Znamy te utwory na pamięć, po kilku nutach wiemy, kto gra, ale nagranie Blechacza jest inne, świeże i prawdziwie piękne, odkrywające dusze Chopina i jego świat emocjonalny niemal do głębi, przez co pokazujący jego prawdziwe piękno. Nie ma tu zbędnego popisu pianistycznego eksponującego

tylko Rafała Blechacza, ale jest ukazywany prawdziwy, szczerzy Chopin.

Blechacz gra z najwyższą precyzją, wszystko mieni się w sposób żywy i świeży w ekspozycji rozmaitych przebogaty odcieleni chopinowskiego cyklu. Cały cykl cechuje szykowność i zadziwiająco proste piękno. Urzeka mnie różnorodny i wielowarstwowy zmysł dźwięku, subtelne prowadzenie melodii, a przy tym niespytkana dziś powszechnie u pianistów czarowna równowaga elegancji i melancholii. Pobieźnie tylko sygnalizując te najszlachetniejsze preludia: nr 15 *Deszczowe* porwa człowieka metafizycznie głęboki melancholijny świat wspomnień z najpiękniejszych kart poezji i własnych pięknych przeżyć, nr 20 *c-moll* – zniewala i obezwładnia pierwszymi akordami i ukrytymi w nich, a tak znakomicie eksplorowanymi emocjami, po prostu ciarki przechodzą po plecach. Każda z miniatur jest idealnie skonstruowana i dopasowana do całości cyklu!

Dziś rzadko mamy okazję słuchać muzyki Chopina granej w tak wyrafinowany i szykowny sposób, gdzie wszystko brzmi poetycko i elegancko, marzycielsko i melancholijnie. To muzyka oddana w bardzo dobrym guście, cały album jest rewelacyjny! Polski wydawca zadbał, by jego polska edycja – dzięki dobrej cenie – trafiła do każdego, kto oczywiście chce mieć Chopina w najlepszym wykonaniu. A ten album powinien być w każdego, bo jest tego wart!

Arkadiusz Jędrasik

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Accent	5	Arts Music	5	CRI	3	Hevhetia	3	Music & Arts	3	Satirino	2
Acte Préalable	1	Atma Classique	5	Da Capo	2	Hyperion	5	Naxos Audiobooks	2	Sketch	2
Aeolus	5	Avie Records	5	Dagored	3	IPO	3	Naxos	2	Soli Deo Gloria	2
Aeon	2	Bayer Records	5	Decca	4	Iris	2	New World	3	Symphonia	2
Alia Vox	2	Bel Air	2	DG	4	K617	2	O+ Music	2	Tahra	2
Alpha	2	Berliner Phill.	2	ECM	4	Kammerton	5	Ocora	2	Talent Classic	1
Ambroisie	2	Bis	5	Ed Rz	3	Kontrapunkt	3	Opus Arte / BBC	2	TDK	2
Ambromay	2	Calliope	2	Enja	3	Label Bleu	2	Orfeo	5	Tempéraments	2
Ampersand	3	Carpe Diem	5	Eloquentia	2	Ligia	2	Philips	4	Thorofon	5
Antes	5	Carus	5	Euroarts	2	Long Distance	2	Pläne	3	Tudor	3
APR Recordings	5	Cavalli	5	Fuga Libera	2	Mandala	2	Pneuma	5	Verve	4
Arabesque	3	Chandos	5	Gimell	5	Marc Aurel	5	Praga Digitalis	2	Vox Lucida	2
Arcana	2	Channel Classics	2	Glossa	2	Marco Polo	2	Proviva	3	Wergo	3
Archiv Produktion	4	Christophorus	5	GM	3	Maya	3	Raumklang	5		
Arnide	2	Coro & The Sixteen	5	Haenssler Classic	5	MDG	2	Relief	5		
Ars Musici	5	Edition		Harmonia Mundi	2	Mirare	2	Ricercar	2		
Arthaus	2	CPO	2	Hat Art	2	Mode	3	Rondeau	5		

1 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

2 CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

3 GiGi Distribution
ul. Królowej Jadwigi 275 A
30-218 Kraków

4 tel. 0 - 12 625 13 41
fax 0 - 12 625 13 42
www.gigid.com
e-mail: gigi@gigid.com

5 Universal Music Polska Sp. z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

6 Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. +61 828 80 63
tel. kom. +604 136 383



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

INAUGURACJA
SEZONU 2007/2008

12 października 2007 r., godz. 19.30
Kościół Św. Ap. Piotra i Pawła w Katowicach

**Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia**

dyrygent - **Krzysztof Penderecki**

solisci:
Iwona Hossa
Ewa Wolak
Thomas E. Bauer

Chór Polskiego Radia w Krakowie
Chór Filharmonii Śląskiej

Szymanowski - *Litania do Marii Panny*
na sopran, chór żeński i orkiestrę

Brahms - *Pieśń przeznaczenia* na chór i orkiestrę

Penderecki - VIII Symfonia *Pieśni przemijania*

**Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia w Katowicach**

40-032 Katowice
Plac Sejmu Śląskiego 2
tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61
e-mail: nospr@nospr.org.pl

**SPRZEDAŻ ABONAMENTÓW
NA SEZON 2007/2008**

Informacje: tel. 032 251 89 03
e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Osvaldo Golljov – Universal Music Polska

lista laureatów:

Anna Barańska, Warszawa; Jan Czajka, Olsztyn; Zofia Domagała, Warszawa;
Andrzej Firlej, Kraków; Tadeusz Kozubowski, Wrocław; Magdalena Lubowicka,
Poznań; Kazimierz Ołdak, Warszawa; Zofia Rawska, Gdańsk; Szymon Tatomir,
Szczecin; Kazimierz Włodarczyk, Warszawa

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



Konkurs płytowy Rafał Blechacz Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 X 2007 r. nadesłе na adres redakcji wycięty
kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowie-
dzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów doty-
czących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w
grudniu 2007 r.

1. W którym roku Rafał Blechacz zwyciężył Konkurs Chopinowski?
2. Ile płyt nagrał Rafał Blechacz?
3. W którym mieście uczęszczał Rafał Blechacz do Akademii Muzycznej?

Rafał Blechacz Universal Music Polska
NBP – Rok Szymanowskiego

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

Edycja specjalna na 50-lecie Harmonii Mundi

Najwybitniejsi artyści
50 kompletnych utworów
ponad 36 godzin muzyki
30 płyt

limitowana edycja



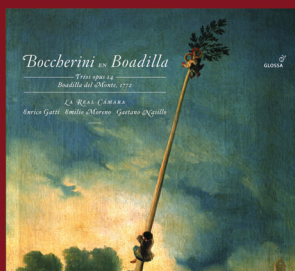
Inne nowości października 2007



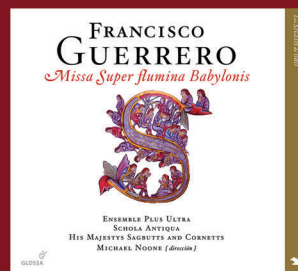
Soli Deo Gloria SDG 134



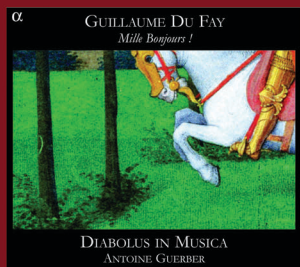
Soli Deo Gloria SDG 137



Glossa GCD 920308



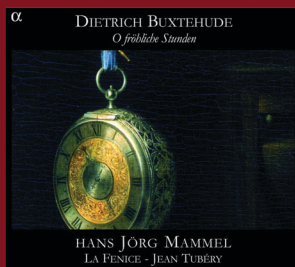
Glossa GCD 922005



Alpha 116



Alpha 115



Alpha 113



Alpha 109

JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA

nowe albumy w katalogu Acte Préalable

Acte Préalable **JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA**
Musica Claromontana vol. 22

 APO152



World Premiere Recording

Ludwik Maader (XVIII/XIX w.): *Ariae, Missa*
 Filip Gotschalk (†1809): *Hymnus, Vesperae, Salve Regina*
 o. Eryk Brikner OSSEPPE (1705-1760): *Hymnus* · Jan Rutha (XVIII w.): *Hymnus*

Capella Claromontana · Jan Tomasz Adamus

Acte Préalable **JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA**
Musica Claromontana vol. 23

 APO155




World Premiere Recording

Ludwik Maader (XVIII/XIX w.): *Requiem, Duetto, Salve Regina*
 Filip Gotschalk (†1809): *Aria, Vesperae*
 Wawrzyniec Piech (XVIII w.): *Offertorium*


Capella Claromontana · Jan Tomasz Adamus

INNE NOWOŚCI

Acte Préalable **FRANCISZEK LESSEL**
 COMPLETE PIANO WORKS 1


 APO222

Polonie • Fantasia Op. 13 • Sonata Op. 7 No. 1 • Variations Op. 15 No. 1




Marcin Łukaszcwski

Acte Préalable **FRANCISZEK LESSEL**
 COMPLETE PIANO WORKS 2


 APO223

Sonata Op. 2 No. 2 A, B • Variations Op. 15 No. 2 • Fantasia Op. 8




Marcin Łukaszcwski

Acte Préalable **Szymon Kuran**


 APO161

Requiem
 Post mortem
 Um nótina




Collegium Musicum UW
 Gregorium
 Okleista PSM G. Bawerzica
 Andrzej Borzym

Acte Préalable **Organs and Organ Music
 in Pomerania**


 APO149


Cwojdzkiński, Hecht, Janca, Kulakowski, Lorenz,
 Reger, Rozbicki, Rudnick, Volckmar, Wenzel



Bogdan Narloch, organ


Acte Préalable **Castelnuovo-Tedesco**
 Piazzolla · Goldmann
 Moore · Deákbaróds
 Romancero Gitano


 APO148



Romuald Erenc · Con Vigore · Andrzej Rytko

Acte Préalable **Aleksander Tansman**
 Mazurkas vol. I & IV
 Hommage à Arthur Rubinstein

 APO153



Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable **Juliusz Łuciuk**

 APO147

Medea
 ballet
 music



Juliusz Łuciuk's 80th Birthday Anniversary Edition

Acte Préalable **Krzysztof Meyer**
 String Quartets Nos. 10 & 11
 String Trio

 APO146



Kwartet Wilanów



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

www.acteprealable.com