

\* Pierścień Nibelunga w Toronto • 40. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 11 (76)  
listopad 2006  
ROK VII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Bryn  
Terfel**

prezent dla Mozarta

**Joan  
Sutherland**  
80 lat

**Alexandre  
Tharaud**  
opowiada o Ravelu  
i Chopinie

**Agnieszka  
Zwierko**  
opera, rodzina,  
rock & roll i La Scala

**Anna Netrebko**  
po rosyjsku







A UNIVERSAL COMPANY

# anna netrebko

## rosyjski album



anna netrebko  
**russian album**  
orchestra of the  
mariinsky theatre  
valery gergieiev

PATRONAT MEDIALNY



477 638-4

[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl) • [www.deutschegrammophon.com/netrebko](http://www.deutschegrammophon.com/netrebko) • [www.annanetrebko.com](http://www.annanetrebko.com)

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

© fot. DG/KassKara  
© prof. graf.: Studio Jeremi



Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków  
Leading label promoting Polish musicians and music

# *Acte Préalable*

zaprasza na  
artystyczne wydarzenie sezonu

19 listopada 2006 r., godz. 11<sup>00</sup>

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne – ul. Morskie Oko 2

koncert z okazji 60. rocznicy śmierci

## ZYGMUNTA STOJOWSKIEGO

oraz premiery pierwszej polskiej płyty  
w całości poświęconej jego twórczości

wykonawcy:

Joanna Ławrynowicz, fortepian  
Jarosław Domżał, wiolonczela

w programie koncertu:

Fryderyk Chopin

Władysław Żeleński

Zygmunt Stojowski

*Introdukcja i Polonez C-dur op. 3*

*Walc liryczny op. 15*

*Romans, Fantazja op. 31, Sonata op. 18*

wstęp wolny

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Słupsk • Poznań • Toronto • Berlin  
 14 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • Otwarcie sezonu 2006/7  
 16 **Malcolm Arnold in memoriam**

## CZŁOWIEK

- 17 **Anna Netrebko po rosyjsku** – Arkadiusz Jędrasik  
 19 **Wziąłbym Mozarta ze sobą do baru** – Bryn Terfel prezentuje urodzinowy upominek dla Mozarta  
 21 **Alexandre Tharaud** opowiada o Ravelu i Chopinie Dorocie Staszkievicz  
 22 **Opera, rodzina, rock & roll i La Scala** – z mezzosopranistką Agnieszką Zwierko rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 26 **80 urodziny Joan Sutherland La Stupenda**  
 Adam Czopek

## DZIEŁO

- 28 **Requiem** – Robert Majewski  
 29 **Kim mam zostać – pianistą, czy kompozytorem? Utwory fortepianowe Szostakowicza** – Dorota Staszkievicz

## MYŚLI

- 32 **Nasz były dwudziesty wiek (LI) – Nuty i partytury**  
 Bogusław Schaeffer

## KOLEKCJA MELOMANA

- 34 **Palcem po płycie – Holenderski geniusz** – Tomasz Jagłowski  
 34 **Recenzje: CD, DVD, książki**  
 50 **Konkurs płytowy: „Anna Netrebko – Universal Music Polska”**

Uwaga! w grudniu płyta gratis dla wszystkich prenumeratorów

Uwaga – od 1 stycznia 2007 r. *Muzyka21* będzie kosztować 8 zł. Do końca roku można przedłużyć prenumeratę w starej cenie

## 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

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

## Prenumerata Muzyka21

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

### Uwaga!

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

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

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

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:  
 dostawa w Polsce – 35 zł  
 pozostałe kraje – 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./fax: 0 - 22 648 88 38  
 e-mail: [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)  
 adres: Skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

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

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych



# Muzyka21

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

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

tel. 0 - 22 648 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@gazeta.pl

#### zespół redakcyjny

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

#### współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda  
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,  
Kazik Jędrzejczak, Jacek Kizkała, Angeli-  
ka Przeździek, Jacques Samalens, prof.  
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,  
Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak,  
Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korekta zespół

fot. na okładce  
Anna Netrebko  
fot. DG / KASSKARA

skład i łamanie  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

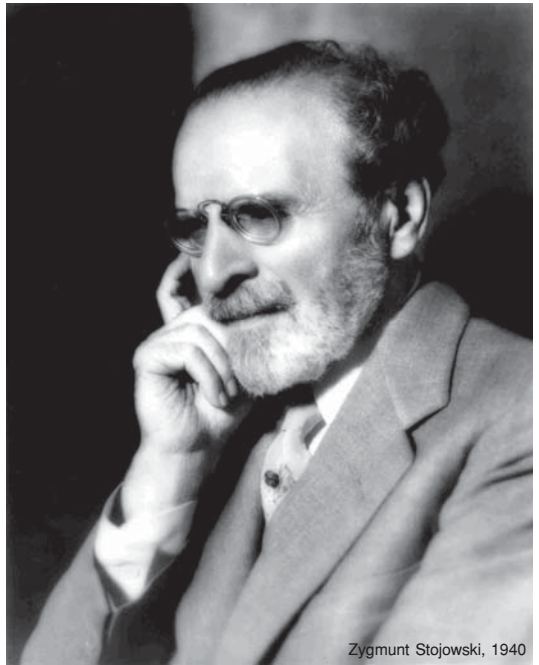
nakład  
10 000 egz.

wydawca  
Jan A. Jarnicki

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
www.acteprealable.com  
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-  
ga sobie prawo ich skracania, adyustacji oraz  
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-  
mienia autora. Korespondencja i prace nie  
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie  
być przez Redakcję rozpatrywane.  
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-  
powiedzialności

Zygmunt Stojowski to postać niezwykła. Za życia ceniony na świecie jako pianista i kompozytor, po śmierci zaś całkowicie zapomniany, szczególnie w swojej ojczyźnie. Jeszcze kilka lat temu nie istniały żadne nagrania jego muzyki, a niewielka liczba nagrań archiwalnych pozwalała w sposób ograniczony poznać jego sztukę pianistyczną. Do dzisiaj istnieją tylko dwa nagrania monograficzne poświęcone jego twórczości; oba powstały kilka lat temu w Wielkiej Brytanii. Powoli jednak jego dzieła powracają do łask, choć nie w Polsce, gdzie sporadyczne wykonania jego dzieł zawdzięczamy głównie cudzoziemcom.



Zygmunt Stojowski, 1940

6 listopada mija 60. rocznica śmierci tego wybitnego Polaka. Z tej okazji powstał pierwszy polski album płytowy poświęcony w całości jego twórczości. Wykonawcami są wybitni i znani powszechnie artyści, których pasją jest odkrywanie zapomnianych arcydzieł muzyki polskiej: pianistka Joanna Ławrynowicz i wiolonczelista Jarosław Domżał. To dzięki ich ogromnemu zaangażowaniu powstała płyta z wiolonczelową muzyką kameralną Zygmunta Stojowskiego. Z tej okazji zapraszamy wszystkich czytelników na koncert prezentujący to niezwykle wydarzenie fonograficzne. Odbędzie się on 19 listopada w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym (str. 3). Będzie to najlepsza okazja by ocenić, czy muzyka Stojowskiego rzeczywiście „nie przetrwała próby czasu”.

Już dziś zwracamy uwagę wszystkich czytelników na to, że za miesiąc każdy prenumerator Muzyka21 otrzyma wraz z grudniowym numerem pisma pełnowartościową płytę z katalogów wielu renomowanych wytwórni. Dlatego też zachęcamy wszystkich czytelników do wcześniejszego wykupienia prenumeraty. Wykupienie jej po 1 grudnia nie gwarantuje otrzymania tego prezentu.

W bieżącym numerze rekomendujemy jeszcze kilka niezwykle ciekawych wydarzeń artystycznych. Są to: Festiwal Kwarteesencja 2006 w Warszawie, występ Brahms Trio w Filharmonii Narodowej, 4. Festiwal Pianistyczny w Warszawie, VIII Międzynarodowy Gliwicki Festiwal Gitarowy i Hiszpańska Muzyka na Solcu. Zapraszamy wszystkich melomanów do licznego odwiedzania tych imprez. ☺

# Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

Nelson Freire  
 fot. Decca/Benjamin Ealovega



**P**oczątek sezonu w Filharmonii Narodowej. Wraz z końcem lata zaczyna się nowy sezon artystyczny w filharmoniach, operach i teatrach. 15 września Filharmonia Narodowa zainaugurowała nowy sezon koncertowy. Zresztą – trzeba przyznać – bardzo udanie. Na początek usłyszeliśmy *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 Johannes Brahmsa z Nelsonem Freire jako solistą. Za pulpitem stanął sam Maestro Antoni Wit, który bardzo sprawnie, nie pomijając żadnych ważnych szczegółów, z wrodzoną sobie muzykalnością i werwą poprowadził całość. O wielkości samego pianisty przekonywać nie trzeba – wszystko zabrzmiało tak, jak powinno. W drugiej części usłyszeliśmy *List do Marca Chagalla* Stanisława Wiechowicza. I w tym miejscu warto się chwilę zatrzymać i przyznać, że takie zestawienie utworów jest dość ryzykowne. Jednak – z drugiej strony – dla miłośników muzyki powinno być satysfakcjonujące, bowiem obok utworu, który jest już wpisany na stałe w kanon literatury muzycznej wykonywanej w salach koncer-

towych, usłyszeliśmy dzieło rzadko w nich wykonywane. A wpisało się ono znakomicie w jesienną zadumę i wszystkie rocznice września, które obchodziliśmy. Pełen ekspresji, dramatyczny rapsod do słów Jerzego Ficowskiego wykonywali Olga Pasiiecznik i Jadwiga Rappé (partie śpiewane) oraz Maria Seweryn i Olgierd Łukaszewicz (narratorzy). Jeśli taki program miał być zapowiedzią odkrywania dla szerszej publiczności kolejnych dzieł polskich kompozytorów – jestem absolutnie zadowolona. W najbliższych miesiącach okaże się, czy ta jedna „jaskółka” – tak niezwykła i dostarczająca tak niezapomnianych wrażeń – będzie miała kontynuację podczas kolejnych koncertów.

Tydzień później rozpoczął się w Warszawie znany niemal na całym świecie Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Już po raz 49. miłośnicy nowych brzmień i nowej muzyki mieli okazję przez ponad tydzień słuchać utworów kompozytorów z różnych stron. Koncert inauguracyjny w Filharmonii Narodowej był spotkaniem z muzyką polską

i węgierską. Po raz pierwszy mogliśmy usłyszeć symfonię żalobną na orkiestrę symfoniczną György’a Kurtága zatytułowaną *Stele*, napisaną w 1994 r. na zamówienie Berlińskich Filharmoników. W programie koncertu znalazło się także dzieło Tomasza Sikorskiego *Music in Twilight* z 1978 r. na fortepian i orkiestrę. Wieczór zakończyło *Atlantis* Petera Eötvösa – utwór powstały w 1995 r., osnuty na micie Atlantydy. Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej poprowadzi węgierski dyrygent Zsolt Nagy. Zderzenie kultury polskiej i węgierskiej wypadło bardziej na korzyść tej drugiej. Najciekawszym dziełem okazało się *Atlantis* pełne kolorów, różnorodnych brzmień wypełniających przestrzeń (na balkonach rozstawiono dodatkowe zestawy perkusyjne). Salę Filharmonii dostojnie wypełniła muzyka, wywołując niezwykle wrażenia u słuchaczy.

Sezon rozpoczął się. Koncerty inauguracyjne można z powodzeniem uznać za sukcesy. Czekamy na dalsze, mając nadzieję, że program nie ograniczy się do znanych i cenionych dzieł, ale będzie stwarzał możliwość do zapoznania się melomanów z mniej znaną literaturą muzyczną.

Angelika Przeździek

**S**zymanowski i taniec. Tak zatytułowany spektakl baletowy, przygotowany przez Teatr Wielki, z okazji rocznicy 70. lecia śmierci kompozytora, zainaugurował kolejny sezon artystyczny najważniejszej sceny operowo-baletowej w Polsce. Wraz z nowym rokiem działalności zaszyły zmiany w kierownictwie Opery, bowiem teraz opiekę nad sceną narodową sprawują: Janusz Pietkiewicz, Ryszard Karczykowski i Kazimierz Kord. Na początek słowo o samym przedstawieniu: na spektakl składają się trzy obrazy baletowo-muzyczne do dzieł Szymanowskiego – *III Symfonii „Pieśń o nocy”*, *Stabat Mater* i *Harnasi*. To trzy zupełnie inne obrazy, trzy różne stylizyki, trzy różne dzieła. W *III Symfonii* choreografią zajął się Jacek Przybyłowicz, określany mianem „nadziei polskiej choreografii”. Ograniczenie środków scenograficznych, operowanie światłem i cieniem, oraz głos Izabelli Kłosińskiej w partii solowej, połączone z nowoczesnym tańcem wprowadziły widzów w nastrój, który swoje apogeum osiągnął w kolejnym utworze. *Stabat Mater* ze swoją religijnością i



przeznaczeniem nie jest dziełem, które nadaje się jako balet. Tak przynajmniej zwykle się uważać. Jednak to, co przygotowała Ewa Wycichowska z tancerzami przerosło chyba najśmielsze oczekiwania. Myślę, że nie tylko mnie ta część wieczoru najbardziej zapadła w pamięć, zrobiła największe wrażenie. Wszeloboczny motyw krzyża w choreografii, przejście z ciemności w światło (jak po śmierci jest zmartwychwstanie), niezwykła ekspresja – wszystko to stworzyło niezwykłą mistyczną atmosferę pewnego nabożeństwa. Niezwykłym obrazem towarzyszyły głosy Iwony Hossy, Ewy Marciniak i Adama Kruszeńskiego wykonujących partie solowe. Na koniec mieliśmy okazję poznać nowe oblicze *Harnasi* przygotowane przez Emila Wesolowskiego. Pogodne, pełne kolorów, tanecznych popisów z elementami tradycyjnego tańca ludowego – całkowicie zmieniło nastrój wieczoru. W partii tenorowej usłyszeliśmy Dariusza Pietrzykowskiego. Przedstawienie, które przy okazji inauguracji miało swoją premierę, było znakomitą wstępem do kolejnego sezonu, w którym – jak zapowiadał dyrektor naczelny Janusz Pietkiewicz – nie zabraknie muzyki polskiej. Czekamy z niecierpliwością na kolejne premiery, mając nadzieję, że – zgodnie z zapowiedziami dyrekcji – będziemy mieli okazje, oprócz znanych dzieł z klasyki baletu i opery, poznać także nowe inscenizacje polskich twórców.

Angelika Przeździeń

**F**estiwal Pianistki Polskiej w Słupsku. Impreza tegoroczna nosiła kolejny numer 40., miała zatem wiele akcentów właściwych jubileuszom – jak podsumowania dorobku, sentymentalne nuty wspomnieniowe, bogaty program artystyczny, specjalna oprawa organizacyjna (ta ostatnia jest w Słupsku zawsze doskonała); artystyczną ekspresję festiwalu wzmocniały towarzyszące mu wystawy. Jak zwykle płynął on dwoma nurtami: w filharmonii symfonia i recitale, w salce na Zamku Estrada Młodych.

Czterdziestą imprezę rozpoczął 9 września koncert symfoniczny, pierwsze dźwięki fortepianu – w *Koncertie f-moll* Chopina – popłynęły spod palców Lidii Grychtolówny, strona orkiestrowa należała do filharmoników słupskich pod batutą ich szefa, Bohdana Jarmołowicza. Na 1. Festiwalu w 1967 r. pianistka dała recital z dziełami Schumanna, Rachmaninowa, Liadowa i Liszta, teraz, gdy mamy w pamięci owe niezliczone wykonania nokauteujące chopinowska lirykę, odświeżyła nam niezrównany smak jej frazy, poezji, wyrazu, urody misterych figuracji, a nade wszystko romantycznego kolorytu i uczuciowości; wykonanie piękne. Po tej subtelnej prezentacji romantyzmu młodzieżowego zabrzmiał romantyzm dojrzały, sytuujący fortepianową wypowiedź w ujęciu symfonicznym: *Koncert B-dur* Brahmsa; muzyka poezji i uczuć



Karol Szymanowski

subtelnych, a zarazem spiętrzeń dramatycznych, pełna pasji – i szlacheckiego umiaru. Solista, Adam Wodnicki, daleki był od tego obrazu, dał interpretacją nacechowaną pianistyczną swadą, ale powierzchowną, epatującą biegłą techniką. Orkiestra poprawna w Chopinie, choć zbyt głośna, tu wydawała się grać hulaśliwego marsza; jej ostre, nieprzyjemne brzmienie trzeba położyć na karb elektroakustycznego wzmocnienia, ale w Brahmsie można by jednak oczekiwać choćby płynnej gry z – dynamicznym umiarem. Walorem obydwu akompaniamentów była dobra synchronizacja z solistami – oczywiście zasługa Bohdana Jarmołowicza.

Następnego dnia tylko soliści. Na Zamku rewelacyjna Elżbieta Stefańska przy klawesynie – w powodzi dźwiękowych koronek Couperina, Balbastra, Forqueray'a i w dwóch brawurowo zagranych wielkich cyklach wariacji: d'Angleberta *Folies d'Espagne* – prawdziwe szaleństwo!, i Solera legendarne *Fandango*; wykonania urzekające. Były jeszcze *sonaty* Mozarta na 4 ręce (z Japonką, Mariko Kato) i skrzypcowe (z Anną Sliwą) – tu „barokowa” maniera gry skrzypczki była dla mnie nie do przelknięcia. Wieczorem Jerzy Godziszewski podzielił się swymi upodobaniami do fortepianowych drobiazgów: po cztery mazurki Chopina, Szymanowskiego i Romana Maciejewskiego, po przerwie zaś związę (na szczęście)

„czary” Federica Mompou z pretensjonalnymi tytułami (przypominają Charles'a Alkana sprzed stu lat) oraz *Wariacje* na temat *Preludium A-dur* Chopina – owe „kawałki” Mompou najłatwiej można by skosztować w kawiarni, na estradzie koncertowej nudziły; w sumie jednak wieczór świetnej pianistki, miły i w jakimś sensie odkrywcy (Mompou).

Poniedziałek 11 września – wieczorem na dziedzińcu Ratusza orkiestra Słupskiej Filharmonii pod dyktando



Mariko Kato

Bohdana Jarmołowicza wykonuje dzieło Wojciecha Kilara *September Symphony*. Nabrzmiała znaczeniem, piękną rocznica – jestem pełen ciekawości, jak temat ten ujmie w dźwięki twórca. Zrobił to w sposób chyba teraz jedynie możliwy: wykorzystując ekspresję samego brzmienia muzyki, jego natężenie i ruch multiplikowany powtórzeniami. Wydało mi się jednak, że powtórzenia przechodziły w „litanijną” manierę sptyczając wyraz, ale owe brzmienia i ich świetnie reżyserowane zmiany, ruch, cały klimat dźwiękowy, składały się na format dzieła godny dramatycznego tematu. Jedyny zarzut dotyczy formy: gdzieś w dwóch trzecich przebiegu utworu wyraźnie się zakończył, dalsza kontynuacja była już artystyczną tautologią.



Elżbieta Stefańska

Następny koncert symfoniczny wzięła w posiadanie trzysobowa rodzina: Tatiana Szebanowa oraz Jarosław i Stanisław Drzewieccy, wykonując koncerty Mozarta na jeden, dwa i trzy fortepiany (na trzech instrumentach firmy *Blüthner*). Wykonania znakomite, wzorcowe niemal, przy świetnym udziale orkiestry Filharmonii Koszalińskiej pod Rubenem Silvą. Wspaniały akcent Roku Mozartowskiego i wydarzenie artystyczne wielkiej miary. Kolejnego dnia estradę filharmonii zaludnili byli uczniowie klasy Barbary Zielińskiej w słupskiej Szkole Muzycznej I i II stopnia: Barbara Sasiadek, Dorota Urbańska (obecnie mieszkająca i działająca w Los Angeles), Kordian Góra i Bogdan Kulakowski. Grali w różnych konfiguracjach dzieła na duety fortepianowe Debussy'ego,

Ravela, Lutosławskiego, Milhauda, Geršwina – kończąc barwny występ bravurowo wykonaną *Fantazją* Mac Wilberga (na tematy z *Carmen*) na 8 rąk i dwa fortepiany. Świetny występ, idealne zgranie, temperament i muzykalność całej czwórki – cóż za piękny hold złożony pedagogicznym talentom Pani Profesor Barbary Zielińskiej.

Po tej fortepianowej feerii normalny recital fortepianowy – nie, nie normalny, recital na jaki Słupsk długo czekał: wielki repertuar, wielka pianistka, wielki artysta. Oczekiwania te urzeczywistnił Krzysztof Jabłoński, przywracając wiarę w polską pianistykę. Już samo zestawienie jego programu było potężnym muzycznym afrodyzjakiem, wykonanie zaś całkowitym spełnieniem. Pod palcami pianisty wspaniale ewokował swój artystyzm Bacha-Busoniego *Chorale* – w organowym klimacie, jedyna Haydna *Sonata* w c-moll, bliska już Beethovenowi, roztapiająca swą surową ekspresję w klasycznej niemal ornamentyce; monumentalna beethovenowska *Appassionata* ukazująca wśród gejerów energii i wirtuozerii romantyczną ekspresję i pastoralne krajobrazy – w prawdziwie epickiej perspektywie; wreszcie Chopin: całe *opus 24* (mazurki) – i ukoronowanie recitalu: *Sonata h-moll*, splatająca harmonijnie żywiołowość z refleksją, narcyzyjny przebieg z pianistycznym powabem. Ów powab dotyczy zresztą całego recitalu, przy czym pianistyczna maestria była całkowicie na usługach wyrazu wykonywanych dzieł. Wielkie, piękne przeżycie.

Występy Estrady Młodych rozpoczął Gracjan Szymczak *Fantazją c-moll* Mozarta, wykazując zupełną bezradność wobec rudymetów wykonawczych tej muzyki, także bezradność wobec poezji i liryki Chopina (*Nokturn H-dur* op. 62); *mazurki*

tegoż, tak jak i pozostałe utwory programu (Debussy, Rachmaninow, Szymanowski) zaledwie poprawne. Małgorzata Sarbak w półrecitalu klawesynowym wykazała stylizacyjny puryzm wkraczający już w regiony monotoni i nudy (Froberger, Bach, Mozart), natomiast młodzianka Joanna Różewska dała seans pianistyki pełnokrwistej, ujawniając obiecujący talent i wrażliwość w trudnym repertuarze (*Kamawal wiederński* Schumanna, utwory Debussy'ego i Rachmaninowa), grała w wielkim skupieniu, pięknie, dojrzałe. To chyba wystarczyło, aby wzbudzić negatywne emocje w szacownym gronie jurorów, którzy poskąpili jej absolutnie zasłużonej nagrody. Wierzę, że szybko o tym zapomni, przed nią morze muzyki i wielka artystyczna przygoda.

Kolejna pianistka Estrady Młodych, Agata Kicińska, pokazała dojrzałą osobowość muzyczną i duże już umiejętności – a także ambicję, i w jakimś stopniu upodobanie do muzyki bardzo gęstej w fakturze, ekspresyjnej, grając *IX sonatę* i *2 Poematy* Skriabina oraz *Walca „Mefisto”* Liszta – tyle że w wykonaniach tych, bardzo dobrych, wydawała się chłodna, gdzieś obok tak „gorących” dzieł; zdecydowany prymat intelektu nad emocjami. Ta sama przypadłość cechowała grę ostatniego uczestnika konkursu: Piotr Salajczyk potraktował *Sonatę c-moll* op. 111 Beethovena jako teren ekspozycji swych wielkich możliwości pianistycznych w ich aspekcie palcowym. O ile I część *Sonaty*, bardzo dynamiczna, zniosła to bez większej szkody, o tyle *Arietta*, owa zadziwiająca ucieczka kompozytora od materialnej rzeczowości, już nie pianistyczna idylla a metafizyka rozgrywana przezeń *dolce, sempre pianissimo*, pod owymi zręcznymi palcami jawiła się w jaskrawo konkretnym forte, ani razu nie wchodząc w rejony piano, nie mówiąc o pianissimo. Zupełne to nieporozumienie znalazło swój wyraz w werdykcie jury – jaki koteczku?, zapytałby niezapomniany Kisiel...

Zakończenie 40. Festiwalu. Estradę zapełniła orkiestra Filharmonii Bałtyckiej, towarzysząc dwóm pianistom, jacy zmierzili się tu z wielkimi wyzwaniami. Najtrudniejsze zadanie miał Bogdan Kulakowski: prawykonanie *Koncertu na fortepian i orkiestrę* swego brata, Leszka Kutakowskiego. Leszek, dysponujący klasycznym wyształceniem, jest także wybitnym jazzmanem, ma już w swym dorobku kompozycje łączące idiom jazzowy z klasycznym, w symfonicznym wydaniu – przy czym elementy jazzu należały do combo jazzowego. Tym razem stworzył regularny *koncert* z umiarkowaną jazzującą partią fortepianu wtopioną w brzmienie orkiestry symfonicznej także zaangażowanej w ekspresję typu jazzowego (co sprawiało jej niejaki trudności). Rezultat okazał się świeży i frapujący – przede wszystkim dzięki grze Bogdana Kutakowskiego; to wspaniały pianista ze swobodą poruszający się zarówno w żywiole swingu, jak i klasyki. Koncert brzmiał świetnie, wciągał w swój dynamiczny nurt – może nieco za mało zróżnicowany – rozwijany naturalnie, z niezawodnym kompozytorskim instynktem, przez twórcę. Wykonanie sprawnie prowadził Michał Nesterowicz.

Ostatnie akordy festiwalu zagrał Jacek Kortus – w *Koncertie b-moll* Czajkowskiego. Było to wykonanie doskonałe, łączące harmonijnie bravurę z dyscypliną, znakomitą technikę z wyrazowymi wymogami dzieła. W pieczołowitym otoczeniu gdańskich filharmoników objawił się nam młodzieńki pianista (18 lat, uczeń LM w Poznaniu) niezwykle utalentowany i dojrzały. To bardzo piękny i optymistyczny akcent na zakończenie pianistycznego festiwalu.

Kazimierz Rozbicki



**B**al maskowy w Poznaniu. Tradycyjnie początek sezonu w Teatrze Wielkim należał do Verdiego. VI Poznańskie Dni Verdiego zainaugurowała premiera *Balu Maskowego* nie wystawianego na tej scenie od ponad czterdziestu lat. Autorem najnowszej inscenizacji jest Waldemar Zawodziński, który z tym dziełem zmierzył się już trzeci raz. Tym razem postawił na dramat ludzkich namiętności rozegrany w bardzo umownej ascetycznej scenografii. Mimo, że reżyser dość sprawnie i czytelnie prowadzi akcję, dynamicznie konstruuje sceny zbiorowe to jednak można powiedzieć, że reżyseria niczym nie zaskakuje, ani niczym nie szokuje, pozostając na gruncie teatralnych tradycji. Największe wrażenie pozostawiają sceny: z Ulryką, i na wzgórzach straceń, gdzie udało się reżyserowi zbudować złowrogi klimat i pokazać kłębiące się emocje. Z prostotą dekoracji kontrastują przeladowane bogactwem kostiumy, co najbardziej widać w scenie balu ostatniego aktu.

Bohaterką pierwszej premiery była bez wątpienia występująca gościnnie Joanna Kozłowska, związana z wieloma europejskimi scenami, najbardziej z Operą w Zurychu. Kozłowska zachwyca nie tylko pięknym, soczystym brzmieniem głosu, swobodą jego prowadzenia i świetnym frazowaniem ale również płynnością legato, ekspresją i intensywnością emocji. Jej głos, nie tracąc nic z blasku, bez trudu górował nad orkiestrowym forte. Najważniejsze jednak, że wszystko to było podporządkowane stworzeniu prawdziwie dramatycznej kreacji wokально-aktorskiej, w której każdy gest czy ruch miał swoje uzasadnienie dramaturgiczne. Jej Amelia kreślona delikatną linią, bez zbędnych przerysowań przykuwa uwagę od pierwszego wejścia artystki. Partnerował jej, jako król Gustaw, Tadeusz Szlenkier, który tego wieczoru stanął po raz pierwszy na operowej scenie by zaśpiewać swoją pierwszą w życiu operową rolę i to jedną z najtrudniejszych u Verdiego partii tenorowych. Mimo widocznej nieporadności aktorskiej i sporych problemów wokalnych wyszedł z tej próby obroną ręką. Zaprezentował interesujący głos o ładnej barwie i wyrównanym brzmieniu, co pozwala sądzić, że jeżeli tylko zechce jeszcze popracować nad nim to niebawem usłyszymy o jego sukcesach w kolejnych operowych partiach.

W drugiej premierze równie interesującą, tyle że bardziej liryczną, Amelią była Agnieszka Wolska, której piękny głos i dojrzałe aktorstwo pozwoliły stworzyć porównywalną z Kozłowską kreację. W śpiewie Wolskiej mogliśmy również podziwiać swobodę prowadzenia frazy, płynność legato, wyważoną ekspresję i emocje. Partię Gustawa powierzono w tym przedstawieniu doświadczonemu Sylwesterowi Kosteckiemu, który ujmował nie tylko śpiewem, ale również aktorstwem.

Wiele dobrego można napisać o obu wykonawcach partii Reneta. Na

Adam Szerszeń  
fot. autor



pierwszej premierze śpiewał ją Adam Szerszeń, który jak zwykle zaprezentował piękny głos, swobodę jego prowadzenia i umiejętność budowania kreacji wokально-aktorskiej. W drugim przedstawieniu podziwialiśmy Jerzego Mechlińskiego, który stworzył kreację wokálną i aktorską bardziej wyrazistą pod względem dramatycznym.

Do pełni obrazu wysokiego poziomu wokálnego należy jeszcze dodać Małgorzatę Olejniczak obdarzoną pięknym brzmącym sopranem o jasnej srebrzystej barwie, która z wielką swobodą i temperamentem zaśpiewała partię pазia Oscara, z winy reżysera niepotrzebnie przerysowaną w stronę groteski. Zupełnie inaczej potraktowała tę rolę, dysponująca równie pięknym głosem, Natalia Puczniewska. Jej Oscar aktorsko bardziej wyważony mógł się podobać. Jedyne na co trochę można pogrymasić to fakt, że Jolancie Bibel i Danucie Nowak-Potczyńskiej, wykonawczyń partii Ulryki, zabrakło prawdziwie głębokiego altowego brzmienia w dolnym rejestrze, przez co ich kreacja

nie miała, koniecznej w tym przypadku, aury demonicznej niezwykłości.

Premiery prowadził Eraldo Salmieri, który od tego sezonu jest dyrektorem muzycznym poznańskiego Teatru Wielkiego, i dla którego *Bal maskowy* był pierwszą premierą w tym teatrze. Trzeba przyznać, że sprawnie i plastycznie prowadził oba premierowe przedstawienia tyle tylko, że zbyt często ponosił go temperament tak pod względem dynamiki jak i tempa, a właśnie w tym względzie chciałoby się słyszeć więcej finezji. Przeciwnie taneczna lekkość i elegancja muzyki są tutaj niejako kontrpunktem dla toczącego się na scenie dramatu wielkiej niespełnionej miłości Amelii i Gustawa.

Adam Czopek

**Giuseppe Verdi – *Bal maskowy***  
kier. muzyczne: **Eraldo Salmieri**  
inscenizacja, reżyseria i scenografia:  
**Waldemar Zawodziński**  
kostiumy: **Maria Balcerek**  
premiery: **7 i 8 X 2006**





R. Wagner – *Złota Renu*  
 Allyson McHardy (Flosshilde), Krisztina Szabó (Wellgunde), Laura Whalen (Woglinge) i Richard Paul Fink (Alberch)  
 fot. Michael Cooper

**G**orączka wagnerowska w Toronto, czyli pierwszy kanadyjski *Pierścień Nibelunga*. W czerwcu br., gdy ucichły oklaski i okrzyki zachwytu po otwarciu nowego gmachu opery w Toronto, The Four Season Centre for Performing Arts, Canadian Opera Company zaczęła intensywne przygotowania do premiery pierwszego kanadyjskiego *Pierścienia Nibelunga*. W latach 70. próbowano wystawić oddzielne części *Tetralogii*, ale dyrektorka opery przerwała ten plan obawiając się krachu finansowego. Od 1994 r. dyrektorem naczelnym i muzycznym tego najbardziej znaczącego zespołu operowego Kanady został Brytyjczyk z pochodzenia, Richard Bradshaw. Systematycznie i z niezwykłym uporem zaczął kontynuować, jak to nazwał, „trzydziestoletnią wojnę”, zmierzającą do wybudowania funkcjonalnego gmachu opery, opartego na europejskim modelu, o dobrej akustyce i widoczności, posiadającego tylko 2000 miejsc. Budowę nowego gmachu opery wiązał, podobnie jak Wagner, z wystawieniem pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga*.

Począwszy od 2004 r. Canadian Opera Company w każdym sezonie wystawiała jedną część dramatu Wagnera, oprócz *Złota Renu*. Przeprowadzka do nowego gmachu pozwoliła na wykorzystanie nowoczesnej maszynarii scenicznej oraz wymięcie pełnego zestawu orkiestry wymaganej w *Tetralogii*. Zaplanowano 3 cykle, od 12 września do 1 października, trwające po 6 dni. Mimo wygórowanej ceny – od 170 do 300 dolarów kanadyjskich za cykl – bilety wyprzedano z rocznym wyprzedzeniem. Ponad 20% miejsc zostało zarezerwowanych dla międzynarodowych fanów muzyki Wagnera, zrzeszonych w licznych wagnerowskich stowarzyszeniach. W tym samym czasie w Toronto odbywała się konferencja krytyków muzycznych Ameryki Północnej. Dlatego na widowni znaleźli się najlepsi recenzenci świata.

Zwykle spokojne podczas kanikuly Toronto ogarnęła wagnerowska go-

rażka. Uniwersytet zorganizował cykl wykładów na temat mistrza z Bayreuth, ekskluzywna restauracja Tundra przygotowała codzienne „śniadania z bogami”, połączone ze spotkaniami z artystami. Dla miłośników filmu wyświetlano unikalny niemy film o Wagnerze z 1913 r. Zorganizowano wykład ilustrowany fragmentami filmów, w których użyto muzyki Wagnera (ponad 300 filmów!). Kanadyjska Opera umożliwiła grupowe zwiedzanie podziemi pod sceną, aby pokazać jak działa operowy Nibelheim. Szczęśliwych posiadaczy biletów fetowano szampanem z winnic Niagary, zaś radio CBC nadawało bezpośrednią transmisję z pierwszego cyklu *Tetralogii*. Grupa artystów kabaretowych wystawiła w Paddys Playhouse parodię dzieła Wagnera zatytułowaną *Pierścień Nibelunga w 40 minut*. Przygotowano także specjalny program dla dzieci.

Koszt wystawienia *Pierścienia* w Toronto wyniósł ponad 18 milionów dolarów, zebranych w większości od prywatnych sponsorów. Zatrudniono ponad 34 solistów z całego świata oraz 104 muzyków.

Innowacją kanadyjskiego *Pierścienia* był pomysł, aby inscenizację każdej części cyklu powierzyć innemu reżyserowi, zaś spoiwem łączącym wszystkie części w jedną całość była osoba znanego kanadyjskiego scenografa i projektanta kostiumów, Michaela Levine’a. Jemu też powierzono w ramach debiutu reżyserię prologu – *Złota Renu*.

Wagnerowski *Pierścień*, podobnie jak dramaty Szekspira, ma charakter uniwersalny i może mieć wiele interpretacji. W przeszłości zdarzały się produkcje abstrakcyjne, naturalistyczne, kosmiczne, z podtekstami politycznymi lub filozoficznymi. Podejście Levine’a jest post-modernistyczne, połączone z podróżą w czasie. *Złota Renu* i *Walkirię* umiejscowiono podczas XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej, w okresie wiktoriańskim, *Zygfyd* nawiązuje do czasów psychoanalizy Freuda i filozofii Jun-

ga, zaś *Zmierzch bogów* przenosi nas do czasów współczesnych.

*Złota Renu* w reżyserii i scenografii Michaela Levine’a zaczyna się sceną pod wodą sugerowaną przez ogromne, ze wszystkich stron zwisające, kurtyny z białego jedwabiu poruszane podmuchami wiatru. Ubrane na biało córki Renu bawią się poduszkami wypełnionymi helem. Na dnie rzeki drażni je ubrany na czarno Alberch. Złoto polyskuje w postaci smugi światła wydobywającej się z otworu scenicznego, przez który prześlizguje się karzeł, pociągając za sobą długi, biały jedwab. W ten sposób odstąpił drugą scenę *Złota Renu*. Dzieje się w czarnym studiu z rozstawionymi na licznych stołach białymi, gipsowymi, zaprojektowanymi w neoklasycznym stylu, modelami Walhalli. Mężczyźni (bogowie) ubrani są w czarne fraki, kobiety (boginie) w suknie z epoki wiktoriańskiej, także czarne, z trenami. Świetnym pomysłem reżysera było przedstawienie olbrzymów jako grupę lumpenproletariatu, zwycięsko noszącego na ramionach swoich przywódców Fafnera i Fasolta. Gdy władca bogów Wotan i bóg ognia Loge schodzą do podziemi Nibelheimu, biały jedwab zostaje przekształcony w złocisty materiał. Tym złocistym materiałem Freja, bogini miłości i młodości, porwana przez olbrzymów jako zakładniczką, zostaje owinięta jak mumia egipska. Wejście na Walhallę ujawnia ogromny, monumentalny projekt w postaci neoklasycznego budynku w stylu hitlerowskiego architekta Alberta Speera. W jego otwartych, ogromnych drzwiach wypełniających cały horyzont sceniczny, po kolei znikają bogowie.

Inszenizację drugiej części *Tetralogii* powierzono kanadyjskiemu reżyserowi filmowemu, Atomowi Egoyanowi. Scena, niemalże taka sama podczas 3 aktów *Walkirii*, wygląda jak po wielkim kataklizmie lub wybuchu bomby. Z tyłu horyzont wypełniły ogromne, białe bramy Walhalli, poniżej widać pocięte fragmenty dużego jesionu, wcześniej podarowanego Wotanowi przez Erdę, Matkę-



Ziemię. W punkcie centralnym usytuowano ogromny pień z wbitym głęboko mieczem – Notungiem. Wokół wznosił się las pogiętych rusztowań, metalowych belek, leżących reflektorów i porzucanych fragmentów marmurowej posadzki. Całość dekoracji wygląda jak punkt zero po wysadzeniu wieżowców w Nowym Jorku w 2001 r. W centrum pogorzelska znaleźli schronienie Zyglinde i jej mąż, Hunding. Tutaj Zyglinde przygotowuje mężowi kolację, gdy wpada ścigany Zygmund. W drugim akcie, w scenie z zazdrosną żoną Wotana, Fryką, reżyser umieścił w głębi sceny kochającą się parę symbolizującą Zyglinde i Zygmunta, którą Wotan pod naciskiem Fryki, opiekunki ogniska domowego, grzebie powoli w piasku. Doskonałym momentem teatralnym w 2 akcie jest scena, gdy Brunhilda zwiastuje Zygmondowi jego bohaterską śmierć i wstąpienie do Walhalli. Brunhilda rozwija biały całun jak ekran filmowy, na którym pojawia się obraz iskrzącego, olimpijskiego znicza. Podczas 3 aktu Walkirie w jednokowych czarnych wiktoriańskich sukniach, zamiast mieczy dzierżą w rękach ogromne sceniczne reflektory. Podczas żywiołowego śpiewu Walkirie zbierają pokryte białymi pokrowcami ciała poległych bohaterów i układają je w stopy przed wejściem do Walhalli. W końcowej scenie ułożenia Brunhildy do snu, siostry-Walkirie uroczysto wkraczają z zapalonymi pochodniami w obu rękach, otaczają nimi śpiącą Brunhildę i trzymając się za ręce, tworzą magiczny krąg.

Do inscenizacji trzeciej części *Tetralogii – Zygfyda* – zatrudniono innego reżysera filmowego z Quebecu François Girarda. Jego koncepcja sceniczna daleka jest od stereotypu germańskiego bohatera, nieustraszonego, kującego niezwykłą broń – miecz Notung. Girard nawiązał w swojej inscenizacji do wpływów filozofii Freuda i Jünga. Głównym elementem scenograficznym jest „drzewo pamięci” rozpostarte nad bohaterem siedzącym często w bezruchu na ogromnym pniu. W kostiumie podobnym do pizamy Zygfyd przypomina raczej pacjenta oddziału psychiatrycznego niż nie-

ustraszonego wagnerowskiego bohatera. Na „drzewie pamięci” zawieszono, według relacji dyrektora technicznego, ponad 3000 przedmiotów nawiązujących do dwóch poprzednich części *Tetralogii*, między innymi części modeli Walhalli, broń, wypchane zwierzęta, reflektory, ciała-manekiny owinięte białymi całunami. Niektóre z nich były żywymi tancerzami, nagle budzącymi się ze snu i odtwarzającymi sceny z przeszłości.

Kucie miecza jest uproszczone. Do tego celu wykorzystano otwór sceniczny, przez który wysuwa się kilkanaście dłoni tancerzy, symbolizujących migające płomienie. Smok broniący dostę-

pu do pieczary Fafnera w 2 akcie utworzony jest przez piramidę sześciu akrobatów zawieszonych na linach. Po zwycięstwie Zygfyda, tancerze powoli osuwają się na ziemię. Uproszczono końcowy akt *Zygfyda*. Czarna scena ze śpiącą Brunhildą została otoczona kręgiem tancerzy w białych kostiumach. Gdy Zygfyd przebija się przez ten magiczny krąg i rozpoczyna duet miłosny z Brunhildą, tancerze otaczają bohaterów w zastygłych pozach niczym gwiazdy honorowa.

Reżyserem *Zmierzchu bogów* został Brytyjczyk, mieszkający obecnie w Toronto, Tim Albery. Scenograficznie przenosimy się do czasów współcze-



Fabryka Trzciny, Warszawa

## III Festiwal Muzyki Kameralnej

# Kwartesencja 2006

8-12 listopada

z udziałem:

**Angela Hewitt** (fortepian), **Martin Fröst** (klarnet),  
**Kapela ze Wsi Warszawa** oraz **Royal String Quartet**

Sponsorzy strategiczni: VATTENFALL, Carrefour, airtel, modernia

Pozostali sponsorzy: antalis, APSYS, INTERCONTINENTAL WARSZAWA

Patroni Honorowi: Patronat honorowy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Canada, Embassy of Sweden, Fabryka Trzciny

Patroni medialni: gazeta.pl, ams, Voice, trybuna, zwieryciadło, AUDIO, Polonez, dwójka



R. Wagner – *Walkiria*  
 fot. Michael Cooper





R. Wagner – *Zygfryd*  
 fot. Michael Cooper

snych. W *Prologu* do ostatniej części *Tetralogii* nad sceną wiszą dziesiątki kabli, którymi plotą nic życia Norny-Parki. Podczas wyładowania elektrycznego kabla nagle rwą się i opadają na ziemię. Zamek Gibichungów przypomina współczesną salę konferencyjną z ogromnym stołem i wieloma współczesnymi czerwonymi krzesłami. Na stole stoi kilka komputerów, obok czerwona sofa oraz mały barek. Nad sceną płatanina kabli oraz rzędy opuszczanych świateł jarzeniowych. Podczas sceny zaślubin Brunhildy i Gutruny stół konferencyjny zamienia się w ślubny ołtarz. Kostiumy bohaterów przypominają dyrektorów ważnej instytucji, udających się na oficjalne zebranie, stąd urzędowe ubrania, białe koszule i krawaty. Tylko Zygfryd wyglądem przypomina turystę-wędrowca i nie wiadomo po co nosi ogromny miecz Notung. Reżyser humorystycznie potraktował scenę w lesie – spotkanie myśliwych z córami Renu. Te ostatnie, na dźwięk rogu myśliwskiego, przebiegają się szybko w mini sukienki i niebieskie peruki oczekujące klientów jak leśne „tirówki”. Marsz pogrzebowy odbywa się przy zastoniętej kurtynie, ostatnia zaś scena wygląda także nietypowo – statyści-tancerze wnoszą po kolei na scenę fragmenty modeli zniszczonej Walhali, Hagen

znika, pozostałe osoby stoją w milczeniu i oczekiwaniu. Wtedy na tle cudownej końcowej muzyki *Pierścienia* na horyzoncie powoli pojawia się jasna łuna – może to pożar Walhali i znak zniszczenia, a może symbol nadziei dla ludzkości?

Warto też wspomnieć o przekleństwie pierścienia, które zmusiło organizatorów do dramatycznych posunięć. Tydzień przed premierą dyrektor artystyczny Phil Bowell złamał nogę. Kilka dni przed pierwszym cyklem Wotan Pavlo Hunka zmuszony został do odwołania występów ze względów zdrowotnych – badania medyczne wykazały, że ma cukrzycę. Zastąpiło go dwóch śpiewaków – w *Złocie Renu* kanadyjski baryton John Fanning, a w pozostałych częściach sprowadzony z Łotwy Peteris Eglitis. Przed *Walkirią* węgierski mezzosopran Judit Nemeth odwołała występ w partii Fryki, gdyż tego dnia przeszła nagły zabieg dentylistyczny. W ostatnią sobotę kanadyjska śpiewaczka Adrienne Pieczonka, w partii Zygliny, świeżo po występach w partii Zygliny, świeżo po występach

Mimo tych niespodzianek, strona muzyczna omawianej inscenizacji stała na najwyższym poziomie. Morderczą partię Brunhildy powierzono brytyjskiemu sopranowi Susan Bullock. Wizual-

nie i aktorsko doskonała, posiada potężny, soczysty sopran, łatwo przebijający się przez ogromną orkiestrę. Sceny liryczne pożegnania z Zygfrydem w *Zmierzchu bogów* były wzruszające. W ostatni monolog *Starke Scheite* włożyła tyle emocji i energii, że wydawało się, iż jest to jej ostatni występ. Partie Zygfryda zaśpiewał niemiecki bohaterski tenor Christian Franz o niezbyt ciekawej prezencji, lecz dużym doświadczeniu scenicznym. Wprawdzie jego głos nie posiada barytonowego zabarwienia, charakteryzującego bohaterskich tenorów, ale w partiach lirycznych wykazał się słodkim głosem, o silnym, wysokim rejestrze. Mimo morderczej partii, zwłaszcza w *Zygfrydzie*, nie wyczuwało się zmęczenia głosu. Jak wspomniałem wcześniej, rola Wotana została podzielona pomiędzy dwóch śpiewaków. W *Złocie Renu* w tej partii niespodziewanie debiutował kanadyjski baryton John Fanning. Poradził sobie z tą partią bardzo dobrze mimo nagłego zastępstwa i w przyszłości zapowiada się jako doskonały Wotan. Fanning śpiewał też partię Guntera, brata Gutruny. Aktorsko i wokalnie pokazał dwulicowość i słabość tej postaci. Partie Wotana w *Walkirii* oraz w *Zygfrydzie* kontynuował baryton Peteris Eglitis. Niestety, o słabszym głosie, nie noszącym się poprzez orkiestrę i niesprawnym aktorsko. Być może przyczyną tych niedociągnięć było nagłe zastępstwo. Nie sprzyjało mu szczęście nawet podczas pierwszego wejścia na scenę, gdyż nie znając niebezpieczeństw dekoracji potknął się i padł z włócznią jak rażony piorunem. Niezbyt przekonujący widok jak na władcę bogów. Wokalnie i aktorsko najlepszymi wykonawcami byli sopran kanadyjski Adrienne Pieczonka oraz amerykański tenor Clifton Forbis. Pieczonka posiada cudowny instrument muzyczny, bardzo ciepły i liryczny, łatwo przebijający się przez orkiestrę. Jest też bardzo przekonująca aktorsko. Clifton Forbis jako Zygmun dął doskonały przykład śpiewu na najwyższym poziomie. Jego krzyki rozpaczcy *Walse! Walse!* były przejmujące i wywoływały dreszcze, a talent muzyczny uwidocznił najlepiej podczas płomiennej pieśni o miłości i maju *Winterstürme*.

Wszystkie pozostałe role były znakomicie śpiewane i przyczyniły się do sukcesu przedstawienia. Ogromne oklaski otrzymał Richard Paul Fink w partii demonicznego Alberka oraz Robert Kunzli w roli knującego intrygę karta Mime. Na uwagę zasługuje szwedzki baryton Mats Almgren, o potężnym głosie i posturze jako Hagen oraz młoda sopranistka kanadyjska, Joni Hanson w roli Gutruny. Role olbrzymów zaśpiewali Robert Pomakow i Philip Ens. Ten ostatni obdarzony głębokim, ciemnym basem, wystąpił też w partii Hundinga. Jako córki Renu wystąpiły młode śpiewaczki ze studia operowego – Laura Whalen jako Woglinge oraz Ptaszek Leśny, Kristina Szabo jako Wellgunde, Allyson McHardy jako Flossilde. Partię Waltrauty zaśpiewała mezzosopranist-



R. Wagner – *Zmierzch Bogów*  
 fot. Michael Cooper



ka Mary Philipps, która miała też nagłe zastępstwo w *Walkirii* jako Fryka. Duńska śpiewaczka Mette Ejsing obdarzona aksamitnym, głębokim kontraltem zabrzmiała doskonale jako Erda. Projektant kostiumów jednak zbyttno się nie wysilił i wizualnie trudno ją było odróżnić od Walkirii.

Największym bohaterem tego przedstawienia był zespół orkiestrowy Canadian Opera Company pod batutą Richarda Bradshawa. Nowy budynek

opery pozwolił na pomieszczenie 104 muzyków w kanale orkiestrowym. Od 23 lipca do 10 września odbyło się ponad 33 prób orkiestrowych. Nic dziwnego, że brzmiała imponująco i wywoływała burzę okłasków przed podniesieniem kurtyny.

Publiczność gorzej potraktowała realizatorów przedstawienia – scenografa Michaela Levine'a oraz reżyserów: Atoma Egojana, Francois Girarda i Tima Albery. Oprócz okłasków, były

też gwizdy i okrzyki niezadowolonia. Niemniej sukces *Pierścienia Nibelunga* okazał się autentyczny. Po zakończeniu *Zmierzchu bogów* korporacja Canon Company zorganizowała szampańskie przyjęcie, zaś publiczność cierpliwie czekała w kolejce po autografy artystów. Dyrekcja Canadian Opera Company planuje powtórzenie inscenizacji w 2010 r.

Kazik Jedrzejczak

**Lunaticzka w Berlinie.** Deutsche Oper Berlin wznowiła w tym sezonie (przełom września i października) przedstawienie *Lunaticzki* Vincenzo Belliniego. Spektakl miał premierę przed wakacjami, ale dopiero teraz stał się wydarzeniem dzięki udziałowi Juan Diego Floreza.

Diuzło Belliniego ma naiwność i wdzięk sielanek czy bukolik Teokryta. Ale ta prostota stanowi ogromne wyzwanie dla wykonawców. Sam styl Belliniego jest niepowtarzalny i wymagający wielkich kompetencji wokalnych i stylistycznych – w *Lunaticzce* dochodzi jeszcze szczególny melanz stylowości i realizmu, piękna i uwodzicielskiej siły samego śpiewu, a zarazem konieczności przekazania w nim żywych emocji. W przeciwnym razie z natury statyczny utwór Belliniego będzie tylko pięknym, ale martwym zabytkiem. A przecież opera dopiero ujawnia swą moc artystyczną, gdy jest konwencją ożywioną.

Jak z tym było w Berlinie? Różnie. Rolę tytułową, w której szczyty interpretacji wyznaczyła Maria Callas i pewnie

już nikt tego nie zmienia, powierzono ceniowej francuskiej śpiewaczce Annick Massis. Ta znakomita Leila z *Potawiaczy perel* Bizeta czy Matylde di Shabran Rossiniego była zdezorientowana w roli Aminy. Na czym polega trudność? Śpiewaczka wykonująca tę partię musi prowadzić cały czas głos bardzo miękko i perfekcyjnie operować barwą. Głos powinien mieć nieodzowną dla tej roli krystaliczność i dziewczęcość, a zarazem zmieniać kolor, bo śpiewaczka musi zagrać głosem momenty transu lunaticznego. Tego Massis nie potrafiła. Śpiewała ze znaczną swobodą techniczną, jest śpiewaczką o profilu belcantowym, ale zarazem pozbawioną tej nieodzownej dla bel canto charyzmy i fantazji w śpiewie. Głos brzmiał momentami niestabilnie, frazę załamywała lekka, ale zauważalna i zbędna wibracja, a koloratura była bardziej rossiniowska niż z ducha Belliniego.

Całą uwagę nie tylko w ariach, ale i w scenach zbiorowych, skupiał Juan Diego Florez. Potwierdził po raz kolejny, że jest najwybitniejszym tenorem di grazia swego pokolenia. Z wokalnego

punktu widzenia – dał lekcję śpiewu wielkiej klasy. Prowadzenie frazy było tak naturalne jak oddychanie. Każde słowo było krystaliczne artykulacyjnie i brzmieniowo; wtopione w zjawiskową płynność zdania, zaś wszystkie akcenty i kolory tekstu tworzyły z muzyką nie-naruszalną całość. To się nazywa styl! A jednocześnie śpiewak ujawnił, że swoboda interpretacyjna w muzyce Belliniego nie przychodzi mu z taką łatwością jak w Rossinim. Niezbyt bogaty i dynamiczny wewnętrznie portret Elvina to jedyny zarzut, który można postawić Florezowi. Śpiewał w stylu najlepszej szkoły bel canto, ale zarazem nazbyt jednorodnie pod względem ekspresji wokalne.

Doświadczony i ceniony w tym repertuarze Daniel Oren starał się prowadzić orkiestrę z dużą wrażliwością na linię melodyczną, ale czuło się w partii orkiestrowej znaczny brak idiomu – zapewne wynikał z faktu, że bel canto nie jest chlebem powszednim niemieckiej orkiestry operowej.

Maciej Deuar



# The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Otwarcie sezonu 2006/7 w MET jest jedną z najbardziej spektakularnych atrakcji rocznicowych obchodów w Lincoln Center. To właśnie w 2006 r. mija 40 lat od momentu jego otwarcia. Po raz pierwszy też od 20 lat, sezon otwiera nowa produkcja *Madama Butterfly*, której ogromny sukces odnotowano już w Londynie w ubiegłym sezonie i która zdobyła prestiżową Olivier Award. Jest to koprodukcja MET, English National Opera oraz Lithuanian National Opera. Zanim jednak zabrzmiały fanfary ogłaszające otwarcie sezonu, 22 IX po raz pierwszy w historii tego domu operowego, udostępniono MET szerokiej publiczności w tzw. Open House obejmującym próbę generalną. Bezpłatne bilety rozdawano od środy. Kolejka ustawiła się już poprzedniego wieczoru i karnie biwakowała przed MET do otwarcia kas, czyli do 10 rano. 22 IX przed 9 rano kolejny „ogonek” do wejścia sięgał daleko poza obręb fontanny ustawionej pośrodku Lincoln Center. Wielu zawiedzionych przechadzało się po placu z napisem „potrzebuję jeden bilet”. Front MET udekorowano ogromnym prostokątem materiału podającym tytuł opery Pucciniego w kaligrafii japońskiej. Na głównym poziomie MET zorganizowano niewielką wystawę kostiumów do nowej produkcji. Były panele ze szkicami projektów, a trójwymiarowy model sceny prezentował jedno z ciekawszych rozwiązań scenograficznych.

Rozstawieni strategicznie pracownicy MET objaśniali, odpowiadali na pytania, zagadywali przechadzających się pytając o ich doświadczenia z operą, i kierowali do 3 technicznych stanowisk, gdzie można było namacalnie i naocznie przekonać się o ogromie pracy wykonywanej przed premierą. Kreowano na naszych oczach papierowe japońskie origami, większe i mniejsze modele ptaków użytych w tej produkcji. Zaraz obok, cierpliwi mogli na pamiętkę wziąć do domu małe gipsowe odlewy figurki japońskiej gejszy, a za tym stanowiskiem – drewno i pokaz techniki lakierowania desek sceny, jej odcieni i zróżnicowań w ziarnie powierzchni zapobiegającym ślizganiu się artystów chodzących po pochylni.

O 9:45 na scenie MET pojawił się przedstawiciel ekipy technicznej, która nadal jeszcze pracowała pełną parą wykańczając dekoracje na scenie i przez około godzinę uchylał rąbka tajemnicy „kuchni” MET.

Tuż przed 11. wypełnioną szczerze salę przywitał Peter Gelb, oraz przypomniał, że podczas pierwszej przerwy wszyscy zebrani mogą odebrać torebkę z lunchem, ufundowaną przed jednym z dobroczyńców MET (3 małe podłużne kanapki, 2 ciasteczka, litrowa butelka wody). Próba generalna, prowadzona przez Jamesa Levine’a, była próbą „roboczą”. Obyło się jednak bez przerw, bo widać Maestro Levine był zadowolony z jej przebiegu. Po pierwszym akcie ponownie powitaliśmy na scenie Petera Gelba tym razem w

towarzystwie burmistrza Nowego Jorku Michaela Bloomberg, który w krótkim przemówieniu gratulował nowej dyrekcji i wyraził optymistyczną nadzieję na spektakularny sukces nadchodzącego sezonu.

Zorganizowano też loterię. Wszyscy uczestnicy otwartego domu MET mogli wypełnić losy swymi danymi osobowymi i wygrać wiele cennych nagród. 5 pierwszych osób otrzymało 2 bilety na jeden ze spektakli sezonu (do wyboru przez zwycięzcę z wyjątkiem premierowych wieczorów nowych produkcji i Gali 40. lecia MET). Kolejnych 12 szczęśliwców otrzymało fotografie z autografami legendarnych śpiewaków w kostiumach ról wykonywanych w MET.

Próba generalna zakończyła się około 15. i zaraz po niej rozpoczęła się dyskusja z udziałem Jamesa Levine’a, występujących w spektaklu śpiewaków oraz wszystkich odpowiedzialnych za nową produkcję. Wymieniano na gorąco wrażenia, padały pytania z sali.

Ostatnim punktem programu „Otwartego Domu” było „Walk the Stage” czyli przejście po scenie MET. Znakomicie zorganizowana kolejka chętnych ciągnęła się od podziemi, a kończyła na scenie, którą wyścielono dwoma gąbczastymi dywanikami, by nie podrapać i nie zniszczyć lakieru. Planowano zakończenie imprezy o 17., ale jak mi powiedziano, MET nie zamknie drzwi dopóki ostatnia osoba, która wyrazi życzenie przejścia przez scenę nie za-

spokoi swego pragnienia. Ogromny wysiłek, tysiące ludzi, godna najwyższego podziwu sprawność organizacyjna. Niezwykle udana próba odbrązowienia „elitarności” opery i przybliżenia jej „człowiekowi z ulicy”.

W ramach zdobywania nowych wielbicieli opery obniżono też ceny najtańszych biletów na tzw. „Family Circle” z 26 do 15 dolarów.

Jakie jeszcze nowości wprowadzono w MET? Wszyscy spóźniłscy dobrze wiedzą, że po rozpoczęciu spektaklu, nie wolno wejść na widownię do pierwszej przerwy. Spóźnionych kieruje się do Liszt Hall, w którym można słuchać z głośników przebiegu spektaklu, a na ekranie oglądać artystów na scenie. Robert Greeneberg, vice prezes Panasonica, 2 lata temu należał do owych spóźniłskich i zauważył, że jakość sprzętu w Liszt Hall odbiega od doskonałości. Podarował więc MET sporą ilość najwyższej jakości ekranów plazmowych. Część z nich będzie użyta do transmisji na bieżąco w Liszt Hall, a część, strategicznie rozmieszczona na terenie MET, ma zainstalowane dotykowe ekrany, na których można wybierać archiwalne fragmenty spektakli z MET.

Respektując wielonarodowość widzów i patronów MET, Peter Gelb postanowił też wprowadzić wielojęzyczność tłumaczeń libretta pojawiającego się na indywidualnych ekranikach. Do wyboru będziemy mieć poza angielskim: niemiecki, hiszpański i japoński.

Do popularyzacji opery włączono



też środki miejskiego transportu w Nowym Jorku. Przez cały wrzesień w pociągach, metrze, autobusach, na kioskach spożywczych na ulicach i gdzie tylko się dało, można było obejrzeć plakaty i wspaniałe zdjęcia z najnowszej produkcji *Madama Butterfly*. Również jeden z bardziej renomowanych domów handlowych Saks Fifth Avenue w ogromnych witrynach przez tydzień, począwszy od 2 X, demonstrował część scenografii i kostiumów z najnowszej produkcji *Madama Butterfly*.

Od nowa zaprojektowano też stronę internetową MET; przerobiono wygląd programów rozdawanych widzom przed spektaklem, zmieniono logo, inaczej zorganizowano zawartość informacyjną, a krótkie biogramy występujących śpiewaków, dyrygentów i autorów produkcji zaopatrzone w malutkie zdjęcia. Kalendarz nadchodzącego sezonu też nieco zmienił szatę graficzną.

Od 25 IX można również wykupić abonament na Sirius Satellite Radio, które nadaje 24 godziny na dobę 7 dni w tygodniu i oferuje bieżące i archiwalne spektakle z MET. Sirius jest dostępny w Nowym Jorku na kanale 85, a cena miesięcznego abonamentu wynosi 12,95 dolarów.

Dokładnie tydzień po gali rozpoczynającej sezon prasa ogłosiła kolejne „rewolucyjne” posunięcie marketingowe MET. Od poniedziałku do czwartku włącznie sprzedawanych będzie 200 biletów po 20 dolarów za sztukę (2 na osobę). Miejsca normalnie kosztowałyby 100 dolarów (tył orkiestry). Sprzedaż rozpoczyna się na 2 godziny przed podniesieniem kurtyny i oczywiście dotyczy biletów jeszcze dostępnych i nie tylko na parterze. Już pierwszego dnia w ciągu pierwszych 20 minut sprzedano 160 biletów, a pozostałe 40 do 19:10. To wspaniałe posunięcie ma szansę przyciągnąć nieco młodszą widownię. Jak bowiem obliczono, przeciętny, statystyczny wiek stałych bywalców MET wynosi 65 lat. Wiadomo też, że w ubiegłym sezonie MET sprzedała zaledwie 77% biletów (dla porównania w sezonie 1999/2000 sprzedano ich 93%). MET to kolos zatrudniający w pełnym i niepełnym wymiarze 1 500 pracowników, którego budżet w ubiegłym sezonie wyniósł 225 milionów dolarów.

Otwarto też w lobby MET, na parterze, galerię Arnold and Marie Schartz, gdzie można obejrzeć (wstęp bezpłatny) cykl obrazów współczesnych twórców pod ogólnym tytułem *Heroiny*, przedstawiających ich wizję bohaterki oper bieżącego sezonu.

Sam wieczór gali był doprawdy niekalkalny w historii Nowego Jorku. Na Times Square ogromny ekran Panasonic i rozstawione strategicznie kolumny umożliwiły tysiącom nowojorkczyków słuchanie i oglądanie otwarcia sezonu w MET. Ilość wyścietanych miękkich krzeseł zwiększono w ostatniej chwili do 900, bo znakomita ich większość zajęta już była od wczesnych godzin porannych. Reszta – musiała zadowo-

lić się miejscami stojącymi. Na placu MET, przed ogromnym ekranem ustawiono natomiast 3 000 krzeseł. Ci bez wejściówek – szczerze zapełnili wszelkie obrzeża. Osobistości świata kultury, sztuki i biznesu wkroczyły do wnętrza MET po czerwonym dywanie już od około 18:00 (początek gali 18:30), a ich nazwiska podawano do wiadomości przez mikrofon. Tłumy reporterów, fotografów reprezentujących wszystkie możliwe media pstrykały zdjęcia Meg Ryan w czarnej wieczorowej sukni i wielką atencją obdarzyły Salmana Rushdiego. Były też czworonogi. Na widowni obecny był jeden pies-przewodnik niewidomej osoby i bardzo dobrze wychowany Chihahua spoczywający podczas spektaklu na kolanach jednej ze znakomitości.

Podczas pierwszej przerwy Peter Gelb uhonorował publicznie małżeństwo Bass nadając poziomowi Grand Tier oficjalnie nazwę Mercedes T. Bass Tier. W grudniu 2005 r. przekazali MET najwyższy jak dotąd w historii dar finansowy – 25 milionów dolarów.

52. letni reżyser teatralny i filmowy Anthony Minghella znany jest chyba wszystkim na świecie najlepiej jako reżyser i laureat Oscara za *The English Patient*. Pisarz, reżyser filmowy i telewizyjny (np. *Inspektor Morse*) w 2001 r. uhonorowany został tytułem Commander of the British Empire, a od 2003 r. jest przewodniczącym British Film Institute. *Madama Butterfly* to jego pierwsza produkcja operowa i przedstawił ją jako japońską sztukę teatralną inspirowaną tradycyjnym teatrem dla dorosłych Bunraku, znanym również pod nazwą „ningyo joruri”, którego początki w Osace sięgają roku 1684, kiedy to widocznymi dla widzów animatorzy kukielek przedstawiali spektakle oparte na wydarzeniach z historii Japonii. W MET kukielki dublują niektóre postacie dramatu, a w przypadku synka Butterfly, zastępują żywe dziecko. Animatorami lalek jest Blind Summit Theatre, trupa teatralna utworzona w 1997 r., która czerpie inspirację właśnie z japońskiego teatru Bunraku.

Reszta skąpych dekoracji scenicznych to białe parawany shoji, których projektantem jest Michael Levine, znany już w MET z produkcji *Eugeniusza Oniegina* i *Mefistofelesa*. Bajecznie

barwne kostiumy zaprojektowała urodzona w Chinach, a od 1985 r. pracująca i mieszkająca w Nowym Jorku, Han Feng, wykładowczyni na Harvardzie, znana na świecie projektantka prestiżowych kolekcji mody, do której prywatnych klientek należą m.in. Susan Sarandon, Jessye Norman i Gwyneth Paltrow. Choreografię, mającą być połączeniem elementów świata Wschodu i Zachodu, opracowała urodzona w Hong Kongu Carolyn Choa, żona Anthony'ego Minghella, tancerka



G. Puccini – *Madama Butterfly*  
Cristina Gallardo-Domás (Cio Cio San) z dzieckiem  
fot. Ken Howard/MET

i choreograf z niezwykle rozległym doświadczeniem w świecie opery. Światło jest natomiast projektem wybitnego Brytyjczyka, Petera Mumforda, laureata Olivier Award z 2003 r. za oświetlenie w *The Bacchae* wystawionego w Royal National Theatre.

W 2004 r. po nominowaniu Petera Gelba na stanowisko generalnego menadżera MET, Anthony Minghella wysłał mu telegram z gratulacjami. Obaj panowie znali się ze współpracy w Sony Classical, którego Gelb był pre-

zesem i gdzie wydano w 1999 r. płytę z muzyką do filmu Minghella *The Talented Mr. Ripley*. W odpowiedzi na telegram, Gelb złożył mu ofertę wykreowania produkcji otwierającej jego pierwszy sezon w MET. Minghella był ostrożny. *Madama Butterfly*, nad którą właśnie pracował w Londynie, była jego pierwszą produkcją operową i chciał najpierw się przekonać czy jego rozwiązanie sceniczne przypadną do gustu widzowi i krytyków. Gelb nie ustąpił, przekonał go, zainwestował w jego talent „w ciemno” i podpisano kontrakt.

Przeniesienie produkcji z Londynu do MET wymagało zmian przystosowujących ją do większych rozmiarów sceny. Zlikwidowano też schody prowadzące na poziom muzyków orkiestry, przedłużono proscenium „zadaszając” część siedzących muzyków czarną siatką, redukując ilość sączącego się z ich pulpitych na scenę światła, co pomogło lepiej wykreować „prawdziwie czarną” ciemność. Znakiem rozpoznawczym problem wzgórze, na którym znajduje się dom Pinkertona. Śpiewacy wchodzą po niewidocznych dla widzów schodach umieszczonych za pochylnią sceny i powoli pojawiają się na tle barwnego, świetlistego prostokąta tła, by po chwili schodzić po czarnej, lakierowanej pochylni ku jej przodowi. Sufit jest ogromnym, czarnym, zamocowanym pod kątem lustrem i odbija ruch postaci dramatu i oszalałymi barwne kimona japońskie. Wspaniały kolorystycznie efekt: czarna lakier desek sceny, paleta pawich piór kostiumów odbita w lustrze, soczysty błękit, czerwień i zieleń światła prostokąta tyłu sceny, białe ruchome parawany shoji zmieniające konfigurację wnętrza, przesuwane przez odziane na czarno postacie.

Do najbardziej dyskutowanych efektów scenicznych należały jednak kukielki, najpierw dublujące Suzuki i ogrodnika (który i tak przecież nie śpiewa), a potem zastępujące synka Butterfly i ją samą w jednej ze scen (3

odziane na czarno i widoczne na scenie osoby na jedną lalkę). Najbardziej kontrowersyjne było oczywiście zastąpienie żywego dziecka, ale niezwykle plastyczność ruchu kukielki i jej emocjonalnych reakcji, znakomicie zastąpiła żywego aktora, którego zachowanie za scenie, ze względu na wiek, nie zawsze udawało się kontrolować. Butterfly otrzymała swą dublerkę pod koniec aktu II w scenie oczekiwania na Pinkertona. Muzyczny finał posłużył producentowi za tło do tańca/baletu/snu Cio Cio San. Japoński tancerz z wahlazem wraz z animowaną kukielką Butterfly przedstawia widzom skróconą wersję ich romansu i rozstania.

Sam spektakl również rozpoczyna scena tańca-baletu i nieco nietypowo – bo w kompletnej ciszy. Z totalnych ciemności, w tyle pustej sceny pojawia się ostro-czerwono-świetlisty prostokąt, na którego tle ukazuje się powoli sylwetka gejszy ubranej w białe kimono z 2 wahlarzami i powiewnymi długimi pasmami czerwonego jedwabiu niezwinętego pasa obi. Dołączają do niej odziane na czarno 2 postacie. Zwijają i drapują materię i pomagają w przygotowaniu do uroczystości ślubnej.

Inne doskonale efekty teatralne obejmowały pojawianie się i znikanie postaci dramatu. Zastanianie ich wejścia i wyjścia rychomymi parawanami Shoji, przesuwany po scenie przez odziane na czarno postacie. Jednym z ciekawszych efektów był początek aktu II, który też zaczął się w ciszy. We wnętrzu domu Butterfly i Pinkertona ustawiono europejski stół i dwa fotele. Na jednym z nich siedzi Pinkerton, a jego japońska żona przygotowuje mu na stole herbatę, którą podaje mu przykłękając na poduszce umieszczonej u jego stóp. Po chwili parawany zasłaniają niemą scenę domowego zacisza i Pinkerton znika z życia Cio Cio San pozostawiając po sobie tylko jeden, pewnie ten ulubiony przez niego fotel; jedyny europejski sprzęt we wnętrzu japońskiego domu.

Przebiegnie też teatralnie rozwiąza-

no scenę miłosnego duetu obojga z końca aktu I. Ubrani na czarno tancerze operowali białymi japońskimi lampionami zawieszonymi na bardzo długich giętkich drzewcach. Na zupełnie zaciemnianej scenie widoczne były jedynie ubrane na biało postacie śpiewaków i lampiony, które kreowały niby ścieżki wymyślanego ogrodu i migotały niby gwiazdy na niebie romantycznej nocy poślubnej. Finał duetu rozpoczęły sypiące się z góry papierowe płatki wiśni i spływające z sufitu długie girlandy gęsto rozmieszczonych blade-różowych papierowych kwiatów origami.

Początek aktu III również otwierają kreacje origami. Tym razem to fruujące o świetle stado ptaków animowanych podobnie jak lampiony z końca aktu I.

Scena śmierci Cio Cio San jest natomiast jedną z najlepszych jakie widziałam. Moje pierwsze „ulubione samobójstwo” Butterfly pochodzi z 1986 r. z La Scali i nie umiem między nimi wybrać, ponieważ oba są niezwykle plastycznie wstrząsające. W MET, 2 odziane na czarno postacie chwytają za 2 końce czerwonego pasa obi Cio Cio San siedzącej po środku sceny tyłem do widzów i rozwijają powoli ogromną ilość krwisto czerwonego jedwabiu po obu jej stronach, po przekątnej sceny. Efekt ten jak kłama spina początek i koniec spektaklu. Czerwony weselny pas obi przeistacza się na końcu opery w dwie strugi jej krwi.

Po wybrzmieniu ostatnich nut scenę zasłania kurtyna w kolorze niebieskiego lnu. Na naszych oczach, w ciszy, niewidzialny pędzel czarną farbą kaligrafuje po japońsku tytuł opery Pucciniego. Teatralnie i dramatycznie to jedna z najwspanialszych produkcji *Madama Butterfly* jakie widziałam. Niezwykle stylowa, w pełnej harmonii z muzyką. Ale o stronie muzyczno-wokalnej napiszę państwu dopiero w kolejnej mojej relacji z MET już za miesiąc. ☘



Malcolm Arnold

**M**alcolm Arnold, wybitny brytyjski kompozytor urodzony 21 X 1921 r. w Northampton zmarł w wieku 84 lat 25 IX 2006. Był bardzo płodnym twórcą znanym szerszej publiczności dzięki wieloletniej współpracy z przemysłem filmowym.

Jego muzyka poważna była mniej znana i często spotykała się z opinią, że jest zbyt trudna dla szerszej publiczności.

Kompozytor rozpoczął naukę kompozycji dosyć wcześnie, a w wieku 16 lat został przyjęty do Royal College of Music, gdzie studiował grę na trąbce u Enesta Halla, a kompozycję u Patricka Hadleya i Gordona Jacoba. Podczas ostatniej wojny grał na trąbce w Orkiestrze Symfonicznej BBC, a także w London Symphony Orchestra. Poświęcił się całkowicie komponowaniu w 1948 r. Przez ponad dwadzieścia lat komponował wszystkie rodzaje muzyki, w tym filmowej. Niestety ciężka choroba spowodowała, że na początku lat 80. przestał komponować dla filmu, a następnie całkowicie zaprzestał działalności twórczej. W 1993 r. otrzymał tytuł szlachecki za zasługi dla muzyki brytyjskiej.

W jego twórczości znajduje się dziewięć symfonii napisanych w latach 1949-1985, około dwudziestu koncertów dedykowanych wybitnym artystom takim jak Yehudi Menuhin, Julian Bream, Leon Goossens, Benny Goodman, czy Julian Lloyd Webber. Za muzykę do filmu *Most na rzece Kwai* otrzymał Oscara.

Wiele nagrań jego dzieł znajduje się w katalogach takich wytwórni jak Decca, EMI, Hyperion i Naxos.

(sl)



# Anna Netrebko po rosyjsku

Anna Netrebko  
fot. © KASSKARADG

Arkadiusz Jędrasik

**A**нна Netrebko po swoich zdumiewających debiutach jako młoda, nieznana śpiewaczka jest obecnie jedną z najbardziej ulubionych i rozchwytywanych bohaterek lirycznych na świecie. Na swoich występach operowych i koncertach ma zawsze komplet słuchaczy, a często brakuje biletów dla wszystkich jej wielbicieli. Płyty przez nią nagrane biją rekordy sprzedaży. Jej obecność zawsze podnosi rangę prestiżowych wydarzeń, jak choćby koncert galowy podczas Mistrzostw Świata w piłce nożnej w Berlinie. Wspaniały sopran Anny Netrebko mienił się blaskiem w utworach Mozarta, Verdiego, Gounoda i Pucciniego. Artystka przygotowuje się do nagrania *Mimi (Cyganeria)* w kwietniu 2007 r. Jednakże Anna Netrebko nie koncentrowała się nigdy w swoich produkcjach płytowych na repertuarze rosyjskim, choć jest to dla niej rodzinny repertuar. Teraz przyszedł czas na najpiękniejsze arie i melodie rosyjskie.



Jest to dla śpiewaczki bardzo osobiste nagranie, które zrealizowała w swoim macierzystym teatrze operowym, w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. To właśnie tam rozpoczęła się jej spektakularna kariera, a dyrygent Walery Giergiew stał się jej mentorem i przyjacielem. To dziś chyba najlepszy tandem do przedstawienia skarbów opery rosyjskiej! Giergiew powtarzał często, że jest szczęśliwy poświęcając temu swoje życie. Anna Netrebko jest zachwycona, że może brać udział w tej misji. „Przed dziesięcioma laty opera rosyjska było dużo mniej znana poza granicami Rosji, jednak teraz to się zmieniło, a wszystko dzięki uporowi i promocji Walerego Giergiewa i Teatru Maryjskiego, którzy bardzo ciężko pracują i wystawiają wiele nowych, cudownych produkcji” – mówi artystka. Giergiew nie bez powodu jest dumny ze swego dziedzictwa kulturalnego: „Rosjanie wiele zrobili w dziedzinie opery. Myślę, że uważamy się za szczęśliwych depozytariuszy jednej z najważniejszych tradycji historii muzyki. I z Aneczką (tak ją zdrobniale nazywa) w dziełach takich jak *Wojna i Pokój*, *Zaręczyny w klasztorze* Prokofiewa wystawiamy naszą operę na próbę w Londynie, Mediolanie i Ameryce”.

Anna jest bardzo szczęśliwa, że publiczność amerykańska mogła odkryć Glinkę. „Przed jedenastoma laty wystąpiliśmy w San Francisco z *Rustanem i Ludmiłą*. Wracam tam dosyć często i publiczność ciągle pamięta o tym wydarzeniu, jak o czymś niezwykłym i bardzo ważnym. Ta opera, ta muzyka dźwięczą nadal w uszach ludzi i uważam, że jest to wspaniałe”. Według Giergiewa, ten triumf był dziełem Ne-

trebko. „Podjęliśmy szalone ryzyko powierzając Annie, wtedy bardzo młodej, niedoświadczonej śpiewaczce, główną rolę, tak bardzo trudną. Powtarzałem sobie, że jeśli wszystko pójdzie dobrze, sukces i radość będą tym większe. I rzeczywiście wynik był wspaniały. Anna pokazała, że jest idealna do tej roli – nie tylko ze względu na swój talent i możliwości wokalne, ale także ze względu na swoją grę. To było takie naturalne. W życiu rzadko się zdarza, żeby ryzyko aż tak się opłacało”.

Słuchacze mogą się delektować owocami zdumiewającej współpracy Anny Netrebko i Walerego Giergiewa. To właśnie aria z symbolicznej roli Anny – Nataszy w *Wojnie i Pokoju* Prokofiewa zapoczątkowała jej karierę na Zachodzie w 2002 r. Giergiew mówi, że ta rola jest stworzona dla niej. „Nawet jeśli Anna uczy się wielu innych, nowych ról, rola Nataszy pozostanie jedną z najważniejszych w jej życiu, to dlatego, że ten typ bohaterki doskonale odpowiada jej możliwościom teatralnym, wokalnemu i



Anna Netrebko  
fot. © KASSKARADG

muzycznym. Anna odpowiada także idealnie wizualnemu obrazowi bohaterki". Na jej nowej płycie usłyszymy także scenę listu Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. W przeciwieństwie do sporej liczby sopranetek, które podejmowały się tej roli, Anna zarówno na płaszczyźnie wizualnej jak i słuchowej podobna jest do młodej dziewczyny – uczuciowej i naiwnej, takiej, jaką sobie wyobrażał Czajkowski. A przecież jeszcze nie śpiewała na scenie roli Tatiany.

„Pomijając cudowne melodie – mówi Netrebko – w operze rosyjskiej niezwykle bogata jest orkiestracja”. Nie bez znaczenia jest fakt, iż śpiewa teraz w ojczystym języku. „To dla mnie taka radość śpiewać muzykę rosyjską przez całe pięć dni, gdyż moje zagraniczne kontrakty nie zawsze zapewniają mi taki luksus śpiewania rosyjskiej muzyki!”.

Niektóre z oper nagranych na tej płycie znane są publiczności międzynarodowej, jednak inne są nadal ukrytymi klejnotami. Giergiew wyjaśnia: „Je-

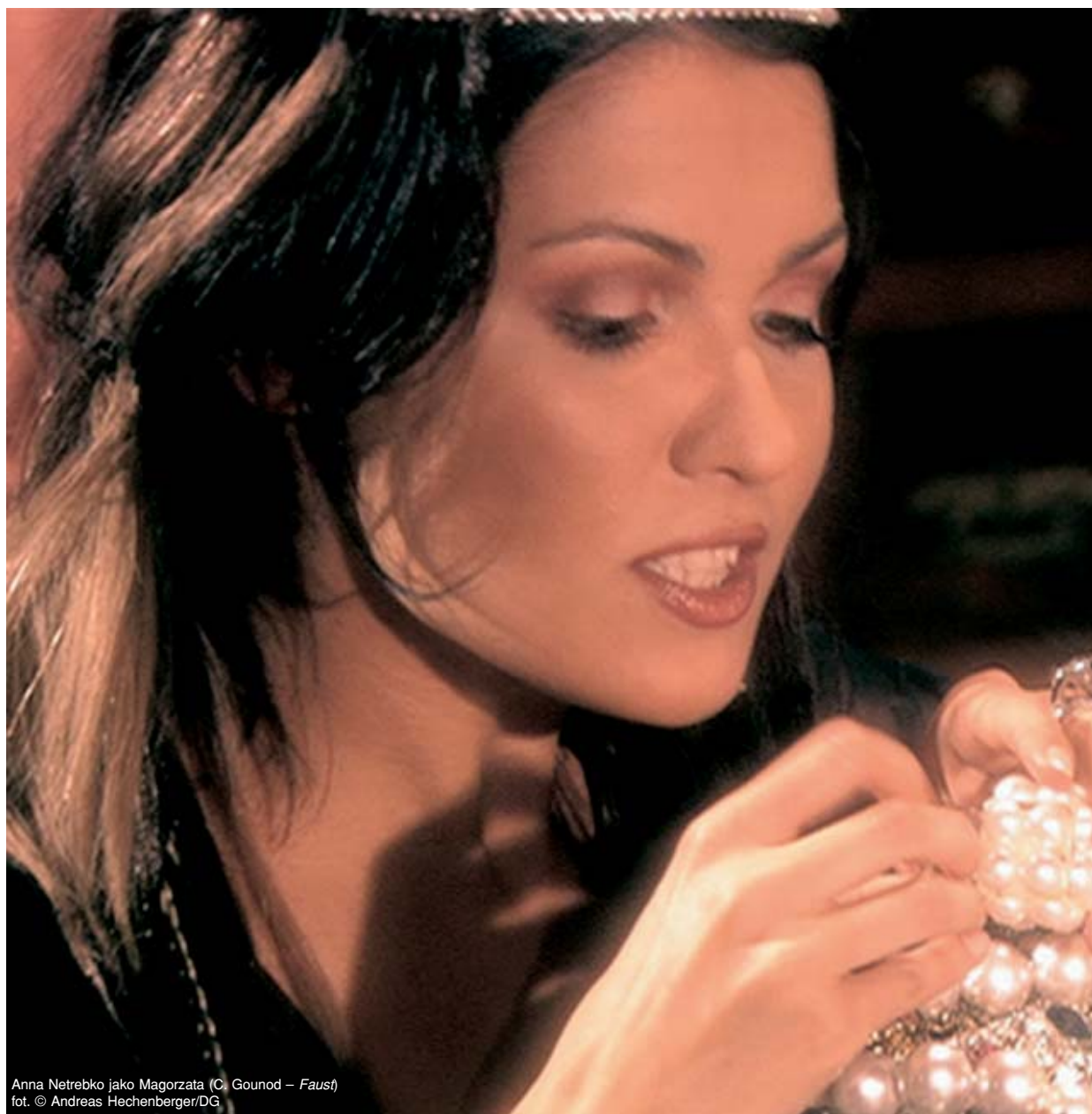
śli pojęcie opery rosyjskiej praktycznie nie istniało przed dwustu laty, obecnie można mówić nie tylko o pięciu, czy sześciu znanych operach, ale także o niewiarygodnie pięknych operach Rimskiego-Korsakowa, Glinki i o mniej znanych operach Czajkowskiego”. Nie podlega dla niego żadnej wątpliwości, że *Śnieguliczka* Rimskiego-Korsakowa to prawdziwe arcydzieło. „To jest absolutnie wspaniała opera”. Trzeba być głuchym i ślepym, żeby się w niej nie zakochać!”. Dyrygent mówi także, że nie może się doczekać kiedy zabierze ją w świat z Anną Netrebko i z Teatrem Maryjskim.

Niektóre z nagranych ról Anna śpiewała właśnie na scenie w realizacjach Teatru Maryjskiego. Artystka przyznaje, że przejście na język rosyjski po wielkich rolach śpiewanych w języku włoskim lub francuskim jest jednak wielkim wyzwaniem: „Potrzebuję czasu, żeby poprawnie usytuować swój głos. Chociaż role, które śpiewam nie są zbyt trudne dla mnie, jednak muzyka rosyjska nałado-

wana jest takimi emocjami, że wymaga dość ciężkiego brzmienia. Muszę więc pracować nad oddechem. Należy go dobrze utrzymać, w przeciwnym razie nie dotrwa się do końca opery!”.

Anna Netrebko wiele lat czekała na realizowanie takiego rosyjskiego albumu. Teraz jest zachwycona końcowym rezultatem swojej najnowszej pracy. „To dla mnie tak wiele znaczy móc nagrywać muzykę rosyjską z tą cudowną orkiestrą i z Walerym. I jestem naprawdę szczęśliwa, że mam zaszczyt nagrywać te wspaniałe arie sopranowe w swojej ojczyźnie. Niektóre z nich nie były być może nagrywane od bardzo dawna i to także jest dla mnie wielki zaszczyt”. „Uważam, dodaje Giergiew, że jest to dopiero pierwszy krok, który robimy dzisiaj razem z Anną”. Warto zatem posłuchać najnowszej płyty Anny Netrebko...

współpraca: Małgorzata Kaczmarek  
Na podstawie materiałów DG



Anna Netrebko jako Magorzata (C. Gounod – *Faust*)  
fot. © Andreas Hechenberger/DG



# Wzięłbym Mozarta ze sobą do baru

Bryn Terfel prezentuje urodzinowy upominek dla Mozarta

**Porozmawiajmy o repertuarze z Twojej nowej płyty z ariami Mozarta. Czy to jest kolekcja Twoich ulubionych arii czy jedynie wspaniała mieszanka?**

Kiedy 27 stycznia tego roku zabity w Salzburgu dzwony symbolizujące 250. rocznicę urodzin Mozarta, świat stał się pijany od jego muzyki. Dla wielu ludzi reprezentuje on szczyt możliwości muzycznych – czy myślimy o jego symfoniach, muzyce fortepianowej, wokalne, kameralnej czy chóralnej. W jednym pociągnięciu pióra potrafił opisać tyle uczuć. Tak więc główną przyczyną nagrania tej płyty była chęć oddania osobistego hołdu Mozartowi, chciałem jednak także głębiej wniknąć w jego arie, zwłaszcza te mniej znane.

**Na płycie zaśpiewałeś Leporella i Don Giovanniego. Jak tego dokonałeś?**

Cóż, fakt, że wykonywałem te role na scenie ułatwił sprawę. Zresztą cudownie jest mieć przy sobie kogoś takiego jak sir Charles Mackerras prowadzącego Szkocką Orkiestrę Kameralną w fantastycznej Town Hall w Glasgow. On dokonał niezliczonych wykonań i nagrań oper Mozarta. Dyryguje od 11 roku życia. Jedna z arii koncertowych została napisana przez 11. letniego Mozarta, tak więc zrozumieli się bez słów.

**Czy są na tym nagraniu jakieś nowe role?**

Tak. To byłoby za proste, gdybym nagrał tylko arie, które wcześniej już wykonywałem. Chciałem spróbować czegoś nowego, jak np. roli Papagena – wejść w jego charakter, popracować nad nim. Koncertowe arie są jednak różne: fantastyczna *Aspiri rimorsi atroci* z zadziwiającym początkowym recytatywem czy słodka *Männer suchen stets zu naschen* – widzisz, mężczyźni zawsze patrzą w stronę kobiet, które wzbudzają ich sympatię i chcą skubnąć trochę tych słodczy, ale u Mozarta jest zawsze morał z historii, a w tym przypadku jest to „ojcowie, trzymajcie swoje słodczyce pod kluczem”.

**Kiedy słuchasz słów „Männer suchen stets zu naschen” jak sądzisz, jaki Mozart był w stosunku do kobiet? Może sam był Don Juanem?**

Oczywiście. Mozart miał coś w swoich oczach, co wskazuje na jego spore poczucie humoru. Wgłębiając się w jego arie można odkryć mistrzostwo łączenia różnych stylów. Jest jedna aria: *Diggi, daggi*, którą napisał jak miał 11 lat. Słuchając jej wiadomo, że już w tym wieku miał świetny zmysł orkiestracji.

**Twój debiut odbył się w Walijskiej**



Bryn Terfel  
fot. © Sheila Rock/DG

**Agencja Artystyczna M-ART Moniki A. Gąsiorek**

oraz

**Filharmonia Narodowa**

zapraszają na niezwykły koncert

**Filharmonia Narodowa – Warszawa,  
Sala kameralna, 23 listopada godz. 19<sup>00</sup>**

**wspaniały zespół rosyjskich wirtuozów**

**Brahms Trio**

**Natalia Rubinstein, fortepian**

**Dmitry Vasiliev, skrzypce**

**Vladimir Balshin, wiolonczela**



Bryn Terfel  
fot. © Jaso/DG

**Operze Narodowej w roli Guglielmo. Czy nagrałeś już tę rolę wcześniej?**

Nie, to pierwszy raz kiedy nagrałem tę rolę, ale jest ona dla mnie bardzo ważna. *Così* była pierwszą operą Mozarta, którą wykonywałem i to był mój brytyjski debiut. Dopiero co skończyłem szkołę i od razu trafiła mi się możliwość pracy z sir Charlesem Mackerrasem – był zresztą jedynym dyrygentem, który mnie przesłuchiwał. Pamiętam, że było to dla mnie bardzo stresujące.

Wiesz jak to jest – młody walijski basbaryton na samym początku kariery jest przesłuchiwany przez takiego artystę. Powierzenie mi tej roli było fantastyczną sprawą.

**Jakie było Twoje najważniejsze doświadczenie w pracy nad Mozartem?**

Myślę, że jako śpiewak zawsze będę pamiętał ten pierwszy raz na scenie. Po raz pierwszy śpiewałem Figaro w *Santa Fé*, które jest pięknym miastem w stanie Nowy Meksyk.

Było to na środku pustyni, prawie spodziewałem się kowboi wpadających na scenę. To była świetna produkcja, a w obsadzie znaleźli się tacy artyści jak Susan Graham i Heidi Grant Murphy. Wszyscy byliśmy młodymi śpiewakami, którzy dopiero co rozpoczęli swoją przygodę z Mozartem. Śpiewałem Mozarta podczas wszystkich moich debiutów – w La Scali w Mediolanie, MET w Nowym Jorku, Covent Garden w Londynie i w Walijskiej Operze Narodowej.

**Muzyka Mozarta brzmi lekko i zwiewnie, ale wyobrażam sobie, że jej wykonywanie musi być wielkim wyzwaniem. Przed tym jak rozpocząłeś nagranie duetu *Papagena/Papageno*, obydwoje z Miah Person uznaliście to za najtrudniejsze nagranie na całej płycie. Dlaczego?**

Z mojego punktu widzenia wydaje mi się, że jest tak dlatego, bo przez ostatni rok pracowałem po drugiej stronie bieżuna – śpiewałem Wagnera. Powrót do Mozarta był więc jak zmiana oleju w samochodzie – trzeba się na nowo przekonać jak technika pracuje z tym kompozytorem. Młodzi śpiewacy nigdy nie powinni myśleć, że wykonywanie Mozarta jest najłatwiejszą rzeczą, jaką można zrobić. Faktycznie jest zupełnie inaczej – jest on jednym z najtrudniejszych kompozytorów. Repertuar zawarty na mojej płycie był dużym wyzwaniem. Muszę jednak przyznać, że Mozart naprawdę potrafił pisać dla basbarytona. Zadziwiające, jak wiele jest ról, które mogą wykonywać – od *Papagena*, przez *Masetto*, do *Leporella*. Poza tym każdy teatr operowy chce mieć Mozarta w sezonie, co jest prawdziwą gratką i dla wykonawcy!

**Który fragment ze swojej płyty „Simple Gift” mógłbyś zarekomendować by przedstawić Mozarta ludziom?**

Mozart jest doskonale znany, więc nie wiem czy jest jeszcze potrzeba przedstawienia jego prac. Jak już powiedziałem, jest to szczyt wyobrażenia jak muzyka powinna wyglądać. Ale jeśli zostałbym zapytany o trzy najlepsze to wybrałbym: *Non piu andrai*, trio z *Così fan tutte* i arie koncertowe: *Così dunque tradisci* i *Aspiri rimorsi atroci* – obydwie są wyjątkowe.

**Jeśli Wolfgang Amadeusz byłby wciąż wśród nas i miałbyś szansę go spotkać, o co chciałbyś go zapytać?**

Przepadam za kolekcjonowaniem sztuki i czasem kupuję współczesne prace. Podczas spotkania z kimś tak niesamowitym i wielkim byłbym pewnie tak zdenerwowany, że nie miałbym zupełnie pojęcia o co go zapytać. Zamiast tego zabrałbym go pewnie w jakieś idealne miejsce, jak np. do szkockiego baru, z lampką whisky Lagavulin dla mnie, a dla niego... wybrałbym może 15. letniego Macallana. Odbylibyśmy miłą pogawędkę i nie sądzę, że dotyczyłaby muzyki!

© DG 2006

tłumaczenie: Magdalena Todynek



# Alexandre Tharaud opowiada o Ravelu i Chopinie



**U**znawany za jednego z najbardziej oryginalnych pianistów XXI w., Alexandre Tharaud studiował w Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu. Jego kariera rozpoczęła się w 1989 r., zaraz po sukcesie, który odniósł podczas ARD Competition w Monachium. Niezwykle szeroki repertuar Tharauda obejmuje dzieła od baroku po współczesność, a krytycy uważają, że potrafi on ze współczesnego fortepianu wydobyć „brzmienia niebiańskie”. Występuje jako solista i kameralista, bardzo często z sopranistką Ingrid Perruche. Podczas koncertów towarzyszą mu najbardziej znane orkiestry świata, m.in. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Tokyo Metropolitan Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre National de France oraz Sinfonia Varsovia. Cenią go wielcy dyrygenci – Yutaka Sado, Jean Fournet, Marc Minkowski i Jean-Jacques Kantorow. W dyskografii Tharauda znajdziemy nagrania m.in. dla wytwórni Harmonia Mundi, za które zdobył szereg nagród i wyróżnień (uznanie zdobyły zwłaszcza jego interpretacje utworów Rameau i Bacha). Artysta występuje w prestiżowych salach koncertowych na całym świecie, m.in. Concertgebouw w Amsterdamie, Théâtre du Châtelet w Paryżu czy Musikverein w Wiedniu. Tym bardziej doceniamy jego występ w Krakowie, z fortepianowymi utworami Ravela.

*Podczas koncertu w Krakowie zagra Pan utwory Ravela, a to już Pańska kolejna wizyta w Polsce. Co zapamiętał Pan z poprzedniego pobytu w naszym kraju, w grudniu ubiegłego roku?*

Po pierwsze, to było dla mnie bardzo wzruszające przeżycie – zagrać w ojczyźnie Chopina. Tamta sala miała wyjątkową akustykę i z ogromną przyjemnością wykonałem nie tylko utwory Chopina, ale i *Koncert włoski* Bacha. Przypominam sobie ogromne skupienie publiczności...

**Kompozycje Ravela wymagają od**

*wykonawcy przede wszystkim niesamowitej techniki i brawury, ale podejrzewam, że nie tylko... Czego szuka Pan w tej muzyce?*

Grać Ravela to przede wszystkim zrozumieć skomplikowaną osobowość tego niezwykle tajemniczego i wrażliwego człowieka, cierpiącego duchowe męki. Za pozorną łatwością i przejrzystością kryje się prawdziwie koronkowa robota, ogromna ilość detali. Szczerą przesłania jego dziecięcą nieśmiałość. Za ciemną stroną *Scarbo* (z *Gaspard de la nuit*, przyp. D. Staszkievicz) kryje się specyficz-

ny rodzaj humoru. To sztuka kontrastów.

*Pańskie nagranie muzyki Ravela dla Harmonii Mundi spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem. Jaka będzie następna płyta?*

Właśnie nagrałem wszystkie walce Chopina. Ponieważ towarzyszyły mi one od wczesnego dzieciństwa i bardzo często je wykonywałem, dlatego to nagranie było dla mnie tak ważne. Po Chopinie powrócę w przyszłym roku do muzyki dawnej, nagrywając album poświęcony muzyce Couperina. Wbrew pozorom, twórczość tego kom-

pozytora wcale nie jest tak bardzo odległa od muzyki Chopina. Zauważyłem, że wiele ich łączy: takie samo posługiwanie się lewą ręką, styl wręcz „lutniowy”, ornamenty, to samo poszukiwanie pięknego dźwięku...

**Porozmawiajmy jeszcze o Chopinie. Niewątpliwie to jego związki z Francją sprawiają, że ta muzyka jest Panu bardzo bliska?**

Od dawna bywam na grobie Chopina na cmentarzu Père Lachaise. Całe moje dzieciństwo spędziłem na ulicy Montyon w dzielnicy Paryża, w której Chopin mieszkał najdłużej. Dla mnie Chopin był najpierw Paryżaninem! Jako nastolatek odwiedziłem wielokrotnie Warszawę, by go lepiej zrozumieć... Byłem również w jego domu w Żelazowej Woli. U Chopina zaskakuje mnie to, że choć większość życia spędził we Francji, to wcale nie słyszy się tego w jego dziełach (ewentualnie nieznacznie). W muzyce Chopina słychać wygnanie...

**Wykonuje Pan różne rodzaje muzyki. Od Rameau do Kagela – to bardzo długa droga. Czy nie boi się Pan, że odbiorcy Pana zaszukają, będą identyfikować tylko z jedną epoką, jednym stylem w muzyce? A może stara się Pan sam sobie udowodnić, że może zagrać wszystko?**

Gram kompozytorów, których twó-

czość mi odpowiada. Światy Bacha, Rameau, Ravela czy Kagela tylko wydają się tak odległe. Dla mnie łączą się one w sposób spójny.

**Pańska interpretacja utworów Vivaldiego, Torellego i braci Marcellich w transkrypcji J.S. Bacha (płyta „Concertos italiens” Harmonia Mundi 2005) jest niezwykle interesująca. Rzadkością jest łączenie retoryki muzyki barokowej z prawie romantycznym brzmieniem. Skąd ten pomysł (i taka odwaga)?**

Granie Bacha na fortepianie nie wymaga odwagi. Wielu pianistów czyniło to w przeszłości i nagrywało włoskiego Bacha. Wystarczy choćby przypomnieć Glenna Goulda i Edwina Fischera. Prawdą jednak jest, że nie wszystkie z tych koncertów zostały nagrane i to zachęciło mnie, by je umieścić na płycie obok słynnego *Koncertu włoskiego*. Żał byłoby się pozbawiać ich cudownego brzmienia na fortepianie...

**Zastanawiam się nad muzyką np. Rameau, która przecież nie powstała dla Steinwaya... Próbował Pan grać na klawesynie?**

Tak, to była jedna wielka katastrofa! W muzyce podejmuje Pan wyjątkowe wyzwania, czy w życiu codziennym także? Co Pan robi z wolnym czasem?

Jem czekoladę.

**Jest Pan nie tylko solistą, ale i kameralistą. Występuje Pan regularnie z Ingrid Perruche. Jak przebiega wasza współpraca? Co powoduje, że się tak świetnie rozumiecie?**

Spotkałem Ingrid Perruche sześć lat temu, podczas spektaklu poświęconemu Schubertowi w wykonaniu Ballets du Nord i z choreografią Maryse Delente. To piękne wspomnienie. Natychmiast znaleźliśmy wspólny język. Możliwość usłyszenia drugiej osoby jest tym, co mnie najbardziej fascynuje w kameralistyce. Już na pierwszej próbie okazało się, że Ingrid to prawdziwa artystka – świetnie przygotowana, świadoma tego, co chce osiągnąć. Pianście pozostaje tylko jej towarzyszyć.

**A o czym myśli Pan grając na fortepianie? Wchodzi Pan, kłania się, siada przy instrumencie, kładzie palce na klawiaturze i...?**

Nie zawsze muzyka całkiem mnie pochłania. Oczywiście z jednej strony jest koncentracja, opanowanie, a z drugiej – rozluźnienie i ryzyko, niezbędne dla udanego koncertu. Pojawiają się także pewne myśli uboczne, jak np. skąd się wziął ten nagły szum na sali...

**Dziękuję za rozmowę.**

rozmawiała: **Dorota Staszkiwicz**

# Opera, rodzina, rock & roll i La Scala



z mezzosopranistką Agnieszką Zwierko rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Agnieszka Zwierko (J. Massenet – *Werther*)

**Nie tak dawno pisaliśmy na naszych łamach, iż w maju 2007 r. debiutuje Pani na deskach mediolańskiej La Scali. Jak doszło do podpisania kontraktu i czego Pani oczekuje po tym debiucie?**

W czerwcu 2004 r. zaśpiewałam premierę *Jenufy* (Kostelniczka Buryjovka) Leosa Janáčka w Narodowym Teatrze Morawsko-Sląskim w Ostrawie jako pierwsza Polka w operowej historii Czech. Od tego momentu rola ta stała

się jedną z moich ulubionych. Dyrektor ostrawskiego teatru w trakcie prób „częstował” mnie serią czeskich powiedzonek, wierszyków, bardzo nieprzyzwoitych twierdząc, iż gdy nauczę się je dobrze wymawiać po czesku to i Kostelniczkę zaśpiewam znakomicie w tym języku i będę ją śpiewać na całym świecie. Metoda może kontrowersyjna, ale jak widać skuteczna. Mając takie przygotowanie mogłam bez problemu urwać się z wakacji na plaży w Gdań-

sku na przesłuchanie do mediolańskiej La Scali. Dyrektor artystyczny La Scali stwierdził, że takie przesłuchania zdarzają im się rzadko i natychmiast zaproponował mi główną rolę – Kostelniczkę. Jestem przekonana, że będąc tam na kontrakcie pokażę swoją pełną wartość artystyczną i dostanę przepustkę do powrotu na tę scenę.

**Jest Pani absolwentką Wydziału Elektroniki Politechniki Warszawskiej, więc kiedy zaczęło się zainteresowa-**



**nie muzyką i śpiewem, może w grę wchodzi „obciążenia” dziedziczne?**

Podobno podczas pewnej procesji Bożego Ciała, gdy byłam jeszcze w wózku, tak głośno śpiewałam, że mama musiała zabrać mnie z szeregu, bo zagłuszałam pieśni. To anegdota. Ale ponieważ wykazywałam zdolności muzyczne rodzice, za radą sąsiadów, posłali mnie do podstawowej szkoły muzycznej, na fortepian. W szkole uczęszczałam m.in. na obowiązkowe zajęcia chóru, trochę z przymusu, bo nie lubiłam śpiewać. Przerwałam edukację muzyczną po skończeniu szkoły I stopnia, bo ważniejsze było liceum matematyczno-fizyczne i nauki ścisłe, wśród których matematyka była moją ulubioną, a ćwiczenie na fortepianie było dość nużące. Ale śpiewałam i grałam na organach w chórze młodzieżowym przy parafii św. Jakuba w Warszawie, a znakomity warszawski organista, prof. Zdzisław Woźniak, namówił mnie do kontynuacji nauki muzyki, tym razem śpiewu. Średnią szkołę muzyczną „robiłam” równoległe ze studiami na Wydziale Elektroniki PW. A potem postanowiłam, że jeśli nie dostanę się do Akademii Muzycznej to będę studiować drugi fakultet na PW, na Wydziale Telekomunikacji, byłam już tam zresztą zapisana. Na Akademię dostałam się z pierwszą lokatą... Ale mój promotor z Politechniki Warszawskiej, Janusz Rzeszut przyszedł na mój dyplom ze śpiewu... Co do obciążeń dziedzicznych? Dowiedziałam się o nich dość późno. Rodzina bliższa i dalsza widząc moje muzyczne inklinacje pogrzebała troszkę w drzewie genealogicznym i okazało się, że taty stryj był organistą w rodzinnych Lipniskach (dzisiejsza Białoruś), a kuzynem babci mojej mamy był Artur Malawski. Praprababcia Agnieszka Malawska, z Biłgoraja, denerwowała się bardzo, że jakiś muzykant z Krakowa psuje opinię dobrej mieszczańskiej rodziny...

**Chyba pogodzenie odmiennych kierunków zainteresowań nie było łatwe. Jak wspomina Pani pierwsze publiczne występy w średniej szkole?**

Przyznam się, że występów nie było dużo, bo mieliśmy zakaz prezentowania się publicznie dopóki nie osiągniemy odpowiedniego poziomu... czyli ostatniego roku nauki. Natomiast jeszcze w podstawówce muzycznej brałam kilkakrotnie udział w koncertach szkoły w Filharmonii Narodowej, w sali kameralnej. Grałam solowo na fortepianie i śpiewałam fragmenty solowe w utworach chóralnych. Pamiętam, że moim prezentacjom pianistycznym towarzyszyła duża trema. Poza tym nie miałam takiego zacięcia muzycznego jak moi koledzy. Na zajęcia w średniej szkole muzycznej przy-

chodziłam z nowo wydanymi płytami polskich zespołów rockowych, m.in. Oddziału Zamkniętego, w którym w owym czasie grał mój kolega z chóru kościelnego, basista Marcin Ciempiel. A talent do matematyki jest bardzo pomocny w logicznym myśleniu w muzyce!!!

**Często nauka na Wydziale Wokalnym wiąże się z poszukiwaniem właściwego rodzaju głosu. Jak było w Pani przypadku?**

Zostałam przyjęta jako sopran, ale podczas studiów okazało się, że głos wbrew metodom szanownych pedagogów Akademii Muzycznej wybrał swoją, jak widać właściwą drogę.

**Wielu śpiewaków twierdzi, że dla prawidłowego rozwoju głosu i dobrej techniki powinno się pracować tylko z jednym nauczycielem. Czy zgadza się Pani z tym poglądem? Jak to wyglądało u Pani?**

Myślę, że do końca to nie jest tak. Głos się rozwija i oczywiście na początku powinien być pilnowany przez jednego pedagoga, który zapewni równość i ciągłość techniczną, jeśli oczywiście mamy szczęście trafić od razu na tę właściwą osobę... Uważam, że konsultacje są niezbędne, bo jak widzę z doświadczenia, pedagogzy często tak się zapatrują w ucznia, że nie

mezzosopranowego. Jestem Jej wierna do dziś, choć pojawia się w Poznaniu już rzadziej. Wysyłam profesorce nagrania ze spektakli do oceny. Drugim moim pedagogiem jest Maestro Claudio Desderi z Florencji, włoski śpiewak, aktor i dyrygent, wielki przyjaciel młodzieży, którego poznałam podczas konkursu wokalnego w s'Herzogenbosch w 1994 r. To on mi powiedział po pierwszym spotkaniu: „słyszę w twoim głosie perypetie, jakie przeszłaś, ale i to, że teraz już jesteś dobrze prowadzona, pozdrow panią profesor Wdowicką!”. U niego się czasami pojawia, często jeżdżę do Włoch nie tylko na kontrakty, ale i na wakacje. A Maestro zawsze znajduje dla mnie czas... Jemu też posyłam nagrania i dużo rozmawiamy. Najczęściej razem z mężem pracujemy nad moim głosem, on jest altowiolistą, ma znakomity słuch i najwięcej uwag dotyczących pilnowania równości techniki wokalnej mam z jego strony.

**Po dyplomie czas podjąć pracę. Czy wcześniejsze doświadczenia estradowe i sceniczne były w tym pomocne? Podczas studiów debiutowała Pani w Warszawskim Teatrze Wielkim...**

Z pewnością pomogły. Będąc na I roku studiów zostałam zaproszona do



Agnieszka Zwierko (Jeżibaba), Urbanova (Rusalka)  
A. Dworzak – Rusalka

potrafią już sami z siebie nic więcej dać. Niestety, w polskich akademiach muzycznych nie można konsultować się z innymi pedagogami podczas studiów, bo grozi to, w najlepszym przypadku, obrażeniem się pedagoga „macierzystego” a w najgorszym – relegowaniem z uczelni. Pod koniec ostatniego roku studiów pojechałam z placzem (dosłownie!) do prof. Ewy Wdowickiej do Poznania i w ukryciu przy Jej pomocy przygotowałam się do dyplomu

udziału w operze Giancarlo Menottiego *Amahl i nocni goście*, śpiewałam Matkę Amahla. Spektakle grane były przez cały sezon na Scenie Kameralnej TW. Mam w domu nagranie video tego pięknego przedstawienia, szkoda, że nie ma go już w repertuarze Teatru. Równoległe rozpoczęłam współpracę z Filharmonią Białostocką i Chórem Białostockiej Akademii Medycznej, jednym z najlepszych chórów niezawodowych w Polsce. Co roku brałam udział



w koncertach oratoryjnych, początkowo jeszcze oczywiście w wersji sopranowej. Jeździliśmy też po Europie z koncertami, braliśmy udział w konkursach.

**Po sezonie 1996-97 spędzonym w warszawskiej Romie odnosiła Pani sukcesy w Poznaniu i Łodzi...**

W Romie śpiewałam III Damę w *Czarodziejskim flecie* i Cziprę w *Baronie Cygańskim*. Właściwie jako dyplomowana śpiewaczka, w pełni zadebiutowałam operowo w Poznaniu, to była Herodiada w *Salome* Straussa. Śpiewałam tam jeszcze Fenenę w *Nabucco*. Bardzo mi wspominał tę współpracę, do dziś mam kontakt z kolegami. A z Bogusiem Kurowskim, który śpiewał ze mną w obu produkcjach, teraz pracujemy razem w Operze w Ostrawie. W Łodzi zaśpiewałam rolę Hrabiny w *Damie Pikowej*, propozycja padła od Andrzeja Straszynskiego, któremu wiele zawdzięczam i uważam za jednego z najlepszych dyrygentów operowych. To właśnie on wprowadził mnie w sekrety sztuki operowej i pierwsze sukcesy odnosiłam razem z nim i dzięki niemu.

**Jednak wróciła Pani do Teatru Wielkiego w Warszawie. W jaki sposób tamtejsza ekipa dyrekcyjna pomogła Pani w zdobywaniu pozycji?**

Wróciłam do TW znów dzięki Andrzejowi Straszynskiemu, zaprosił mnie do wznowienia *Raju utraconego* Pendereckiego, śpiewałam rolę Grzechu. Powoli wchodziłam w kolejne role w repertuarze teatru, pojawiły się też propozycje od nowej dyrekcji. Zaśpiewałam premierę wznowienia *Rigoletta* (Magdalena) oraz zostałam zaproszona do produkcji *Zamku Księcia Sino-brodego* Bartóka (Judit). Właściwie są to te dwie role, których dobre przygotowanie zawdzięczam ówczesnemu dyrektorowi, Jackowi Kaspszykowi. Wszystkie następne działania dyrekcji przyspieszyły moją decyzję o opuszczeniu Teatru.

**Wcześniejsze pierwsze zagraniczne występy w różnych miastach pomogły w podjęciu decyzji o wolnych kontraktach. Jakie były początki i jak przebiegały?**

Zadebiutowałam w Teatro Regio w Turynie rolą Magdaleny w *Rigoletto*; wróciłam tam potem, aby zaśpiewać w operze *Dziewica Orleańska* Czajkowskiego, miałam zaszczyt i przyjemność pracy z wielką Mirellą Freni. Natomiast Bartók otworzył mi drogę na rynek czeski. Po znakomitej premierze w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie zaśpiewałam premierę wspomnianej wcześniej *Jenufy*, rozpoczęłam współpracę ze Statni Opera w Pradze (Azucena, Amneris, Ulryka, Jeżibaba), z Narodową Operą w Bratysławie (Amneris, Eboli, Ulryka), Operą Państwową w Bańskiej Bystrzycy (Charlotte, Azucena). W 2000 r. podpisałam kontrakt na Festiwal Operowy w Wexford w Irlandii. Następne angaże to Royal Opera w Kopenhadze, gdzie zaśpiewałam Eboli w *Don Carlosie* pod dyrekcją Massimo

Zanettiego. Maestro był tak zachwycony, że zmusił wręcz dyrekcję Leipziger Oper w Niemczech do zmiany obsady w produkcji Carlosa i w rezultacie zaśpiewałam znów Eboli pod jego dyrekcją na tej znakomitej scenie. W tym czasie zaśpiewałam także premierę *Trubadura* w Lucent Dans Theater w Holandii i z powodu pokrywania się terminów spektakli niestety nie mogłam przyjąć kontraktu w Teatro Comunale w Bolonii, gdzie zaproponowano mi udział w produkcji *Damy Pikowej*. W minionym sezonie brałam udział w dwóch produkcjach na scenie słynnego Teatro Massimo w Palermo, były to: *Król Roger Szymanowski*, gdzie miałam przyjemność śpiewania ze znakomitym Wojtkiem Drabowiczem, oraz *Vanessa* Samuela Barbera, gdzie zaśpiewałam rolę Baronowej. To najważniejsze wydarzenia od czasu opuszczenia sceny narodowej. Ale teraz sporo energii zabiera mi dobre przygotowanie się do debiutu w mediolańskiej La Scali. Będę śpiewać na zmianę z Anją Silją, a takie teatry i nazwiska zobowiązują. Muszę się pochwalić, że jestem pierwszą od wielu lat Polką i mezzosopranistką, po Ewie Podleś, która na deskach La Scali zaśpiewa główną rolę.

**Przed 15 laty zaczynała Pani od grania roli matki w operze Gian Carlo Menottiego „Amahl i nocni goście”, czyli starszej od siebie niewiasty. Jest Pani młodą śpiewaczką, lecz najczęściej gra Pani starsze kobiety.**

No, niekoniecznie. Matka Amahla była młoda. Ani Azucena, ani Ulryka ani Amneris nie są bynajmniej stare, co najwyżej niektóre mogą być brzydkie... W inscenizacjach praskiej i bratysławskiej Ulryki były demoniczne i sexy. Podobnie Czarownica (Jeżibaba) w *Rusałce* Dworzaka. To wszystko sprawa koncepcji reżyserskiej i scenograficznej.

**Lecz i za młode dziewczyny typu Magdalena, Charlotte, Santuzza lub, Carmen zbiera Pani burzliwe oklaski...**

Ano właśnie, dobry śpiewak i zarazem aktor, który prawidłowo operuje głosem może wcielić się w tak różnorodne role. Ale takie doświadczenia zbiera się przez lata, nie jest to oczywiście od razu po skończeniu studiów.

**Nie tak dawno debiutowała Pani partią Carmen. Jak Pani ocenia swój występ i samą rolę oraz gliwicką inscenizację...?**

Inscenizacja jest kapitalna. Brawa dla dyrekcji za pomysł wykorzystania ruin jako naturalnej scenerii!!! Brawa dla poznańskiego reżysera Pawła Szkotaka. Jak Pan zauważył – ja dopiero debiutowałam w *Carmen*. Po jednym z moich koncertów, na którym śpiewałam habanerę, dyrektor Krzysztof Piotrowski przez 20 minut namawiał mnie do przygotowania tej roli dla Gliwickiego Teatru Muzycznego. Nigdy nie chciałam jej śpiewać, mimo iż już 3 razy takie propozycje się pojawiały (w Niemczech i we Włoszech). Nie miałam serca do *Carmen*... Nie widziałam się nigdy w takiej roli. Ale

do trzech razy sztuka, za czwartym odmówić nie mogłam. Teraz, tak jak z każdą rolą – czas na jej doskonalenie. Ale wiem, że dyrekcja i publiczność gliwicka są bardzo zadowoleni, więc współpracę będziemy kontynuować.

**Kiedy przygotowuje Pani recital,**



**nową rolę, gdzie ważną sprawą są języki obce, to konsultuje się Pani ze specjalistami od danego repertuaru i języka?**

Każdy mądry śpiewak dobiera repertuar do swoich możliwości głosowych. Ja znam dobrze języki angielski i włoski, więc generalnie problemów nie mam. Choć gdy pojawiają się słowa stare – już dziś zapomniane, oczywiście zwracam się z pytaniami do odpowied-



nich osób. Najzabawniejsze może być to, iż największy problem sprawił mi język czeski, pozornie bardzo zbliżony do polskiego. Smutną rzeczą jest to, że wielu polskich śpiewaków nie wie, o czym śpiewa i nawet nie stara się popracować nad tekstem, który interpretują. Na dobrych scenach te rzeczy są bardzo przestrzegane. W Teatro Massimo w Palermo podczas majowej produkcji amerykańskiej opery *Vanes-*

sley, mezzosopran – Drupi, a z sopranów – Ritchie Blackmore i Candice Night... A tak naprawdę to Giulietta Simionato, Mirella Freni, Kiri Te Kanawa, Franco Corelli, Hermann Pray i Robert Merrill. Ale w domu słucham więcej muzyki pop-rock niż opery, którą mam, na co dzień w pracy...

**Sporo śpiewa Pani na deskach czeskich i słowackich teatrów operowych. Jak tam przebiega praca i przygotowanie kolejnych spektakli w porównaniu z Polską i innymi krajami?**

Czesi są bardzo poukładanym narodem, możemy się naprawdę wiele od nich uczyć! Cóż, Pan Bóg nie dał nam Smetany, Dworzaka i Janaczka. Mając za plecami takie nazwiska można bardzo dobrze organizować sobie pracę (w operze). Poza tym jest jak wszędzie, ale tam się bardziej szanuje śpiewaków oraz zapewnia im spokój finansowy i repertuarowy. Czesi nie są zmuszani przez swoich dyrektorów do szukania szczęścia za granicą. Mówiąc krótko – mam wielką przyjemność pracy na stałym etacie właśnie tam.

**Jest Pani też jurorką w konkursach muzycznych. Jak Pani podchodzi do tej pracy? Co w niej Panią fascynuje i czym się Pani kieruje oceniając innych?**

Tam gdzie mnie zapraszają (ostatnio Konkurs dla Młodych Wokalistów w Palermo) staram się uczciwie oceniać śpiewaków, ale generalnie nie widzę się w roli jurora czy pedagoga, bo to niezwykle odpowiedzialna i wymagająca praca, a bardzo łatwo jest kogoś skrzywdzić. Nie czuję jeszcze do tego powołania, lecz muszę się pochwalić, że w Palermo zmusiłam komisję i przewodniczącego Alberto Veronesiego do przepuszczenia młodej mezzosopranistki do finału w Rzymie, a ona dostała tam wyróżnienie.

**Czy konkursy muzyczne są szansą i pomocą w rozwoju kariery?**

Mnie żaden konkurs w niczym nie pomógł! Konkursy to wielka loteria i wiele układów, poznałam to na własnej skórze. Niektórzy pedagodzy organizują bezsensowne „konkursiki” żeby promować swoich uczniów, niekoniecznie utalentowanych.

**Co było Pani największym osiągnięciem w dotychczasowej karierze? Z czego jest Pani szczególnie dumna?**

Odpowiem nietypowo. Dla mnie największym osiągnięciem jest szczęśliwe życie prywatne pośród tej całej artystycznej zawieruchy. Z tego jestem dumna!

**Pani życie zawodowe wypełnione jest rozlicznymi angażami. Jak znajduje Pani czas na życie prywatne?**

Jak się ma męża, który wspaniale gotuje i dużo gada i dwie córki-urwiski, też gadatliwe, obie już w szkole, to się do nich tym chętniej wraca. Wbrew tym wszystkim opowieściom różnych koleżanek i kolegów śpiewaków, którzy mówią, że artysta nie ma czasu na dom i rodzinę, tak naprawdę na wszystko jest czas, jeśli się tylko chce! A tej normalności nam wszyscy zazdroszą, nie tylko muzycy.

**Kiedy będziemy mieli możliwość posłuchania Pani w nagraniach płytowych?**

Dostałam piękną propozycję od pana Jana A. Jarnickiego, właściciela wydawnictwa płytowego Acte Préalable, na nagranie materiału z muzyką polską. Być może będą to pieśni Fryderyka Chopina, pieśni mojego prawujka Artura Malawskiego. Jest też pomysł nagrania zapomnianych polskich arii operowych z orkiestrą. Propozycję przyjąłam ochocho, bo wydawnictwo jest mi znane z prężności i promowania polskich artystów.

**Jakie ma Pani plany na przyszłość, na kolejne sezony?**

Po październikowej premierze *Trubadura* w Bańskiej Bystrzycy, do końca roku mam serię przedstawień w Czechach. Niestety, nie mogłam podpisać kontraktu na produkcję *Adriany Lecouvreur* (Principessa de Bouillon) w Niemczech z powodu pokrycia się dat przedstawień z produkcją *Jenufy* w La Scali (maj-kwiecień 2007). To podpisane zobowiązania. O tych nie podpisanych nie mówię, żeby nie zapeszać. Zmieniła się dyrekcja w Operze Narodowej w Warszawie, wrócił miłośnik prawdziwej opery, Janusz Pietkiewicz, mam nadzieję, że będę się z nim lepiej rozumieć niż z jego poprzednikami.

**Dziękuję za rozmowę!** 🎤



Agnieszka Zwierko (Ulryka)  
G. Verdi – *Bal maskowy*, Bratysława

sa w prawidłowej wymowie pomagali nam specjaliści z USA.

**Jakie są Pani ulubione role?**

Może to dziwne, ale te najsmutniejsze, czyli Azucena (ponoć Verdi włożył całe serce w tworzenie tej postaci) i Kostelniczka (*Jenufa*). Uwielbiam też Czarownicę w *Rusalcie*. Generalnie lubię wszystkie role, które śpiewam, a cuda się zdarzają, bo zaczynam nawet lubić *Carmen*.

**Która ze śpiewaczek sprzed lat jest dla Pani wzorem, ideałem? Czy słucha Pani starych nagrań z tzw. „złotego wieku opery”?**

Z tenorów Freddie Mercury (Queen), barytony – Elvis Pre-



# 80 urodziny Joan Sutherland

## *La Stupenda*

Adam Czopek

Tak właśnie: „zadziwiająca”, najczęściej określano kunszt wokalny tej znakomitej śpiewaczki. Czasami pisano: „królowa koloratury”, albo po prostu „słowik z Sydney”. Ale przyznać należy, że nie były to bezpodstawne zachwyty, Sutherland dysponowała bez wątplenia jednym z najpiękniejszych głosów naszych czasów. Przez wiele lat uznawana była za główną rywalkę o trzy lata starszej Marii Callas. Panie kilka razy spotkały się na scenie. Pierwszy raz w londyńskiej Covent Garden w listopadzie 1952 r. w *Normie*, w której Callas śpiewała tytułową bohaterkę, a Sutherland niewielką partię Klotyldy. Później obie odnosiły największe sukcesy w tych samych partiach: tytułowej *Normy*, Aminy w *Lunatyczce* Belliniego, *Łucji* z *Lammermoor*, Donizettiego, *Violetty* w *Trawiacie*, *Amelii* w *Balu maskowym* Verdiego. Więc nic dziwnego, że w chwili kiedy Callas wycofała się ze sceny, właśnie Sutherland nadano tytuł następczyni primadonny assoluta. Artystka znakomicie wykorzystwała to do budowania i utrzymania własnego imperium, które rozciągało się od Sydney do Nowego Jorku i Tokio oraz od Londynu przez Mediolan do Buenos Aires.

Urodziła się 6 listopada 1926 r. w Point Piper koło Sydney. Studiowała w Sydney i tam również debiutowała w 1947 r. w koncertowym wykonaniu *Dydony* i *Eneasza* Purcella. Jej pierwszą partią sceniczną była tytułowa *Judyta* w operze *Gossensa*. W 1951 r. decyduje się na wyjazd do Londynu na dalsze studia u Clive'a Careya. Potrzebowała zaledwie roku by jej głos dojrzał, nabrał niespotykanego blasku i w pełni się rozwinął, co pozwoliło jej debiutować w 1952 r. w londyńskiej Opera Royal Covent Garden. Pierwszą partią jaką zaśpiewała na tej scenie była *Pierwsza Dama* w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Debiut był na tyle udany, że od razu zaproponowano jej kolejne partie. Przez sześć sezonów, kiedy była związana z Covent Garden, zaśpiewała m.in. tytułową *Aidę*, *Amelię* w *Balu maskowym*, *Agatę* w *Wolnym strzelcu* Webera i *Ewę* w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera.

W międzyczasie nadal intensywnie pracowała nad głosem i nagle w jej karierze nastąpił pełny zwrot, z partii typowo lirico-spinto przestawia się na

sopran koloraturowy. Teraz jej kariera nabiera wręcz oszalałającego tempa. Zaczyna odnosić coraz głośniejsze sukcesy w tego typu partiach, a jej specjalnością stają się role z epoki belcanta (głównie Bellini, Haendel, Donizetti, Meyerbeer, w nieco mniejszym wymiarze Rossini i Verdi) stawiające wyjątkowo wysoko poprzeczkę wymagań. Okrzyknięto ją następczynią Adeliny

sięcy później sytuacja się powtarza w nowojorskiej Metropolitan. Jednak nie był to jej amerykański debiut, ten miał miejsce wcześniej, w listopadzie 1960 r., w Dallas.

La Scala oferuje jej kolejne partie. Najpierw *Beatrice* w *Beatrice di Tenda* Belliniego, następnie *Aminę* w *Lunatyczce*, *Małgorzatę de Valois* w *Hugenotach* Meyerbeera i tytułową *Semiramidę* w operze Rossiniego. Metropolitan dokłada do tego *Elvirę* w *Purytanach*, *Gildę* w *Rigoletcie*, *Adinę* w *Napoju miłosnym*, później z powodzeniem śpiewała w MET *Donnę Annę* w *Don Giovannim*, *Leonorę* w *Trubadurze*. Jej kreacja *Marii* w *La fille du Régiment* Donizettiego budziła najpierw zachwyt w londyńskiej Covent Garden, nieco później podzieliła go publiczność Nowego Jorku. Krytycy na całym świecie zgodnym chórem nie szczędzą jej słów uznania, podkreślając nie tylko wybitny talent wokalny, bogactwo brzmienia głosu i techniczną perfekcję, ale również ogromną pracowitość artystki. Mówiono, nie bez racji, że wokalna wirtuozeria nie jest w jej przypadku celem samym w sobie ale zawsze zostaje podporządkowana ekspresji i tworzeniu dramaturgicznego wyrazu śpiewanej partii. Podkreślając jednocześnie mistrzostwo w prowadzeniu frazy, zwiewność portamenta i naturalną łatwość śpiewania niebotycznie wysokich dźwięków, które miały niespotykaną u innych śpiewaczek dźwięczność. Jej interpretacje zawsze ujmowały finezją prowadzenia frazy i dramatyczną subtelnością w kreśleniu obrazu śpiewanej bohaterki.

Uchodziła za artystkę bardzo wymagającą wobec siebie i osób z nią współpracujących oraz wybredną w doborze scenicznych partnerów. Jak sama stwierdziła w jednym z wywiadów, na scenie najlepiej się czuła w towarzystwie: Marilyn Horne, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Franco Corellego, Alfredo Krausa, Richarda Tucchera, Francisco Araiza i Luciano Pavarottiego. Temu ostatniemu Joan Sutherland i jej mąż, dyrygent Richard Bonyngę pomogli w budowaniu międzynarodowej kariery. Najpierw, po jego nagłym debiucie w Covent Garden, zaprosili go na wspólne występy do Australii, a później promowali wszędzie, gdzie tylko było to możliwe.

I tak przeszliśmy na grunt prywatny śpiewaczki, która jest od 1954 r. żoną australijskiego pianisty i dyrygenta Richarda Bonyngę'a. To pod jego batutą występowała najchętniej i najwięcej.



Joan Sutherland  
 fot. Decca/Bill Hayward

Patti i Lily Pons, co sprawiło, że zaczęła otrzymywać zaproszenia z coraz bardziej prestiżowych teatrów z całego świata. W 1959 r., pod batutą Tulio Serafina, śpiewa swoją pierwszą *Łucję*, partię która z czasem przyniesie jej uznanie najbardziej wybrednej publiczności na całym świecie. W tym samym roku pojawia się po raz pierwszy w Operze Wiedeńskiej i Operze Paryskiej. Rok później entuzjastycznie oklaskiwano ją w weneckim Teatro La Fenice, to właśnie tutaj nadano jej przydomek: „La Stupenda”. Wreszcie 14 kwietnia 1961 r. rzuca na kolana wybredną publiczność La Scali. Takiej owacji po *Łucji* z *Lammermoor* nie pamiętali najstarsi bywalcy tego teatru. Kilka mie-



# Brilliant Classic przedstawia serię **GREAT COMPOSERS**

BRILLIANT  
CLASSICS

2CD  
i DVD



"Great Composers" to esencja muzyki klasycznej.  
To 12 tytułów poświęconych najznakomitszym  
kompozytorom wszechczasów.

Wśród nich:  
Mozart, Bach, Chopin,  
Beethoven, Ravel i Vivaldi.

Na CD usłyszymy najsłynniejsze utwory, zaś DVD  
zawiera film o życiu i twórczości tytułowego kompozytora.  
Wszystko w ekskluzywnym opakowaniu.

Classic  
RMF

PRZE  
KROJ

Muzyka21  
the best Polish classical music magazine

wp.pl

Wprowadziła w tym względzie swoją dyktaturę: dyrektor opery, który chciał by ona śpiewała musiał się zgodzić, że on dyryguje tym spektaklem. Nawet Rudolf Bing, legendarny dyrektor MET, z tym liczył się. W uznaniu artystycznych zasług w 1979 r. Elżbieta II, królowa Anglii nadała jej honorowy tytuł: Damy Imperium Brytyjskiego.

W 1976 r. Bonyngę przyjął propozycję objęcia dyrekcji Opery w Sydney; od tego momentu oboje znacznie ograniczają zagraniczne wojaże poświęcając czas na prowadzenie teatru. Pod jego (chyba jednak – ich) dyrekcją Opera w Sydney zaliczona została do grona tych liczących się w świecie. Na tej scenie w 1990 r. zakończyła Sutherland swoją bogatą sceniczną karierę. Ostatnią partią jaką zaśpiewała na scenie była Margorzata de Valois w *Hugenotach* Meyerbeera pod batutą męża. Z publicznością ukochanej Covent Garden w Londynie, gdzie zaczynała światową karierę, żegna się również w tym roku występując w *Zemście nietoperza*. Oczywiście pożegnanie ze sceną nie oznaczało definitywnego rozstania się z działalnością artystyczną. Nadal występowała w recitalach oraz prowadziła ożywioną działalność pedagogiczną organizując kursy mistrzowskie.

W maju 1987 r. Joan Sutherland wystąpiła z recitalem pieśni i arii w warszawskiej Filharmonii Narodowej. Pozostawiła po sobie wyjątkowo korzyst-

ne wrażenie. Niestety był to jedyny występ śpiewaczki w Polsce.

Kariera sceniczna była w jej przypadku umiejętnie łączona z karierą gwiazdy światowej fonografii. Jej nagrania najczęściej firmowane przez Deccę idą w dziesiątki, jeżeli nie setki. Wiele oper nagrywała po dwa, a nawet trzy razy. Najczęściej nagrywała wspólnie z Pavarottim i Marilyn Horne, oczywiście pod batutą Bonyngę'a. Wysoko ceniono jej nagrania *Trawiaty*, *Łucji z Lammermoor* i *Córki pułku* z Pavarottim, *Normy* z Alexandrem oraz *Turandot* pod dyrekcją Zubina Mehty i *Requiem* Verdiego pod batutą Geорга Soltięgo.

## Dyskografia, pełne nagrania operowe – wybór, bardzo ograniczony.

**V. Bellini – *Norma*** – J. Sutherland, M. Horne, J. Alexander; London Symphony Orchestra; R. Bonyngę – Decca 425 488.

**V. Bellini – *I puritani*** – J. Sutherland, L. Pavarotti. P Cappuccilli; London Symphony Orchestra; R. Bonyngę – Decca 417 588

**V. Bellini – *La Sonnambula*** – J. Sutherland, I. Pavarotti, N. Ghiaurov; National Philharmonic Orchestra; R. Bonyngę. Decca 417 424

**G. Donizetti – *Lucia di Lammermoor*** – J. Sutherland, S. Milnes, L. Pavarotti, N. Ghiaurov; Orchestra & Chorus of the Royal Opera House Covent Garden; R. Bonyngę – Decca 410 193. Pozostając przy

*Łucji* warto wspomnieć o nagraniu na DVD z 1983 r. Tutaj Sutherland towarzyszą: Alfredo Kraus, Pablo Elvira i Paul Plisha; Orkiestra i Chór MET; Richard Bonyngę – DG 440 073

**G. Donizetti – *Maria Stuarda*** – J. Sutherland, I. Pavarotti, H. Tourangeau; Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna; R. Bonyngę – Decca 425 410.

**G. Donizetti – *Anna Bolena*** – J. Sutherland, S. Ramey, J. Hadley; Orchestra & Chorus of the Welsh National Opera; R. Bonyngę – Decca 421 096

**G. Donizetti – *Lucrezia Borgia*** – J. Sutherland, M. Horne, G. Aragall; London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra; R. Bonyngę – Decca 421 497

**F. Cilea – *Adriana Lecouvreur*** – J. Sutherland, C. Bergonzi. L. Nucci; Orchestra & Chorus of the Welsh National Opera; R. Bonyngę – Decca 425 815

**G. Puccini – *Turandot*** – J. Sutherland, L. Pavarotti. M. Caballe, N. Ghiaurov; London Philharmonic Orchestra; Zubin Mehta – Decca 414 274

**G. Verdi – *Traviata*** – J. Sutherland, L. Pavarotti, M. Manuguerra; National Philharmonic Orchestra; R. Bonyngę – Decca 430 491

**G. Verdi – *Requiem*** – J. Sutherland, M. Horne, L. Pavarotti, M. Talvela; Wiener Philharmoniker – Georg Solti – Decca 411 944

**G. Rossini – *Semiramide*** – J. Sutherland, M. Horne, J. Serge, Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra; R. Bonyngę – Decca 425 481.



# Requiem

Wilno – Cmentarz na Posie  
fot. Arkadiusz Jedrasik



Robert Majewski

Nie sposób na łamach jednego artykułu opowiedzieć dzieje requiem – formy muzycznej, która choćby tylko za sprawą słynnego dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta cieszy się nieślabnącą popularnością. Warto jednak zdawać sobie sprawę, że cała historia tego gatunku, łącznie z jego odmianami (np. *II Symfonia* Mahlera, *Requiem wojenne* Brittena), naznaczona jest piętnem średniowiecza. To wówczas narodziła się idea requiem, będąca źródłem inspiracji dla przyszłych pokoleń kompozytorów.

W kulturze muzycznej Zachodu requiem stanowi szczególny gatunek. Pomimo upływu wieków i zmieniających się stylów, idiom muzyczny tej formy wciąż trwa. Ewolucja mszy rekwalnej nie przypomina przeobrażania się innych gatunków muzyki. Być może dzieje się tak za sprawą leżącego u jej podłoża egzystencjalnego wymiaru, który ucieleśnia się w przeczuciach i lękach towarzyszących człowiekowi od zarania dziejów. Groza śmierci i jednoczesna nią fascynacja, wiara w Boską sprawiedliwość, nadzieja życia wiecznego, pamięć o zmarłych i modlitwa za nich – oto pojęcia leżące u podłoża requiem.

Muzyczne requiem bierze swój początek wprost z teologii zbawienia. Jak pisał Bohdan Pociąg: „Prawdziwe requiem powstaje z wiary; bez tej wiary religijnej, bodaj słabej, małej, kalekiej, requiem pojęte li tylko jako wyraz grozy śmierci i jako hołd dla zmarłych, jest niepełne, brakuje mu głównej racji istnienia; jest co najwyżej aluzją do nazwy i formy (...)”.

Requiem swą tacińską nazwę czerpie od pierwszego wyrazu, którym rozpoczyna się *Introit*, czyli śpiew na wej-

ście: *Requiem aeternam dona eis, Domine...* (*Wieczny odpoczynek racz im dać Panie...*). Ta modlitwa jest kluczem chrześcijańskich poglądów na temat ostatecznych (pośmiertnych) losów człowieka i końca świata.

Historię requiem da się podzielić na trzy zasadnicze okresy: od śpiewów gregoriańskich do Ockeghema, od Ockeghema do Mozarta i od Mozarta do współczesności. Ten ostatni period to dzieje requiem romantycznego, w którym również mieszczą się teraźniejsze kompozycje, ze względu na monumentalizm formy, styl oratoryjny, dramaturgię akcji, efekty grozy, trwogi i wzburzenia.

Liturgiczny układ mszy żałobnej ostatecznie został ukształtowany za pontyfikatu papieża Piusa V w 1570 r. Według tego obrządku, zwanego też rzymskim, requiem składa się z 9 części: *Introitus (Requiem aeternam)*, *Kyrie*, *Graduale (Requiem aeternam)*, *Tractus (Absolve Domine)*, *Sequentia (Dies irae)*, *Offertorium (Domine Iesu Christe)*, *Sanctus, Agnus Dei i Communio (Lux aeterna)*. Układ ten obowiązuje do dziś, za wyjątkiem *Dies irae*, którą opuszczono w roku 1972. Zapewne powodem rezygnacji z czytania tej sekwencji są słowa ilustrujące grozę Dnia Sądu Ostatecznego.

Tradycja liturgicznych śpiewów żałobnych sięga czasów gregoriańskich. Jednak pierwsze wzmianki o nich odnajdujemy w manuskryptach: apokryficznym *Acta Johannis* i *Polycarpi Martyrium*, datowanych na II w. n.e. Niektóre źródła podają, że najstarsze, zachowane żałobne śpiewy chorałowe pochodzą z VIII-IX w. Na dzień dzisiejszy nie można jednak tego potwierdzić,

dlatego też za takowe uznaje się monodie powstałe w dziesiątym stuleciu. Ostatecznie średniowiecze pozostawiło po sobie znaczną ilość monodycznych formuł wykorzystywanych podczas nabożeństw za zmarłych. Ta różnorodność była jednocześnie odbiciem ich regionalnego charakteru. Kościół w efekcie ograniczył używanie tak wielkiej ilości formuł. Do kolejnej jego interwencji w tej dziedzinie doszło podczas Soboru Trydenckiego. Późniejsza rewizja Mszału Rzymskiego, mająca miejsce w latach 70. XX w., uwzględniła elastyczność wyboru. W ten sposób usankcjonowano dwie z siedmiu antyfon na wejście (*introit*), trzy z sześciu graduałów, wszystkie cztery trakty, trzy z siedmiu ofertoriów i dwie z dziesięciu komunii.

Pierwszym pełnym wielogłosowym opracowaniem requiem był zaginiona kompozycja Guillaume'a Dufaya. Pamiętać należy, że w owych czasach wielogłosowość była już znana i wykorzystywana w muzyce kościelnej. Dla czego więc tak późno zastosoowano ją w mszy żałobnej?

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi, ale wszystko wskazuje na to, iż uroczystości pogrzebowe traktowano bardzo podniosło i nie chciano nadawać im zbyt odświętnego charakteru.

Jak wiadomo, najwcześniejszym zachowanym przykładem tej formy jest wywodzące się z najprostszej dwugłosowej formy organum, tkwiące w tradycji i wizjonerskie zarzecz *Requiem* Johanna Ockeghema. Kompozycja zachowuje linearność konstrukcji, a *cantus firmus* jest wypełniony chorałem gregoriańskim. Obok tego mamy tu także przykłady wspaniałej imitacji w



*Kyrie* oraz techniki „nota contra notam”. *Requiem* Okeghema nie należy do obrządku rzymskiego, tak jak i inne tego typu dzieła, których twórcami byli Pierre de la Rue, Clemens non Papa, czy Orlando di Lasso. Porównując dzieło Okeghema z niespełna pół wieku młodszym utworem Pierre’a de la Rue można usłyszeć jak zmienił się w tym okresie styl. Polifonia de la Rue ma bardziej przewidywalną strukturę, częstsze imitacje i odcinki kontrapunktyczne oraz częściej obrazuje muzyką słowa. To różni ją od pisanych jakby samodzielnie linii melodycznych Okeghema. Pierwsze rzymskie requiem jest dziełem Brumela i powstało w 1516 r. Kolejne stworzyli Aneria, de Morales, Palestrina i inni. Ze szczególną intensywnością polifoniczne requiem rozkwitło na półwyspie iberyjskim.

Z czasem forma ta uniezależniła się od liturgii, stając się kompozycją do wykonania koncertowych. Stało się tak za sprawą przemian w muzyce, jakie dokonały się wraz z nastaniem baroku. Ważną innowacją okazało się włączenie na początku XVII w. continuo realizowanego na organach, co w efekcie zaowocowało zmianami w budowie i wykonawstwie tej formy. Jako przykłady można tu podać dzieła Aichingera, Brunellego i Bournonville’a. Jednocześnie doszło wówczas do wyraźnego rozdziału między tradycją chóralu gregoriańskiego a wpływami muzyki operowej (Biber, Kerlle, Campara).

Pomimo widocznej ewolucji, zasadnicze źródło inspiracji pozostało niezmiennie – tajemnica śmierci widziana z perspektywy wiary do dziś nieodmiennie pobudza wyobraźnię kompozytorów. I tak jak w przypadku dzieł powstałych do czasów *Requiem* Mozarta można mówić o ekspresji w wymiarze mistycznym, tak dzieło genialnego Wolfganga Amadeusza otwiera epokę romantyczną w historii tego gatunku. *Requiem* Mozarta przynosi wyzwolenie pełnej skali uczuć: smutku i żalu, gniewu i liryzmu, nadziei i spokoju. Taka jest muzyka requiem o właściwościach romantycznych; taka jest muzyka najwybitniejszych twórców tej formy (Brahmsa, Berliozą, Liszta, Verdiego, Faurégo, Maciejewskiego, Pendereckiego). 🎧



Wino – Cmentarz na Rosie  
fot. Arkadiusz Jedrasik

# Kim mam zostać – pianistą, czy kompozytorem? Utwory fortepianowe Szostakowicza

## Dorota Staszkiwicz

„Nie mogę sobie teraz przypomnieć dlaczego, ale jakoś wkrótce po ukończeniu Konserwatorium nagle opadły mnie wątpliwości co do mojego kompozytorskiego powołania. Zdecydowanie nie mogłem komponować i w przystępie rozczarowania zniszczyłem prawie wszystkie rękopisy. Teraz bardzo tego żałuję, zwłaszcza że wśród spalonych rękopisów była opera *Cyganie* do słów Puszkina (...) Wylonił się problem: kim mam zostać – pianistą czy kompozytorem?” – wspominał Dymitr Szostakowicz. <sup>1</sup> Rozterki kompozytora powodowała obawa, czy jego utwory na pewno są dobre. W tym czasie uważał swoją twórczość za mało oryginalną i zastanawiał się, czy w ogóle powinien komponować, dlatego poświęcił się prawie wyłącznie doskonaleniu swojej gry na fortepianie. W jego repertuarze znajdowały się przede wszystkim utwory L. van Beethovena, F. Liszta, R. Schumanna i P. Czajkowskiego. Interesowała go również muzyka współczesna – Krzysztof Meyer wspomina np. o radzieckim prawykonaniu *Wesela* Strawińskiego w 1926 r. z udziałem Dymitra Szostakowicza, Marii Judiny i Aily

Maslakowicz, którym towarzyszyła Filharmonia Leningradzka pod batutą Gawriła Popowa (w tym samym roku w Leningradzie Dymitr wykonał swoją *I Sonatę fortepianową*, zrywającą z tonalnością i utartymi schematami formalnymi).<sup>2</sup>

Tymczasem w Polsce zbliżał się termin I Konkursu Chopinowskiego. Zaproszony do udziału w nim Szostakowicz zgodził się zagrać, chociaż miał bardzo mało czasu na przygotowanie. Tak bardzo chciał się sprawdzić w rywalizacji z pianistami z innych krajów, że wystąpił pomimo problemów zdrowotnych (rozchorował się w trakcie konkursu). Swój występ tak opisywał w jednym z listów do muzykologa Bronisława Jaworskiego: „Zacząłem od *Poloneza* (tu wszyscy nim kończą). Po wykonaniu bili brawo dość dobrze. Musiałem się kłaniać. Klaskali po wykonaniu każdego nokturnu. Klaskali długo, tak więc co raz to musiałem wstawać i kłaniać się. Po *Preludium fis-moll* mocno klaskali, po *Preludium b-moll* także. (...) Jeden ze znajomych powiedział mi, że Szpinalski (grał przede mną) wykonał jedno z *Prelu-*

*dów* w 51 sekund; ja zagrałem je w 47. W *Etudzie As-dur* zaczęli klaskać po arpeggiach, a klaskali gęsto. Sądzę, że udało mi się wywołać tą etiudą niezłe wrażenie. Po *Etudzie cis-moll* kłaniałem się dwukrotnie. Po *Balladzie* także bili brawo...”.<sup>3</sup> Pomimo tego, że Szostakowicz był zadowolony ze swojego występu przed warszawską publicznością, to nie jemu ostatecznie przypadła palma pierwszeństwa. Zwycięzcą konkursu w 1927 r. został jak wiemy Lew Oborin, a Szostakowicz otrzymał dyplom honorowy. Nie bardzo przejął się brakiem miejsca na podium, w liście do matki napisał: „nic się nie martwię, ponieważ zrobiłem wszystko, co mogłem”, a za swój duży sukces uznał możliwość wykonania koncertu Chopina z orkiestrą. Po powrocie do kraju grał jednak coraz mniej. Powodem nie był jednak brak powodzenia podczas konkursu – po prostu zaczął znowu komponować. Oficjalnie ostatni koncert, podczas którego wykonał utwory innych kompozytorów, miał miejsce w 1930 r. w Rostowie nad Donem, ale oczywiście Szostakowicz występował jeszcze później, chociaż sporadycznie.

Zachowały się nagrania występów Dymitra, które według Krzysztofa Meyera świadczą o tym, że w ostatecznym rozrachunku gra na fortepianie była dla Szostakowicza tylko uboczną formą uprawiania muzyki: „Technikę opanował w takim stopniu, że nie słyszy się, aby miał z nią jakiegokolwiek problemy. Dźwięk natomiast miał zawsze płaski i suchy, tempa za szybkie, grał pośpiesznie i nerwowo, bez śpiewności. Taka interpretacja typowa jest dla wielu kompozytorów”.<sup>4</sup> Biorąc pod uwagę ocenę Meyera, chyba powinniśmy się więc cieszyć, że Szostakowicz poświęcił się ostatecznie karierze kompozytorskiej, a nie pianistycznej. Na szczęście w jego twórczości nie brakuje utworów na fortepian.

Jednoczęściowa *Sonata fortepiano* wa op. 12 z 1926 r. początkowo nosiła tytuł *Sonata październikowa*, jednak po kilku latach kompozytor zrezygnował z tego określenia. Utwór bywa czasem określany mianem „fantazji”, ponieważ tak naprawdę niewiele ma wspólnego z tradycyjną budową cyklu sonatowego. Fortepian został w niej potraktowany przez kompozytora wręcz perkusyjnie, dla motorycznej całości charakterystyczne są szorstkie brzmienia (oprócz krótkiego fragmentu *Lento*). Dymitr Kabalewski wspominał, że kiedy Szostakowicz wykonał ten utwór w Moskwie, publiczność nie przyjęła go zbyt dobrze. Nieco przestraszony kompozytor uklonił się i powiedział cicho – „abyście mogli Państwo lepiej zrozumieć ten utwór, zagram go jeszcze raz”.<sup>5</sup> I rzeczywiście zagrał całą sonatę po raz drugi. Kolejne jej wykonania odbyły się po powrocie Szostakowicza z Polski, z Konkursu Chopinowskiego. W latach trzydziestych do swojego repertuaru włączył ją rumuński kompozytor i pianista Mihail Jora, ale sonata nadal nie wzbudzała zbytniego entuzjazmu. Krytycy uważali ją za porażkę Szostakowicza, określając ją mianem „eksperymentalnego formalizmu” i „sonaty na metronom z towarzyszeniem fortepianu”. Jedną z nielicznych pozytywnych opinii o tym utworze wydał Wissarion Szebalin, podkreślając imponującą fakturę fortepianową sonaty i różnorodność dynamiki. Sonata spodobała się również Prokofiewowi, który odnotował to w swoim dzienniku.

Po powrocie z Konkursu Chopinowskiego Szostakowicz rozpoczął pracę nad kolejnym utworem na fortepian, który stanowił kontynuację eksperymentów z *Sonaty*. Cykl dziesięciu miniatur określił wspólnym tytułem *Afonyzmy*, zaproponowanym przez Bronisławę Jaworskiego (to właśnie jemu Szostakowicz podarował rękopis utworu). Oprócz tego każdy z *Afonyzmów* nosi własny tytuł, m.in. jest wśród nich *Serenada*, *Marsz żałobny* czy *Taniec śmierci*. Tytuły te jednak są bardzo zwodnicze, ponieważ np. *Marsz żałobny* zawiera elementy groteski, a *Etiuda* to parodia szkoły Czernego. Bardzo ciekawa jest notacja tych utworów, m.in. trygłosowy *Kanon* Szostakowicza

zapisal na trzech pięcioliniach, a w *Nokturnie* użył notacji beztaktowej. Za to *Elegia* ujęta została w takty, z tym, że taktów jest zaledwie osiem, ponieważ cały utwór trwa tylko czterdzieści kilka sekund. Szostakowicz zaznaczył, że komponując *Afonyzmy* dążył do stworzenia „nowego stylu fortepianowego” i że częściowo mu się to udało. Po raz pierwszy utwory zostały wykonane w 1927 r. w Leningradzie i znalazły u publiczności chyba jeszcze mniej zrozumienia, niż *Sonata*. Co prawda ukazało się drukowane wydanie, ale nie trafiło do repertuaru współczesnych Szostakowiczowi pianistów. Jedyne Borys Asafiew zachwycał się *Sonatą* oraz *Afonyzmami* i zawartą w nich „niepokojną myślą”.

Nie zniechęciło to Szostakowicza do pisania muzyki fortepianowej, ale kiedy kilka lat później powstał cykl miniatur we wszystkich tonacjach koła kwintowego, czyli *24 Preludiów*, zdecydowanie różnił się on od eksperymentalnej *Sonaty* i *Afonyzmów*. W nowych utworach, które powstawały wprost błyskawicznie (jeden w ciągu kilku godzin!), Szostakowicz nawiązywał do muzyki mistrzów – Chopina, Rachmaninowa i Prokofiewa (np. ostatnie *Preludium* jest parafrazą *Gawota* Prokofiewa). Zapewne dlatego po premierze w Moskwie, w maju 1933 r., utwory zostały przyjęte z życzliwością. Do swego repertuaru włączył je Artur Rubinstein, a kilku innych muzyków (wśród nich Stokowski i Cyganow) stworzyło transkrypcje preludiów na inne instrumenty.

Zaledwie kilka dni po ukończeniu cyklu *Preludiów*, Dymitr zasiadł do komponowania *Koncertu fortepianowego*, którego zakończona sukcesem premiera odbyła się w październiku tego samego roku (o koncertach Szostakowicza pisałam w wakacyjnym numerze *Muzyka21*). Po napisaniu koncertu nastąpiła blisko dziesięcioletnia przerwa w komponowaniu przez niego utworów fortepianowych, nie licząc *Polki* z baletu *Złoty Wiek* i nie wydanych drukiem *Fug* z 1934 r. – aż do *II Sonaty fortepianowej*. Inspiracją jej powstania nie było radosne wydarzenie, ale śmierć. W październiku 1942 r. w Taszkencie zmarł były nauczyciel Dymitra, Leonid Nikolajew i jego pamięci Szostakowicz poświęcił skomponowaną rok później dramatyczną, trzyczęściową sonatę. Po raz pierwszy zaprezentował ją podczas swojego koncertu kompozytorskiego w Moskwie, jednak chyba długa przerwa w pisaniu sprawiła, że powstało dzieło niejednołite, które nie wzbudziło entuzjazmu krytyki ani publiczności i nie weszło do repertuaru koncertowego.

Próbie czasu wytrzymała za to kolejna kompozycja fortepianowa Szostakowicza, tj. *24 Preludia i fugi*, które stanowią próbę połączenia rosyjskiej tradycji i zastosowania skal charakterystycznych dla rosyjskiej muzyki cerkiewnej i ludowej, z inspiracją *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastia-

na Bacha. Pomysł na cykl preludiów i fug narodził się podczas obchodów dwusetnej rocznicy śmierci Jana Sebastiana, którą obchodzono w 1950 r. Szostakowicz był członkiem radzieckiej delegacji, wysłanej do Lipska. Podczas jednego z przemówień stwierdził: „Muzyczny geniusz Bacha jest mi jednym z najbliższych. Nie można przejść obok niego obojętnie; muzyki jego zawsze słucham z większą korzyścią i z kolosalnym zainteresowaniem (...) Grywam go codziennie. To jest moja głęboka potrzeba, a codzienny kontakt z muzyką Bacha ma dla mnie ogromne znaczenie”.<sup>6</sup> Z potrzeby kontynuowania tradycji *Das Wohltemperierte Klavier* narodziła się wkrótce seria nie związanych ze sobą tematycznie preludiów i fug, które początkowo miały być tylko ćwiczeniami polifonicznymi. Szybko okazało się jednak, że w ciągu kilku miesięcy (od października 1950 r. do lutego 1951 r.) powstało olbrzymie, dwuczęściowe dzieło, po raz pierwszy zaprezentowane przez Szostakowicza podczas spotkań sekcji symfonicznej Związku Kompozytorów, wiosną 1951 r. w Moskwie. Utwór wzbudził skrajne emocje, na jego temat ostro dyskutowano. Większość zarzucała mu dekadencję, powrót do formalizmu i odejście od współczesnej tematyki, tylko niektórzy krytycy uważali kompozycję za udaną. Sytuacja uległa zmianie dopiero po sukcesie cyklu koncertów Tatiany Nikolajewej, podczas których wykonywała *Preludia i fugi*. Tak jak wspominałam wcześniej, utwór wszedł ostatecznie do repertuaru wielu pianistów radzieckich oraz zagranicznych i do dziś jest nagrywany i wykonywany w salach koncertowych całego świata.

Na zakończenie warto wspomnieć, że Szostakowicz jest również autorem kompozycji przeznaczonych na dwa fortepiany, w tym *Wesołego Marsza D-dur* i *Tarantelli*, dedykowanych synowi Maksymowi. Pianista i dyrygent Maksym w pewnym momencie również stanął przed wyborem analogicznym do rozterek jego ojca – kim zostać: pianistą, czy dyrygentem? Od 1963 r. dyrygował Moskiewską Orkiestrą Symfoniczną, od 1966 r. orkiestrą państwową ZSRR, potem prowadził orkiestry w Hongkongu i Nowym Orleanie... Czy żałował poświęcenia kariery pianistycznej na rzecz dyrygenckiej? Jego ojciec w 1956 r. wyznał, że prawdę mówiąc powinien być i kompozytorem i pianistą, ale z nostalgią musiał przyznać: „niestety, zarzuciłem grę na fortepianie”... 🎻

<sup>1</sup> D. Szostakowicz *Dumy o proždennom puti*, w: Sowietkaja Muzyka, 1956 nr 9

<sup>2</sup> K. Meyer *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, PWN, Warszawa 1999, s. 65

<sup>3</sup> List z 27 stycznia 1927, w: *Muzykalnaja Akademijskaja*, 1997, nr 4 s. 39

<sup>4</sup> K. Meyer, j.w., s. 69

<sup>5</sup> D. Kabalewskij *Gordost' sowietsoj muzyki*, w: Sowietkaja Muzyka, 1966, nr 7, s. 29

<sup>6</sup> D. Szostakowicz *Musik und Gesellschaft*, 1951 nr 1, s. 21



# 4. Festiwal Pianistyczny / 4th Piano Festival

Warszawa / Warsaw, 25 – 28.11. 2006



Dyrektor Generalny / General Director: Elżbieta Penderecka

Artyści / Artists

Sergey Koudriakov , Alexei Volodin, Cyprien Katsaris,  
Julia Vaniushina, Berenika Zakrzewski, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Paweł Przytocki,  
Tzimon Barto & Royal String Quartet,  
Boris Berman, Mei-Ting Sun, Andrei Gavrilov

Organizacja / Organisation: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena / Ludwig van Beethoven Association

Współpraca / Collaboration: Filharmonia Narodowa / Warsaw Philharmonic, Zamek Królewski w Warszawie / Royal Castle in Warsaw

Nasz byłby wiek dwudziesty (LI)

# Nuty i partytury

Bogusław Schaeffer

W muzyce wszystko jest ważne, nie ma tu rzeczy zbędnych. Wystarczy wziąć pod uwagę dynamikę; jeśli dynamicznych określeń jest mało, to nasza orientacja w samej muzyce jest skąpa, a wiedza kruchutka. Oczywiście wiemy, że kiedyś-tam dynamiką się nie przejmowano, zresztą określenia mogły być skąpe w stopniu dziś dla nas niepojętym, nawet u najwybitniejszych kompozytorów. Samo pojęcie dynamiki zostało wprowadzone ponad sto lat temu (przez Hugona Riemanna, największego systematyka w zakresie elementów muzycznych – i nie tylko). I tu przychodzi nam na myśl, że najważniejszy instrument muzyczny – fortepian – nazwę swoją zawdzięcza właśnie temu elementowi: dynamice. Wszystkie elementy muzyczne są ważne: obok dynamiki – agogika, która dotyczy tempa przebiegu muzycznego. Jeśli porównamy notację współczesną z notacją dawną, uderzy nas fakt wyjątkowego ubóstwa określeń (czy precyzacji) w zakresie wielu elementów muzycznych. Nuty drukowano już w drugiej połowie XV w. Jeśli zestawilibyśmy nuty w odstępach półwiecznych, doszlibyśmy do przekonania, że w ujęciu notacyjnym różnice są olbrzymie. Kompozytorzy, którym dobre wykonanie muzyki naprawdę leżało na sercu prześcigali się w precyzowaniu muzyki w zakresie wszystkich możliwych elementów. W XX w., który opisują, może największym fanatykiem precyzacji był włoski kompozytor Luigi Dallapiccola: niemal każda nuta czy grupka nut była wyposażona w dokładne określenie. Głośność, różne rodzaje crescend i decrescend, tempa wyrażone dokładnie, wartości nutowe, dziś tak zróżnicowane (aż po nieprawdopodobne i w praktyce wykonawczej niezwykle podejrzane zgęszczenia), dokładne instrukcje pedalizacyjne (w przypadku fortepianu), absurdalne wymagania synchronizacji (jak u Jamesa Dillona), kult najdrobniejszych różnicowań aż po 1/120 wartości, które łatwo się otrzymuje łącząc tzw. wartości irracjonalne i zwykłe ze sobą, itd. niemal bez końca – te wszystkie kombinacje papierowe nic w praktyce nie znaczą, gdyż są bezsensowne. Jeśli już jesteśmy przy „wartościach irracjonalnych” to przypominę tylko, że głupszego terminu, który odnosi się do nowej muzyki nie znam, a wymyślili to superserialiści, którzy kochają – bez wzajemności – matematykę (a raczej arytmetykę). Podziały nierówno propor-

cjowe, triole, itd. są – wbrew logice – właśnie racjonalne, bo przy ich wynalezieniu brał udział mózg. Z żalem stwierdzam, że ten termin („irracjonalne wartości”) przypadł do gustu Boulezowi, który się bez niego po prostu nie może obejść. Takich idiotyzmów mamy w terminologii muzycznej mnóstwo (nie było ich we wcześniejszej muzykologii, uczeni teoretycy wiedzieli o czym pisać i jak pisać).

Nuty, partytury. Czas urodzajny minął. Wydaje się (jeśli w ogóle) tylko to, co służy celom pedagogicznym oraz najłatwiejsze utwory, a jeśli partytury – to najkrótsze i najłatwiejsze (że też istnieją amatorzy takiej muzyki – chyba istnieją tylko w wyobraźni wydawców). Partytury solidnie wydane (nie mówię tu o klasycznej muzyce) należą do rzadkości. Istnieje wyraźna niechęć do wydawania dzieł kompozytorów, którzy nie należą do uprzywilejowanej grupy autorów, z którymi wydawcy związani są od lat, ale i tu widzimy solidnie umotywowaną bezradność. Od lat wydawcy produkują partytury w postaci rękopisów, niestety większość rękopisów cechuje zachwycająca nieczytelność (jakiemuś pasażowi można się bezskutecznie przyglądać i rzecz będzie wciąż niejasna; rękordy biją tu niektórzy stawni kompozytorzy, których pismo nadaje się tylko do – nieczytelnych – podpisów). Beethoven mógł sobie pozwolić na smarowanie nut niedbale, bo jego muzyka była stosunkowo prosta i domyślna, ale dzisiejszy kompozytor, jeśli pisze muzykę bardziej złożoną powinien pisać możliwie ładnie i czytelnie.

Od jakiegoś czasu kompozytorzy mogą pisać muzykę na komputerze, sęk jednak w tym, że praca przy tym instrumencie skłania do pisania muzyki za pomocą mechanicznych powtórzeń do tego stopnia, że ważny słuchacz może odpowiedzieć z łatwością, czy dany utwór zapisany został normalnie (tradycyjnie) czy na komputerze (tu muszę zaznaczyć wyraźnie, że inaczej wyglądają utwory, które się przepisało za pomocą programów komputerowych – różnica bardzo istotna!).

Partytury są pouczające nie tylko dla dyrygentów, ale i dla pisarzy muzycznych, teoretyków i solistów (gdy chodzi o koncerty). W partyturach zawierają się nie tylko informacje, które warto sobie przyswoić, lecz również informacje o samych kompozytorach. Dowiadujemy się, czy kompozytor pisze

lepiej niż dotychczas, czy rozwinął się, czy może stoi w miejscu, bo wtedy można powiedzieć, że dany utwór mógł skomponować o wiele wcześniej. Ponieważ nauka kompozycji w wielu uczelniach świata stoi w miejscu, twórca współczesny nie może polegać na studiach, które są zaledwie bardzo początkowym etapem rozwoju kompozytora, lecz musi się stale douczać. Może wchłaniać wiedzę na podstawie dzieł innych, wcześniejszych kompozytorów, ale może też – jeśli jest naprawdę utalentowany, sam zadbać o rozszerzenie swojego rzemiosła, innymi słowy o wiedzę i umiejętności, których z pewnością nie uzyskałby od swojego profesora. Istnieje młyny pogląd, który mówi, że dobry pedagog nauczy adepta kompozycji „wszystkiego”. Kiedyś – przed 20 laty – zadałem sobie trud obliczenia, ile pedagog kompozycji musiałby poświęcić czasu na nauczanie kogoś „wszystkiego”. Wypadło mi, że problemów jest tak dużo, że musiałby poświęcić na tego rodzaju nauczanie około 4000 kwadransów, czyli około 1000 lekcji (czyli: 20 lat!(!) Takiej szkoły nigdy się nie doczekamy, nie mówiąc już o tym, czy znajdziemy do takiej pracy odpowiednich pedagogów.

Powie ktoś, że dotąd studia tego przedmiotu obejmowały pięć lat i było dobrze. Skądże! Nie było dobrze. Proszę sobie wyobrazić, że samo poinformowanie studenta kompozycji na temat możliwości instrumentalnych, adekwatnych środków i faktur wymaga wielu kwadransów. Na przykład pisanie na harfę czy na harfę, która ma grać w orkiestrze czy w zespole kameralnym. Już ten jeden – tak ważny! – instrument pochłonie kilkanaście kwadransów, trzeba bowiem każdy aspekt objaśnić, a jest tego wiele. Budowa instrumentów, gra na trzech różnych poziomach instrumentu, strój, informacje na temat dynamiki, artykulacji, sposobu wydobywania dźwięku, możliwości gry akordowej, rezultaty różnych przestrojeń, sam układ pedałów, ograniczenia chromatyczne, redukcje enharmoniczne, konsekwencje paralelnych układów obu rąk, flażolety i efekty perkusyjne, konstruowanie dobrze brzmiących pasażów, artykulacje, pojedyncze i wielokrotne pasażę glissandowe – proszę, ile tego jest. I tak jest z niemal każdym instrumentem. Możliwości muzyki uczą nas pokory. Jest się czego uczyć. Oby również z nut i partytur! 🎻



# Jazztopad

3 EDYCJA FESTIWALU JAZZOWEGO  
3-25 LISTOPADA 2006 Sala Filharmonii

## FILHARMONIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO WE WROCŁAWIU



3.11 godz. 19:00 - PIOTR WOJTASIK Z ZESPOŁEM  
Lonely Town

4.11 godz. 18:00 - PIOTR WOJTASIK Z ZESPOŁEM  
Circle

5.11 godz. 18:00 - ZESPÓŁ "GITANA"  
S. Assada, A. Piazzolla, P. Belinatti, K. Orłowski

10.11 godz. 19:00 - MARC THOMAS  
Z KWARTETEM ANDRZEJA ŁUKASIKA  
Gwiazdy Wokalistyki Jazzowej

17.11 godz. 19:00 - WŁODEK PAWLIK  
oraz ORKIESTRA FILHARMONII W KALISZU  
POD DYREKCJĄ ADAMA KLOCKA  
Kompozycje Włodka Pawlika

18.11 godz. 18:00 - WŁODEK PAWLIK TRIO  
W. Pawlik - Anhelli

19.11 godz. 18:00 - STEFAN GĄSIENIEC TRIO  
Kompozycje Stefana Gąsienięca

24.11 godz. 19:00 - KONCERT JUBILEUSZOWY  
JANA PTASZYNA WRÓBLEWSKIEGO  
ORKIESTRA FILHARMONII IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO  
POD DYREKCJĄ JANA WALCZYŃSKIEGO  
Kto tak pięknie gra

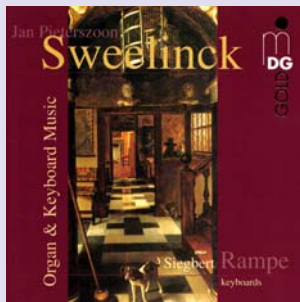
25.11 godz. 18:00 - KWARTET JANA PTASZYNA WRÓBLEWSKIEGO  
Real Jazz

[www.filharmonia.wroclaw.pl](http://www.filharmonia.wroclaw.pl)

50-044 Wrocław, ul. Piłsudskiego 19, tel. +48 71 34 22 001

# Palcem po płycie

## Holenderski geniusz



**JAN PIETERZOOON  
SWEELINCK  
1562-1621**

**Utwory na instrumenty klawiszowe**

Siegbert Rampe, organy, klawikord, klawesyn, wirginał  
MDG 341 1256-2 • w. 2004, n. 2004  
• DDD, 79'01"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Rzadko spotyka się tak perfekcyjnie wydaną płytę. Zazwyczaj na okładce odnaleźć można

spis treści, czasem numery katalogowe kompozycji, rzecz jasna dane wykonawców. Wewnątrz broszurki natomiast znajdują się krótkie biogramy kompozytora i artystów, tudzież krótkie, jedno- lub dwuzdaniowe notki na temat poszczególnych utworów. Przy odrobinie szczęścia dowiemy się jeszcze czegoś w kwestii instrumentów użytych w nagraniu i... to w zasadzie tyle. Natomiast płytę z utworami klawiszowymi Sweelincka wydana przez MDG można postawić za wzór wszystkim wydawcom. Oprócz standardowych informacji zaznajomimy się z dokładnym opisem i historią każdego z instrumentów, jakich używa Siegbert Rampe, poznamy ich skalę, elementy zasad gry, rodzaj stroju, a w przypadku organów dyspozycję rejestrową instrumentu oraz – czego mi osobiście zazwyczaj najbardziej brakuje – dokładną rejestraturę każdego utworu, włącznie z wypunktowaniem konkretnych taktów, w których artysta mody-

fikuje brzmienie. Instrumentów wykorzystanych w nagraniu jest sześć: dwoje organów, dwa klawikordy, klawesyn i wirginał, z czego jedynie klawikordy są współczesnymi kopiami, zaś pozostałe to „par excellence” instrumenty z epoki. Zaznajamiamy się zatem z całą panoramą instrumentów klawiszowych, jakie były w użytku w czasach Sweelincka.

Podobnie repertuar płyty po-myślany jest jako przegląd gatunków najbardziej charakterystycznych dla amsterdamskiego organisty i najchętniej przez niego uprawianych. Dominują formy wariacyjne, obecne są toccaty i fantazje polifoniczne, jak również transkrypcje z obcych kompozytorów. Z tych ostatnich urzeka *Paduana Lachrimae colorit*, klawiszowy przekład *Flow my tears* Johna Dowlanda, tu wykonana na klawikordzie. Toc-caty i fantazje przynoszą dobre rozeznanie co do brzmienia organów strojonych według stroju

średnionowego, podczas gdy współcześnie obowiązuje równomiernie temperowany. Ciekawie wypadają wariacje *Mein junges Leben hat ein Endt*, zagrane na klawikordzie wyposażonym jedynie w rejestr czterostopowy (czyli realnie brzmiący oktawę wyżej). Przypnać trzeba, że artysta umie z tego materiału wydobyc wiele niuansów, które umykają w przypadku interpretacji organowych tej kompozycji, a takie można spotkać najczęściej. Ponadto Siegbert Rampe kunsztownie ozdabia tekst nutowy improwizowanymi ozdobnikami. Zaskakuje też sposób rejestracji zastosowany w *Echo* – jeden z manualów obsadzony jest pojedynczym rejestrem szesnastostopowym (realnie brzmiącym oktawę niżej).

Tak winni podchodzić do nagrywania płyt wszyscy artyści i wydawcy!

Tomasz Jagłowski



**JAN BRAHMS  
1833-1897**

**Wszystkie tria fortepianowe; Kwartet fortepianowy**

Trio Wanderer  
Harmonia Mundi HM901915 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 125'00", 2CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Tria fortepianowe spajają chronologicznie całą twórczość Jana Brahmsa, a tym samym są ilustracją jego rozwoju muzycznego. Szkiele pierwszego *Tria* op. 8 powstały w 1854 r., a ostatnie *Trio nr 3* op. 101 zostało skomponowane w Szwajcarii latem 1886 r.

Brahms był niezwykle samokrytyczny w ocenie własnej twór-

czości. Często przerabiał kompozycje przez całe życie. Podobnie stało się w przypadku *Tria nr 1 H-dur*. Kompozytor pisał wówczas do Klary Schumann, że powinien nad tym utworem dłużej popracować, by poczynić w nim potrzebne zmiany. Czterdzieści lat później dopiął swego i dokonał obszernej rewizji utworu.

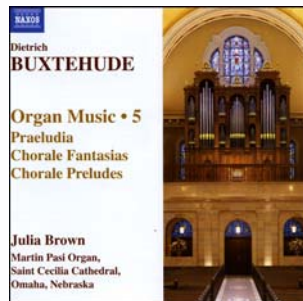
Wybór dobrych wykonania tych kompozycji jest dość duży. Świetnych nagrań dokonali Florestan Trio dla Hyperionu i Nicholas Angelich i bracia Capuçons dla Virgin. Jednak podwójny album Trio Wanderer przyćmiewa wcześniejsze interpretacje, przewyższając je zarówno pod względem muzycznym, jak i technicznym. Właściwie każdy jego fragment to mistrzowski popis wirtuozerii i siły wyobraźni muzyków. Nie znam innej interpretacji, w której temat inaugurujący *Allegro con brio* z *Tria H-dur* zabrzmiałby tak soczyście, a pasaż w *Scherzo. Presto* z *Tria C-dur* tak niewiarygodnie precyzyjnie. Konia z rzędem temu, kto znajdzie wykonanie z tak potężnie zgranym unisonem rozpoczynającym *Trio c-moll*, albo kandydencję z *Kwartetu fortepianowe-*

*go G-dur* zagrana w tak karkołomnym tempie. To najbardziej spektakularne przykłady, a jest ich – zapewniam – znacznie więcej.

Trio Wanderer podeszli do nagrania z dokładnością i starannością. Zespół wykonał tytaniczną pracę nad partyturą, odpowiednio odcyfrował stylistykę, nadał jej należyty charakter, przyłożył ogromną wagę do frazowania i równowagi brzmienia instrumentów. Po prostu, dopilnował wszystkiego. Ale wielkość tej płyty, to nie tylko problem estetyki muzycznej interpretacji, to także problem swoistej „równowagi” estetycznej, a więc ukształtowania homeostazy – wspianiałego połączenia wszystkich czynników, tak by potrafiły zachwycić nas nie tylko swoimi walorami zewnętrznymi, ale i dały wgląd w swoje wnętrze, w swego ducha. Bo istnienie wnętrza w przypadku tego nagrania to fakt niewątpliwy i najważniejszy. Pytanie, w jaki sposób muzycy osiągnęli tę równowagę, niezwykle mnie frapuje i skłania do spekulacji. Krea-cja artystyczna jest w istocie tajemnicą i nie można jej racjonalnie poznać, można jedynie domniemywać. Jak się wyda-

je, osiągnięcie takiej homeostazy uzyskuje się w procesie specjalizacji, wspólnego dociekania istoty rzeczy i często w procesie eksperymentowania. Trzeba się tylko na muzykę prawdziwie otworzyć i starać się dotrzeć do jej mistycznego przesłania. A to się muzykom z Trio Wanderer udało.

Robert Majewski



**DIETRICH BUXTEHUDE  
1637-1707**

**Dzieła organowe vol. 5**

Julia Brown, organy  
Naxos 8.557555 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 76'07"  
★★★

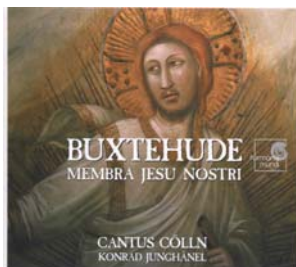
Firma Naxos tym razem propo-



nuje nam piąty tom dzieł organowych mistrza z Lubeki. Zawartość to dwie toccaty, dwie fantazje chorałowe, dwa wielkie preludia, dwie małe fugi, canzonetta i cztery przegrówki chorałowe, wszystko w wykonaniu Julii Brown, grającej na organach katedry św. Cecylii w Omaha (Nebraska, USA).

Interpretacje artystki są poprawne, lecz nie pozbawione drobnych mankamentów. O niektóre z nich można obwinić sam instrument, który brzmi nieco przyciężko, brakuje mu jasności i przejrzystości. Niestety nie podano daty budowy, więc tę kwestię pozostawmy na boku. Odnośnie samej gry, można mieć zastrzeżenia w sprawie artykulacji i tempa. Julia Brown przywiązuje dużą wagę do pieczołowitego akcentowania odpowiednich wartości rytmicznych w obrębie taktu, co jednak odbija się negatywnie na płynności tempa. Powstaje coś w rodzaju zmanierowanego rubata, które w tym przypadku staje się po prostu uciążliwe w odbiorze i burzy jednolitą strukturę utworu. Dotyczy to zwłaszcza swobodniejszych form: preludium i toccata. Te ostatnie robią wrażenie, jakby były od początku do końca improwizowane przez zapatrzonaego w siebie i nie liczącego się z audytorium narcyza. Momentami zastanawia także dobór rejestrów: w *Fudze B-dur* organistka dochodząc do finałowej kody aplikuje słuchaczowi brzmienie dzwonek, jakby chciała na siłę zaprezentować możliwości instrumentu. Być może ma to swój urok, lecz dzwonek zabrzmiałby znacznie lepiej choćby w którymś z końcowych fragmentów wielkiej fantazji *Nun freut euch*. W wszystko sprawia, że płyta, choć poprawna i nie pozbawiona pewnej wartości, nie zasługuje na polecenie znawcom muzyki organowej, zwłaszcza miłośnikom twórczości Buxtehudego.

Tomasz Jagłowski



**DIETRICH BUXTEHUDE**  
**Membra Jesu Nostri BuxWV 75; Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BuxWV 78**  
*Cantus Colln • Konrad Jung-hänel, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 901912, w. 2006, n. 2005 • DDD, 74'06"  
★★★★★

**Membra Jesu Nostri BuxWV**



**75; Fried- und Freudenreiche Hinfahrth BuxWV 76**  
*The Netherlands Bach Society • Jos van Veldhoven, dyrygent*  
Channel Classics CCS SA 24006 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 72'25"  
★★★★★

Niezwykły, mistyczny cykl kantat *Membra Jesu Nostri*, oparty jest na łacińskim tekście o rozważaniu Męki Pańskiej i kontemplacji siedmiu ran zadanych Jezusowi podczas ukrzyżowania. Buxteude skomponował te kantaty w 1680 r. i zadedykował swojemu przyjacielowi, Gustawowi Dübenowi, który pełnił funkcję kapelmistrza króla Szwecji. Kolejne utwory pasyjnego cyklu opisują rany na poszczególnych częściach ciała Jezusa – stopach, kolanach, rękach, przebitym włócznią boku, klatce piersiowej oraz sercu i twarzy.

W tym roku do sklepów trafiły dwie nowe interpretacje *Membra Jesu Nostri*, obie uwzględniające dawne techniki wykonawcze. Pierwsza z nich to album słynnego zespołu Cantus Cölln i Konrada Junghänela, druga – płyta The Netherlands Bach Society pod kierownictwem Josa van Veldhovena. Wydawcy postarali się jeszcze o dołączenie do cyklu *Membra Jesu Nostri* po jednej kantacie: *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (HM) i *Fried- und Freudenreiche Hinfahrth* (CC).

Obie wersje zasługują na uznanie, choć zdecydowanie się od siebie różnią. Buxteude według Cantus Cölln to bardzo wyważona interpretacja, bez większych kontrastów, niezwykle intymna. Doskonale świadomi każdej frazy wykonawcy (Johanna Kosłowsky, Susanne Ryden – soprany, Elisabeth Popien – alt, Wilfried Jochens, Hans-Jörg Mammel – tenory, Stephan Schreckenberger – bas) przede wszystkim zwracają uwagę na retorykę. Obiektywizm wypowiedzi, idealna klarowność dźwięku to mocne strony tego nagrania. Subtelna, bardzo emocjonalna a zarazem przemyślana, wręcz medytacyjna interpretacja.

Atutem drugiego nagrania jest świetne porozumienie zespołu złożonego z Anne Grimm, Johanette Zomer, Petera de Groota, Andrew Tortise'a, Basa Ramselaara i Josa van Veldhovena. The Netherlands Bach Society stawia przede

## VIII Międzynarodowy GLIWICKI FESTIWAL GITAROWY

GLIWICE

Sala Rajców  
Miejskiego Ratusza

LISTOPAD 2006

Dyrektor Artystyczny  
GERARD DROZD

Międzynarodowy

GLIWICKI FESTIWAL GITAROWY

TEL. KOM. +48 608 863 269

[gigf@interia.pl](mailto:gigf@interia.pl)

5 XI

g.18



**ANTIGONI GONI**  
GRECJA

12 XI

g.18



**DUO BONFANTI**  
WŁOCHY

19 XI

g.18



**MARK ASHFORD**  
WIELKA BRYTANIA

26 XI

g.18



**LILY AFSHAR**  
IRAN/USA

wszystkim na myślenie polifoniczne, a z drugiej strony jest to interpretacja bardziej ekspresyjna, dramatyczna. Duże wrażenie robią np. efekty perkusyjne na początku trzeciej kantaty *Ad manus*, których użyto do zadania rany. Niezwykle poruszający, niepokojący album, chociaż ja wybrałabym raczej intymne przeżycia z Cantus Cölln. A wszystkim wykonawcom należy się duży plus za wybór tego repertuaru, ponieważ ciągle chyba w naszej świadomości Buxtehude kojarzy się tylko z północnoniemiecką szkołą organową, natomiast nie docenia się jego niezwykle wkładu w rozwój kantaty. Jak uczy przykład obu prezentowanych nagrań – naprawdę niesłusznie.

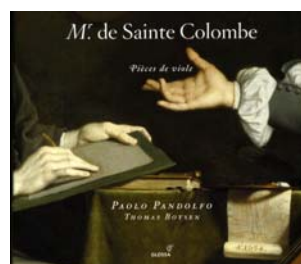
Dorota Staszkiwicz

**MR. DE SAINTE COLOMBE**  
**1660-1720**  
**Pièces en ré mineur; Pièces en sol; Pièces en do majeur**

*Paolo Pandolfo, viola da gamba; Thomas Botsen, teorba i gitara barokowa*  
Glossa GCD 920408 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 68'44"  
★★★★★

Po filmie *Wszystkie poranki świata* w reżyserii Alaina Corneau, który przypominał światu dwie wielkie postacie muzyki epoki Ludwika XIV – Monsieur de Sainte Colombe'a i Marina Marais, nastąpiła moda na brzmienie violi da gamba, umiejętnie kultywowana przez Katalończyka Jordiego Savalla (Savall), współpracujący przy tworzeniu ścieżki dźwiękowej do wspomnianego filmu, nagrał potem m.in. odnalezioną suitę syna Sainte Colombe'a). Paolo Pandolfo, którego grę usłyszymy na płycie wydanej przez firmę Glossa, studiował u Savalla i koncertował w jego zespole Hesperion XX. Do Polski przyjechał we wrześniu, aby wziąć udział w gdańskim festiwalu im. J. G. Goldberga.

Pandolfo został uznany przez krytykę za „jednego z najważniejszych



szych gambistów naszych czasów” (American Record Guide 1997) oraz za „Yo-Yo Ma gambi” (Boston Globe). Po studiach w Konserwatorium w Rzymie wraz ze skrzypkiem Enrico Gatim i klawesynistą Rinaldo Alessandriniem utworzył zespół La Stravaganza. Od 1990 r. prowadzi klasę wioli da gamba w Scholi Cantorum Basiliensis, a od 1992 r. kieruje zespołem Labyrinth. Nagrywał dla Astrée, Emi, Philips, Erato i Harmonia Mundi, teraz (wzianym jest z wytwórni Glossa (m.in. albumy *A Solo*, *Le Labyrinth et autres Histoires*, *Le Grand Ballet*, *Travel Notes*). Na prezentowanej płycie nagranej z towarzyszeniem Thomasa Boyse na, zawarł dwadzieścia osiem tanecznych utworów – sarabandy, menuety, gawoty.

Wyróżniony Diapason d’Or 2005 album to płyta dla koneserów intymnego brzmienia wioli da gamba, hold oddany mistrzowi, o którego grze napisał Pascal Quignard (autor książki *Tous les matins du monde*, na której został oparty film Corneau): „Sainte Colombe potrafi wydobyc z wioli dźwięki oddające wszelkie odcienie ludzkiego głosu, od westchnień młodej kobiety po szloch starca, od wojennego okrzyku Henryka z Nawarry pod ledwie słyszalnym oddechem dziecka skupionego nad rysunkiem...”

Dorota Staszkiwicz



**ARCANGELO CORELLI  
1653-1713**

**Sonaty skrzypcowe op. 5**  
Stefano Montanari, skrzypce • Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent  
Arts 47724-8 • w. 2005, n. 2002 • SACD, 124'56", 2CD  
★★★★★

Koneserzy muzyki baroku chyliły czoła przed zespołem, znawcy podziwiają dyrygenta, krytycy życzliwie piszą o skrzypku. Nagrania dla czołowych wytwórni fonograficznych i koncerty dowiodły, że współpraca między muzykami daje satysfakcjonujące efekty. Z zaufaniem więc sięgamy po nagranie, które otwiera przed nami piękny świat barokowej przestrzeni dźwiękowej,

odmalowanej przekonująco, wręcz doskonale.

Arcangelo Corellego wykształcił Bolonia. Miejscem jego pracy trafił pod opiekę przebywającej tam szwedzkiej królowej Krystyny. Z czasem mecenat nad jego osobą przejęli miejscowi kardynałowie. Corellego należy uznać za właściwego twórcę formy koncerto grosso. Idea ta, choć już znana wcześniej, u kompozytora z Bolonii nabiera ostatecznego kształtu, poprzez uściślenie składu zespołu tutti i concertino.

Prezentowane nagranie to zbiór sonat skrzypcowych op. 5, świeckich i kościelnych. Jest to świat zmienny, pełen miękkiego kontrastu, różnorodności, która współistnieje ze sobą a nie konkuruje. Montanari wydobywa ze swego instrumentu brzmienie szlachetne, dostojne i lekkie. Orkiestra towarzyszy soliście, dbając o podkreślanie dialogów motywicznych – daje też skrzypcom stabilną podstawę pełni swego brzmienia.

Styl Corellego jest mocno zakorzeniony w retoryce barokowej. Nie chodzi tu jedynie o odniesienia tonalne, czy interwałowe, ale również o ten rodzaj śpiewności i kształt melodii, któremu słowa już nie są potrzebne, bo rodzą się same w sercu słuchacza. Interpretacja, którą Państwu przedstawiam, służy właśnie takiemu postreganiu tej materii dźwiękowej.

Niezapomniane wrażenie jakie pozostawia po sobie to nagranie, nie pozwoli z pewnością o nim zapomnieć na długo, a sam język mówczy przemawiać będzie również do tych, którzy muzyki poważnej nie słuchają na co dzień.

Michał Szulakowski



**ELVIS COSTELLO  
My flame burns blue**

**Live with the Metropole Orkest**  
Deutsche Grammophon 477 5961 • w. 2005, n. 2004/5 • DDD, 116'33", 2CD  
★★★★★

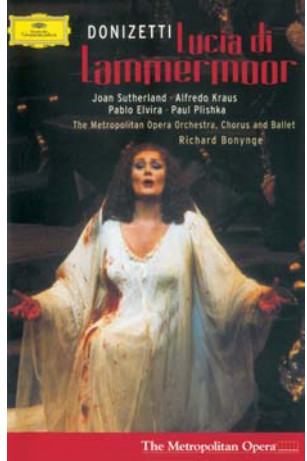
*My flame burns blue* jest czwartą płytą Elvise Costello nagraniem dla wytwórni Deutsche Grammophon, wydającej głównie muzykę poważną. Ale nie znaczy, że płyty wydane przez tę firmę są zawsze płytami z klasycznym re-

pertuarem. Związek z muzyką poważną można znaleźć na jego pierwszej płycie *For the Stars*, na której znajdują się duety ze śpiewaczką operową Anne Sofie von Otter. Można także klasyczną nawiązać po części orkiestrową kompozycją *Il Sogno* (która tutaj znajduje się jako bonus na drugim krążku). Ale określenia „klasyczna” nie można na pewno zastosować do najnowszego krążka Elvise, bowiem – jak napisał sam wykonawca na swojej stronie internetowej – „jest to moja pierwsza rock’n’jazzowa płyta”.

Jak pisze w dodanej do albumu notce: „te nagrania tłumaczę, co robiłem przez ostatnie 12 lat, kiedy nie trzymałem w ręku gitary elektrycznej... Chciałem pracować z kilkoma, bardzo różnymi zespołami: od zespołu kameralnego i jazzowego big bandu, do orkiestry symfonicznej. Konsekwentnie wybrałem Metropole Orkest, która jest pełną orkiestrą jazzową z sekcją smyczków”.

Płyta została nagrana podczas North Sea Jazz Festival w lipcu 2004 r. Niezwykłe energetyczna ukazuje odmienne oblicze – bądź co bądź – rockowego muzyka. Tutaj mamy jazz w najlepszym wydaniu. Dodatkowo dodany jest krążek z fragmentami muzyki autorstwa Elvise Costello do baletu na podstawie Szekspirowskiej sztuki *Sen nocy letniej*, nagranej przez London Symphony Orchestra pod dyrekcją Michaela Wilsona Thomasa. Symfoniczno-jazzowa muzyka poprzetykana jest łatwo zapadającymi w ucho melodiami i znakomitą instrumentacją. Na pewno wielu zachęci do nabycia całości.

Angelika Przeździek



**GAETANO DONIZETTI  
1797-1848**

**Lucia di Lammermoor**  
Joan Sutherland, sopran; Paolo Elvira, baryton; Alfredo Kraus, tenor; Paul Plishka, bas; Ariel Bybee, mezzosopran • Metropolitan Opera Orchestra, Chorus and Bal-

let • Richard Bonyng, dyrygent  
Deutsche Grammophon 073 4109 • w. 2005, n. 1982 • PCM Stereo/DTS 5.1/DD 5.1 - Region 0 - NTSC - 137' ★★★★★

Australijska śpiewaczka Joan Sutherland uchodziła za artystkę o niezrównanej technice koloraturowej, ale pozbawioną głębi emocjonalnej Marii Callas. Bezpośrednie porównania obu śpiewaczek były uzasadnione: wielka kariera Sutherland rozpoczęła się u schyłku kariery Callas, dzięki czemu przejęła ona cały belcantowy repertuar Diviny dodając doń takie znaleźniki jak choćby *Beatrice di Tenda* Belliniego czy nigdy wcześniej nienagrana *Semiramidę* Rossiniego. Ale dzisiejszy przegląd nagrań Australijki dowodzi, że przeciwstawienie jej Callas było zbyt uproszczeniem. Pojawianie się w epoce DVD zapomnianych rejestracji przedstawia z udziałem „La Stupendy” ukazuje nam artystkę nie tylko obdarzoną nieomylną muzykalnością, ale i głębokim zrozumieniem teatru. Warto się o tym przekonac oglądając nagraną w londyńskiej Covent Garden *Lucrezję Borgię* i w nowojorskiej Metropolitan Opera *Łucję z Lammermoor* (1982). W obu spektaklach partneruje Sutherland jeden z największych tenorów XX w., Alfredo Kraus.

Blisko sześćdziesięcioletnia Sutherland potrafiła jeszcze czynić ze swym głosem cuda. Nigdy nie należał on do pięknych w potocznym rozumieniu, ale timbre i barwa idealnie przystają do postaci Łucji – nadwrażliwej kobiety, którą bezwzględność i tyrania męskiego świata doprowadza do załamania i śmierci. Mówienie o tym, że wysokie dźwięki są pełne i lśniące, fraza nieomylna pod względem stylistycznym, a dialog z fletem w kluczowej „scenie obłędu” arcy mistrzowski jest w przypadku śpiewaczki tej klasy zbędną formalnością. Zarzucano jej fatalną dykcję. Słusznie! Ale, o dziwo, Sutherland śpiewa słowa – interpretuje je wrażliwie i nie pozostawia choćby cienia wątpliwości, że wie o czym śpiewa. I tego mogłaby się od niej uczyć niejedna dzisiejsza gwiazda zapominająca, że opera to teatr na styku słów i brzmień, a nie narcystyczny popis możliwości głosowych.

W *Regnava nel silenzio* Sutherland ukazuje już Łucję po części zatrzaśniętą w swym świecie. Możliwe, że jej związek z Edgarem rozgrywa się jedynie w jej wyobraźni. W *Alfin son tua* poraża szlachetnym patosem i rozpaczą. Dialog z fletem obligato to już ekstaza i kulminacja zbolętej wyobraźni. Sutherland z pewnością nie zrobiłaby dzisiaj medialnej kariery. Nie wygląda bowiem jak Anna Netreb-

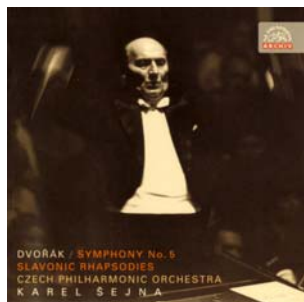


ko. Jednak – mimo swej postury – w przestrzeni scenicznej jest artystką charyzmatyczną, a delikatnymi i lekkimi ruchami podkreśla kruchość emocjonalną swojej bohaterki.

Joan Sutherland tym przedstawieniem powróciła do MET po kilkuletniej nieobecności – nic więc dziwnego, że jest najbardziej fetowana, a owacja po „scenie obłądu” to istne delirium. Ale przecież Alfredo Kraus również udowadnia, że liczy się wiek głosu, a nie wiek metrykalny. Ten blisko 60. letni wówczas śpiewak znajduje się w pełni swego lirycznego głosu ujętego w elegancką frazę i nieco zdystansowaną muzykalność, ale przecież niepozabawioną porwy romantycznego kochanka. I, mimo zawartych na wstępie przeciwwskazań w porównywaniu dzisiejszych do dawnych artystów warto, aby młodzi tenorzy słuchali i uczyli się od dawnych mistrzów. Może wówczas, jeszcze do niedawna obiecujący, Rolando Villazon nie wypadłby tak katastroficznie w roli Edgara podczas tegorocznego festiwalu w Orange. Nie można bowiem w partii belcantowej, dysponując z natury lirycznym głosem, bezkarnie kopiować emisji i ekspresji dzisiejszego Plácida Dominga śpiewającego partie wagnerowskie. Alfredo Kraus rozumiał naturę swego głosu jak mało który śpiewak.

Trzecim bohaterem nowojorskiej Łucji jest baryton Pablo Elvira w roli Enrica. Nie osiąga on wprawdzie poziomu swych kolegów, ale nie sposób nie docenić urody głosu i świetnej interpretacji. Tylko we fragmentach wymagających pełnego forte głos śpiewaka zdradza niewielkie dziury w timbrze i niestabilność brzmienia. Mimo że Rudolf Bing w swych pamiętnikach narzeka na fakt, że Sutherland narzucała MET swego męża Richarda Bonynga’a to przecież prowadzi on przedstawienie z pełną wrażliwością na potęgę Ludzkiego Głosu. A ten w bel canto jest najważniejszy.

Maciej Deuar



**ANTONI DWORZAK**  
1841-1904

Symfonia nr 5 F-dur op. 76;  
Słowańskie rapsodie op. 45

*Czech Philharmonic Orchestra • Karel Sejna, dyrygent*  
Supraphon SU 3852-2 • w. 2005, n. 1952/3 • AAD, 74'47"  
★★★★

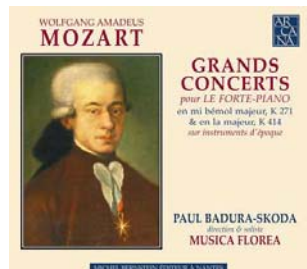
Cudze chwalecie – swego nie znacie. Tym mottem mogłyby podpisywać wydawane przez siebie płyty czeskie wydawnictwo Supraphon. Bo jeśli słuchać Czechów, to tylko na płytach wydawanych przez tę firmę. Tam znajdzie się Smetana, Zelenka, Martinu, no i przede wszystkim Dworzak. Do tego wydawnictwo nie zapomina o wartościowych nagraniach sprzed lat i stara się swym słuchaczom niektóre z nich przypominać.

Taką płytą jest właśnie prezentowany krążek. Zrealizowane w latach 50. nagranie przypomina brzmienie ówczesnego składu orkiestry filharmonicznej z Pragi.

Według mnie nikt lepiej nie rozumie tzw. ducha narodowego dzieł niż rodacy artyści. Skoro więc piszę te słowa, to znaczy, że nasze słowiańskie wyobrażenie o charakterze narodowym Czechów oraz ich sztuce i mającej na nią wpływ uwarunkowanej wieloma okolicznościami specyficznej nucie czeskiej jest w tym wykonaniu szczególnie wyraźne. Widać na tym przykładzie wyobraźni melodycznej Dworzaka, inspiracji folklorem muzycznym regionu, jak i takim muzycznym szwejkostwem. Bo takie są jego kompozycje. Liryzm części wolnych, wyrazistość tematyczna, specyficzna orkiestracja kojarzona głównie z *Symfonią*, „Z Nowego Świata”, furianty zamiast scherz, ostra, punktowana rytmika, radość, wesołość, swoboda.

W tym wykonaniu i pod tą dyrekcją brzmi Dworzak po czesku i mimo polskich uszu słuchaczy idealnie po słowiańsku w nie wpada. Polecam.

Agnieszka Okupska



**WOLFGANG AMADEUSZ**  
**MOZART**  
1756-1791

Koncerty fortepianowe nr 9 i 12

Paul Badura-Skoda, dyrygent  
i solista • Musica Flora  
Arcana A 351 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 55'20"  
★★★★

Jeśli chodzi o nagrania koncertów fortepianowych Mozarta, to najchętniej słucham tych, których autorem jest Murray Perahia. Dla mnie stanowią one swoisty wzorzec z Sevres i zarazem materiał porównawczy podczas odsłuchiwania innych. A zatem, czy można polubić te kompozycje grane na instrumentach z epoki, jeśli jest się fanem Perahii? Cóż, z rezerwą odpowiedziałbym twierdząco, o ile bralibyśmy pod uwagę interpretacje Bilsona pod batutą Gardinera lub nagranie Pawła Badury-Skody, będące przedmiotem tej recenzji.

Muszę przyznać, że nie od razu spodobała mi się ta płyta. Teraz jest już znacznie lepiej, choć nadal nie przepadam za pierwszą część *Koncertu nr 9 KV 271*. Partia solowa jest tu sucha jak pieprz i nazbyt perkusyjna – „nieco rozklekotana”, jak określili ją znajomy pianista. Natomiast pozostałe części to już czyste piękno. Badura-Skoda jest w nich „rozgadany”, dźwięczny i precyzyjny – po prostu mozartowski. Pianista nie szuka ekstrawagancji i nie stara się zaskoczyć słuchacza jakimiś ekscentrycznymi pomysłami. Zawsze jest sugestywny, kiedy trzeba przezroczyście (to rzadka umiejętność u solistów), nigdy sztuczny albo dekoracyjny.

Powodów do zachwyty dostarcza także mistrzowska współpraca solisty i orkiestry. Wyraźnie da się wyczuć, że muzycy czepią radość z wspólnego grania. Szczególnie pięknie słychać to w drugiej części *Koncertu nr 12 KV 414*. Artyści niepostrzeżenie zagospodarowują całą przestrzeń dźwiękową i demonstrowają jak pięknie można zagrać „smutnego” i na wskroś „poważnego” Mozarta. Ta część *Koncertu* jest prawdopodobnie elegią stworzoną na wieść o śmierci jego starego przyjaciela „angielskiego Bacha” – Jana Chrystiana. Akompaniament stworzony przez Musikę Florę do pozostałych części jest również znakomity i należy do najlepszych, jakie dane mi było ostatnio usłyszeć. Orkiestra zachwyca ciepłym, nasyconym i jednocześnie lekkim brzmieniem. Czesi tym nagraniem potwierdzają, że są coraz lepsi: wspaniale ze sobą współpracują, potrafią osiągnąć niesamowitą barwę dźwięku i mają niezgorsze pomysły interpretacyjne.

Robert Majewski

**W. A. MOZART**

**Für Nannerl – kompozycje na dwie i cztery ręce**  
Wolfgang Brunner, Leonore von Strauss, fortepiani  
Profil PH06034 • w. 2006, n. 2000 • DDD, 71'38"  
★★★★



Wolfgang i starsza od niego o pięć lat siostra Nannerl Mozartowie uchodzili za cudowne dzieci i byli przez ich ojca Leopolda obwożeni po monarszych dworach i dworach europejskiej arystokracji. Przemierzali setki kilometrów by zachwycać swą grą, zdobywać sławę i ... pieniądze. Podziwiano ich w Augsburgu, Brukseli, Meiningu, Heidelbergu, Berlinie, Wiedniu, Londynie i Paryżu. Oboje grali na klawesynie, Wolfgang również na skrzypcach, często zasiadali razem do jednego klawesynu. Niestety, dzieci mają to do siebie, że szybko rosną i wyrastają z narzuczonego im jarmza. Nie inaczej było u Mozartów. Wolfgang zaczął robić samodzielną karierę, a siostra, mimo że świetna klawesynistka, na zawsze pozostała w jego cieniu. W 1769 r. przestała koncertować publicznie, a 1784 r. została żoną barona von Berchtold z Sonenberg.

Właśnie z myślą o siostrze i rodzinnym muzykowaniu pisał czasami Wolfgang niewielkie dziełka na fortepian dla jednej lub dwóch osób. Prezentowany album tym utworom jest poświęcony. Jego bohaterami są Wolfgang Brunner i Leonore von Strauss, którym udało się niemal idealnie uchwycić ten szczególnie klimat każdej z prezentowanych kompozycji. Najlepiej prezentują się w tym albumie dzieła na cztery ręce. Z satysfakcją można słuchać ich zgodnej stylowej gry, znakomitego operowania barwą dźwięku i umiejętności przykuwania uwagi słuchacza. Mozart w ich wykonaniu ujmie młodzieńczą świeżością i pogodą. I chociaż każde z prezentowanych dzieł jest dobrze zagrane to jednak najlepiej brzmią dwie sonaty na cztery ręce: D-dur KV 381 i B-dur KV 358. Gorzej jest w przypadku dzieł solowych granych przez solistów zbyt masywnie, bez należnego wdzięku i finezji.

Adam Czopec

**W. A. MOZART**

**Fortepianowe dzieła wszystkie w. 4: Sonaty KV 332, 284; Preludium i Fuga KV 394; Balet z Ascanio in Alba; Clavierstück: KV 15mm, 1500, 15pp, 15qq, 338/626b, 15h**  
Siegbert Rampe, piano forte, klavierfort, klawesyn



MDG 341 1304-2 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 79'58" ★★★★★

Mozart wszystkie swoje sonaty fortepianowe skomponował na przestrzeni 15 lat, nieco krótszy okres obejmują sonaty prezentowane w obu albumach. Dwie (C-dur KV 309 i D-dur KV 311) powstały w 1777 r. w Mannheimie, jedna (D-dur KV 284) w 1775 r. w Monachium, i jedna (B-dur KV 333) 1783 r. w Linzu. Każda z nich wymaga od pianisty nie tylko pięknego, krystalicznie brzmiącego dźwięku, ale również technicznej wirtuozerii podporządkowanej ekspresji. Właśnie to odnajdziemy w nagraniu Siegberta Rampe, niemieckiego pianisty, którego dyskografia liczy 55 pozycji. Wśród jego nagrań wiele pozycji zajmuje muzyka Mozarta i to grana na replikach instrumentów z epoki.

Rampe jest bez wątpienia muzykiem bardzo wrażliwym na barwę dźwięku i potrafi z tego uczynić jeden z atutów swojej interpretacji, która w jego ujęciu ma bogatą skalę zróżnicowań dynamicznych i ekspresji. Jego grę cechuje nie tylko swoboda i fantazja, ale również wyrazista artykulacja i płynność prowadzenia narracji, co pozwala mu na budowanie właściwego klimatu szczególnie w środkowych *Andante* granych spokojnie i delikatnym dźwiękiem, co pozwala na podkreślenie śpiewności muzyki. Można powiedzieć, że jest to Mozart stylowy w formie i muzycznej treści.

Równie błyskotliwie i elegancko brzmią w jego wykonaniu utwory grane na klawesynie: *Preludium i Fuga* KV 394 i *Variations* KV 354, jak i te prezentowane na klawikordzie: *Variations* KV 179 oraz miniatury z cyklu *Clavierstück*, które w tym wykonaniu jawią się jak prawdziwe perełki.

Adam Czopek

### W. A. MOZART

#### Koncerty fortepianowe

Viviana Sofronitzki, fortepian • *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* • Tadeusz Karolak, dyrygent Pro Musica Camerata PMC 041-051 • w. 2006, n. 2004/5/6 • DDD, 722'15", 11CD ★★★★★

W jednym z ostatnich numerów *Muzyka21* przedstawiłem Państwu wybór płyt z muzyką Mozarta, które ukazały się z okazji 250. rocznicy urodzin wiedeńskiego klasyka. Rocznicą obchodzona była także w Polsce. Organizująca rokrocznie festiwale mozartowskie Warszawska Opera Kameralna wydała elegancki, jedenastopłytkowy box zawierający komplet koncertów Mozarta. Ciekawostką jest zrealizowanie nagrań na instrumentach historycznych, na których gra Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* pod dyktando Tadeusza Karolaka. Solistką we wszystkich koncertach jest Viviana Sofronitzki grająca na współczesnej kopii fortepiano Antona Waltera z ok. 1795 r., wykonanej przez Paula McNulty. Viviana Sofronitzki, córka sławnego rosyjskiego pianisty Władimira Sofronickiego, po odebraniu wykształcenia muzycznego w Moskwie kontynuowała studia w zakresie gry na fortepianie i klawesynie w Królewskim Konserwatorium w Hadze. Artystka wyspecjalizowała się w grze na instrumentach z epoki. Koncertuje na różnych prestiżowych festiwalach europejskich. Bywa także od niedawna częstym gościem na polskich estradach.

Na płytach utrwalono wszystkie koncerty Mozarta przeznaczone na jeden fortepian oraz wczesne dzieła tego gatunku na klawesyn. Szkoda, że nie zdecydowano się na nagranie dwóch mozartowskich koncertów na dwa i trzy fortepiany.

W całości edycja jest godna uznania. Cieszy fakt, że mamy pierwsze polskie, kompletne nagranie koncertów Mozarta, dokonane (z wyjątkiem solisty) polskimi siłami i wydane w Polsce. Pianoforte brzmi ciepło i ujmująco bogatą paletą dźwiękową, choć pod względem wolumenu brzmienia jest to instrument bardzo delikatny. Trudno go porównywać ze współczesnym Steinwayem. Jego brzmienie ma swój urok i niepowtarzalny kolor, ale osób nie interesujących się tego rodzaju wykonawstwem, brzmienie pianoforte prawdopodobnie nie przekona.

W całości wszystkie koncerty brzmią bardzo dobrze, choć nie-



które z nich przekonują bardziej, a inne mniej. Dotyczy to np. agogiki. Bez zarzutu przedstawia się współpraca solistki z zespołem, dopracowane dialogi, wysmakowane niuansy. Jest to propozycja bardzo ciekawa. Viviana Sofronitzki jest pianistką znakomicie zorientowaną w problematyce wykonawstwa muzyki dawnej i klasycznej. Mozart pod jej palcami brzmi lekko, potoczysie, elegancko. Artystka potrafi przykuć uwagę zarówno subtelnym nastrojem, ciepłem i uduchowieniem części wolnych, jak i precyzją techniczną, perlnością figuracji w częściach szybkich. Warto wyróżnić grę orkiestry. Wykonanie nie odbiega bowiem od europejskich standardów stawianych interpretacjom muzyki dawnej.

W książeczce znajdujemy ciekawy komentarz Jana Webera, przybliżający genezę mozartowskich koncertów.

Marcin T. Łukaszewski



### W. A. MOZART

**Concertante alla harpa e flauto: Koncert na flet i harfę KV 299, Symfonia koncertująca na flet, obój, róg i fagot KV 297B, Symfonia nr 31 Paryska KV 297** Maria Galassi, harfa; Suzanne Kaiser, flet; Ann-Kathrin Brüggemann, obój; Javier Zafra, fagot; Erwin Wiering, róg • *Freiburger Barockorchester* • Gottfried von der Goltz, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901897 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 77'43" ★★★★★

Wszystkie prezentowane w tym albumie utwory mają jedną cechę wspólną: powstały w tym samym 1778 r. Nie ujmując niczego pozostałym dziełom, omówienie proponuję rozpocząć od niezwykle efektownej trzyczęściowej *Symfonii koncertującej* skomponowanej w kwietniu dla występującej w Paryżu orkiestry manheimskiej i jej solistów. Mozart dowiódł tutaj pełnej znajomości walorów dźwięku i możliwości technicznych każdego z instrumentów solowych. Równie efektowne jest wykonanie prezentowane przez kameralną orkiestrę *Freiburger Barockorchester*, której muzycy i soliści dowodzą wielkiej umiejętności wspólnego muzykowania. Każda solówka jest wyczelowa-

na, a zborności dialogu instrumentów solowych między sobą i z orkiestrą sprawia słuchaczowi autentyczną radość. Podobnie jak świetne wyważenie fraz i proporcji brzmienia. W sumie piękna, pełna prostoty i radości interpretacja koncertu, który „na żywo” rzadko bywa wykonywany.

Równie wiele dobrego można napisać o *Koncertcie na flet i harfę*, w którym Maria Galassi i Suzanne Kaiser dowodzą niepospolitej wirtuozerii oraz eksponują wspaniałą melodykę i pełny wdzięk utworu. Odnosi się wrażenie, że solistki bawią się każdą frazą. Ich dialog ujmują płynnością przejmowania frazy i muzycznej narracji.

Zawartości albumu dopełnia *Symfonia „Paryska”*, której prawykonanie w Paryżu zostało przyjęte bardzo życzliwie. Ta symfonia ma dwie wersje środkowego *Andante*, obie są tutaj prezentowane. Najpierw wersja oryginalna, później, jako dodatku, mamy możliwość wysłuchania drugiej wersji *Symfonii*, zagranej z niezwykłym wdziękiem i pełną kontrastów dynamiką w częściach skrajnych, w środkowej przynoszącej subtelne ukojenie.

Muzycy *Freiburger Barockorchester* to zespół bardzo wysoko zdyscyplinowany o pięknym jednorodnym brzmieniu, co pozwala im prezentować utwory Mozarta w pełnej krasie.

Adam Czopek



### W. A. MOZART

**Uwertury do różnych oper, Eine kleine Nachtmusik, etc.**

*Concerto Köln* • Anton Steck, dyrygent

Archiv Produktion 477 5800 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 70'42" ★★★★★

Jest na świecie wiele zespołów grających z mniejszym lub większym powodzeniem muzykę Mozarta na starych lub odtwarzanych instrumentach. Wśród nich jest prowadzony przez Antona Stecka *Concerto Köln*, którego interpretacje zawsze budzą uznanie tak poziomem wykonania, jak i wyczelnym wszelkich niuansów artykulacyjnych i brzmieniowych. Nie inaczej jest na ich najnowszej



plycie z muzyką Mozarta. I chociaż zawiera ona utwory znane z wielu nagrań i wykonań, to jednak interpretacja i gra Concerto Köln przykuwa uwagę od pierwszych taktów, co świadczy o mistrzostwie wykonania. Uwertury do *Czarodziejskiego fletu* i *Dyrektora teatru* ujmują błyskotliwością prowadzenia frazy, muzyka baletowa *Les Petits Riens* zachwyca lekkością i przejrzystością. Nawet tak popularna i ograna do granic możliwości serenada *Eine kleine Nachtmusik* brzmi w ich wykonaniu świeżo zachwycając przy tym pięknym muzycznej narracji, swobodą prowadzenia mozartowskiej melodii i świetnie uchwyconym klimatem. Podobnie jak *Adaggio z Serenady B-dur* KV 361.

Jeżeli ktoś szuka Mozarta eleganckiego, kameralnego i ujmującego prostotą, powinien bez wahania sięgnąć po tę płytę.

Adam Czopek



**W. A. MOZART**  
**Idomeneo, Rè di Creta – opera**  
**KV 366**

*Aldo Bertocci (Idomeneo); Georg Jelden (Idamante); Agnes Giebel (Ilia); Irmgard Stadler (Eletra); Cesare Ponce de Leon (Arbace); David Ward (Gran Sacerdote); Ottokar Shofar (La Voce) • Coro e Orchestra Sinfonica RAI di Roma • Peter Maag, dyrygent*  
 Arts 43063-2 • w. 2006, n. 1965 • ADD, 125'20", 2CD  
 ★★★★★

Twórczość Mozarta bez wątplenia należy do najczęściej nagrywanych i wykonywanych w salach koncertowych na całym świecie. Rok mozartowski dodatkowo tę tendencję nasila. Efekty, w postaci dużej liczby koncertów i wydanych płyt, są może trudne do ogarnięcia, ale nie brakuje wśród nich pozycji wyjątkowych i to dla nich warto śledzić na bieżąco muzyczne przedsięwzięcia sygnowane nazwiskiem wiedeńskiego mistrza. Do tego kręgu zalicza się jedna z najnowszych płyt wydana przez Arts Archives, a to przynajmniej z trzech powodów.

Po pierwsze samo dzieło, czyli 3. aktowa opera seria *Idomeneo*, zajmująca kluczowe miejsce w operowej twórczości Mozarta.



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**The Mozart Album – arie, duety z oper Mozarta**

*Anna Netrebko, sopran; Thomas Quasthoff, baryton; Bryn Terfel, baryton; Elina Garanca, mezzosopran; René Pape, bas; Erika Miklósa, sopran; Christoph Strehl, tenor • Orchestra Mozart, Mahler Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Staatskapelle Dresden • Claudio Abbado, Sir Charles Mackerras, Sebastian Weigle, dyrygenci*

Deutsche Grammophon 477629-7 • w. 2006 • n. 2005-2006 • DDD • 59'30"

★★★★★

Prezentowane tu wydawnictwo miało swoją premierę na Festiwalu Mozarta w Salzburgu w sierpniu tego roku, gdy świat świętował 250. urodziny kompozytora. Jak reklamuje ten album jego wydawca, to nagranie przedstawia sztukę wokalną w ariach i duetach Mozarta Anny Netrebko i jej drużyny zaprzyjaźnionych śpiewaków, czyli swoistego operowego Dream Team, którego kapitanem jest właśnie Rosjanka.

Anna Netrebko to urodzona na południu Rosji wokalistka obdarzona niezwykle sopranem. Już samo pojawienie się śpiewaczki na scenie gwarantuje wyprzedzając bilety i miejscówek do końca, a każdy nagrany przez nią album okazuje się komercyjnym sukcesem.

Wszystko to zapewne sprawia jej naturalna swoboda oraz nieprzeciętne zdolności aktorskie (artystka potrafi nawet robić fikołki przy śpiewaniu arii oraz parę innych rzeczy – vide nagranie DVD *Trawiaty* z Salzburga z roku 2005, tak że ar-

tystka prezentuje się wspaniale zarówno na płytach, jak i na deskach oper całego świata.

*The Mozart Album* to płyta szczególna. Netrebko wykonała tutaj najbardziej znane arie i duety z oper Mozarta w towarzystwie wspaniałych gości. Wśród towarzyszących jej solistów usłyszeć możemy takie gwiazdy scen operowych jak Bryn Terfel, Thomas Quasthoff, René Pape, Elina Garanca i Erika Miklósa. Nagrania pochodzą z lat 2005-2006, a wykonawcom akompaniuje Orchestra Mozart i Mahler Orchestra pod kierownictwem Claudio Abbado, Scottish Chamber Orchestra pod kierownictwem Charlesa Mackerrasa oraz Staatskapelle Dresden pod kierownictwem Sebastiana Weigle'a.

Otrzymujemy operowe „przeboje” Mozarta w dobrym wykonaniu. Każdy ze śpiewaków prezentuje się od najlepszej strony i eksponuje swoje znakomite walory wokalne i techniczne. Nie trzeba być koneserem, żeby tej płyty słuchać z ogromną przyjemnością. Bardzo mi przypadł do gustu duet *La ci darem...* w wykonaniu Netrebko i Quasthoffa oraz arie Królowej Nocy w wykonaniu Eriki Miklósy.

W zalewie wielu mozartowskich płyt operowych w tym roku trudno wybrać tę jedyną. Jeżeli jednak ktoś poszukuje płyty ciekawej, dobrze wykonanej i atrakcyjnie wydanej z najpopularniejszymi „kawalkami” operowymi genialnego salzburgczyka, to absolutnie polecam ten album. Można go słuchać bez końca.

Arkadiusz Jędrasik



Anna Netrebko  
 fot. © KASSKARA, DG

Dzieło uposażone w nowe rozwiązania formalno-muzyczne oraz posiadające pierwotny kontekst obsadowy, przez samego kompozytora było zaliczane do grona najlepszych dzieł operowych własnego autorstwa.

Po drugie, osoba sławnego Petera Maaga. Ten wybitny szwajcarski dyrygent znany z ujmujących interpretacji wielu oper po raz kolejny wziął na warsztat utwór z kręgu mu najbliższych. W tym przypadku jego interpretacja bazuje na intensywniej dramaturgii, podpartej subtelną, ale nasyconą dynamiką oraz finezyjnym wykonaniem. Do tego dochodzi przejrzysty i klarowny sposób prowadzenia orkiestry, niezwykle zapal i rozmach (nawet w sensie dosłownym – Maag w znacznej mierze prezentuje całość partytury, bez często praktykowanych skrótów). Duże znaczenie ma także bardzo dobra jakość techniczna, która przekonuje o ponadczasowym wymiarze interpretacji Maaga i pozwala zapomnieć o tym, że nagranie liczy ponad 40 lat.

Wreszcie po trzecie, wyśmienita obsada wykonawcza: Aldo Bertocci obdarzony mocnym, jasnym głosem mistrzowsko i przekonywująco nakreślił dramaturgiczno-wyrazową stronę tytułowej roli (aria *Four del mar ho nu mare in seno*). Równie dobrze wypadł Georg Jelden w niełatwej partii Idamante. Także panie kreujące główne role kobiece (Irmgard Stadler jako Elektra i Agnes Giebel jako Ilia) zasługują na słowa uznania. Ich mocno osadzone głosy w połączeniu z nienaganną techniką dają urzekający efekt.

Na koniec, pozostaje mi jeszcze raz polecić to nagranie. Jest to kolejna bardzo dobra płyta uświetniająca rok mozartowski.

Katarzyna Fortuna



**W. A. MOZART**  
**Koncerty na róg i orkiestrę: Es-dur KV 417, Es-dur KV 447, Es-dur KV 495; Kwintet waltorniowy Es-dur KV 407**

*Wilhelm Bruns, róg • Quadriga-Quartett • Mannheimer Mozartorchester • Thomas Fey, dyrygent*  
 Profil PH05046 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 57'37"  
 ★★★★★

W latach 1783-1786 Mozart skomponował cztery koncerty na róg dla swojego przyjaciela, salzburskiego waltornisty Ignacego Leutgeba. Również dla niego powstał w 1782 r. *Kwintet Es-dur na róg, skrzypce, dwie altówki i wiolonczelę*. Utwory są na tyle atrakcyjne, że praktycznie od prawykonania nie schodzą z afisza, a ich nagrania można liczyć w dziesiątkach i to nie tylko w wersji oryginalnej, ale również wszelakich transkrypcjach.

Autorem najnowszego ich nagrania jest Wilhelm Brunus, uczeń prof. Hermanna Baumanna, dysponujący pięknym ciepłym dźwiękiem o aksamitnym brzmieniu, co przy dobrej technice niejako z góry zapewnia mu sukces wykonania. Brunus gra z wielką swobodą, przy czym technika nigdy nie dominuje nad pięknem muzyki i klarownością dźwięku. Dzięki temu każdy z prezentowanych koncertów ma właściwy ciężar gatunkowy. *Koncert KV 447* urzeka elegancją, szczególnie w granym delikatnie *Larghetto*, a *Koncert KV 495* ujmie prostotą i śpiewnością frazy, podobnie jak *Spiewność KV 417*. Jednak z największą satysfakcją słucha się *Koncertu Es-dur*, gdzie czuć radość i umiejętność wspólnego muzykowania przy utrzymaniu kameralnego charakteru utworu.

Mannheimer Mozartorchester towarzyszy soliście bardzo dyskretnie, stanowiąc doskonałe tło dla popisów solisty. W sumie płyta, której słucha się z pełną przyjemnością.

Adam Czopek



**W. A. MOZART**  
**Divertimento Es-dur KV 563**  
**VOLKER DAVID KIRCHNER**  
**Trio smyczkowe**  
*Trio Echnaton*

Coviello Classics 50308 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 64'34" • plus DVD-V w systemie DTS 5.1  
 ★★★★★

Album w ciekawej okładce, z której spoglądają na człowieka źrenice (?), reflektory (?), lustrzane wspomnienia czegoś bliżej nieokreślonego (?) nagrany przez Trio Echnaton dla Süddeutsche Rundfunk i wydany przez Coviello Classics stanowi kolejną propozycję tego znanego i w Polsce

zespołu i jest pokazem ambitnej i twórczo potraktowanej wiolinistyki.

Płytę otwiera *Divertimento Es-dur KV 563* na trio smyczkowe, najdłuższy utwór kameralny Wolfganga Amadeusza, dzieło późne (1788), sześcioczęściowe, powstałe tuż po zakończeniu pracy nad ostatnią symfonią i reprezentujące styl „późnego” Mozarta. W ujęciu Tria Echnaton ten późny, ocierający się o romantyzm styl przekonuje nawet tak zatwardziałego zwolennika wykonania stricte historycznych jak ja. Jest to bardzo piękna gra, bardzo czysta intonacyjnie i klarowna formalnie i, co robi wielkie wrażenie – umożliwiającą przejście od Mozarta do Kirchnera w płynny, wręcz niezauważalny sposób.

Napisane w 2000 r. i zadedykowane Triu Echnaton *Trio smyczkowe Volkera Davida Kirchnera*, kompozytora dziś już sześćdziesięcioletniego, rozpoczyna się w atmosferze post-mahlerowskiej, aby sięgnąć po ekstremalne, niemal nieinstrumentalne środki wyrażające kolejno *Traume*, *Alfabet diabelski* oraz *Schematy*. Muszę przyznać, że słuchając tego utworu nieco się bałam i wcale nie odbierałam go analitycznie – można więc powiedzieć, że zarówno kompozytor jak i wykonawcy osiągnęli swój cel. Jest to utwór bardzo współczesny i w sposób swoiście przyjemny niepoddający się łatwo stylistycznej klasyfikacji. Kirchner każe instrumentom śpiewać, krzyczeć, drzeć się, przeklinać, szczekać, błagać, szeptać i jęczeć – i to w swoim własnym stylu. Bardzo interesujące.

Maria Erdman



**W. A. MOZART**  
**Günter Wand Edition wol. 1 –**  
**Serenada Haffnerowska D-dur**  
**KV 250/248b; Bella mia fiamma,**  
**addio – Rest, o cara recytatyw i**  
**aria na sopran i orkiestrę KV**  
**528**

*Edith Wiens, sopran; Ernő Sebestyén, skrzypce • Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Günter Wand, dyrygent*  
 Profil PH04053 • w. 2004, n. 1982 • DDD, 66'20"  
 ★★★★★

Otwierająca jubileuszową kolekcję poświęconą interpretacjom wielkiego Güntera Wanda płytę z utworami Wolfganga Amadeusza Mozarta. Wybitny dyrygent uważał go za swoją „gwiazdę przewodnią”, podziwiając „niezwykłą trafność w doborze środków do treści, które miały być przekazane oraz zdolność Mozarta do znajdowania równowagi i właściwych proporcji między wszystkimi parametrami utworu – czy to między wartością, długością całego dzieła w stosunku do długości poszczególnych części czy też zależnością między tempem i dynamiką, między strukturą ogólną, a detalem”. W ten sposób wyrażony podziw i uwielbienie dla Mozarta owocuje wykonaniem o wielkiej głębi, oddaniu i perfekcyjnej transmisji każdego szczegółu. *Serenada „Haffnerowska”*, dzieło o wielu kolorach jest jednym z najlepiej do tego celu nadających się utworów Mozarta. Orkiestra Radia Bawarskiego gra jak przysłowiowy „jeden mąż”, a wykonujący solowe partie Ernő Sebestyén prezentuje wszystko to, co zwykle się określać jako „świetna gra na skrzypcach”.

Recytatyw i aria na sopran i orkiestrę *Bella mia fiamma, addio – Rest, o cara* (tu, w dużej klasy wykonaniu Edith Wiens) powstała w mniej więcej tym samym czasie co *Don Giovanni* dla praskiej primadonny Józefy Dusek. Anegdota głosi, że Mozart nie śpieszył się ze skończeniem arii, więc śpiewaczka obłączyła kompozytora w willi Bertramka i nie wypuściła, póki nie zobaczyła gotowej partytury.

Nagranie, w całości utrzymane w stylistyce postromantycznej zarejestrowano live na Festiwalu Mozartowskim w Norymberdze w 1982 r. Teraz wykonuje się już Mozarta inaczej, patrząc na niego przez pryzmat historycznego instrumentarium, mniej symfonicznie, bardziej retorycznie. Interpretacja Wanda i bawarskich symfoników ma w sobie urok nieśmiertelnej perfekcji i znak fascynacji genuszem, i jako taka przechodzi do historii nie poddając się żadnym krytycznym uwagom – ich wyrażanie byłoby nie na miejscu. Na miejscu za to jest szacunek i chyba pewnego rodzaju wzruszenie – i dla niego z pewnością warto mieć tę płytę.

Maria Erdman

**W. A. MOZART**  
**Koncerty: fortepianowe KV**  
**449 i KV 488, skrzypcowe KV**  
**216 i KV 218, na róg i orkiestrę**  
**KV 417 i KV 447. Arie: KV 447,**  
**KV 420, KV 209**



*Friedrich Gulda, Maria Bergmann, fortepiano; Arthur Grumiaux, Henryk Szeryng, skrzypce; Susanne Danco, sopran; Denis Brain, waltornia; Peter Pears, tenor • Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden • Hans Rosbaud, Ernest Bour, Paul Sacher, dyrygent*  
 Hänssler Classic CD 98.129 • w. 2006, n. • ADD, 148'23", 2CD  
 ★★★★★

Ten dwupłytowy album prezentuje przykłady twórczości Mozarta przeznaczone na partię solową z towarzyszeniem orkiestry. Partie solową, gdyż mamy tu do czynienia zarówno z instrumentalistami, jak i śpiewakami. Taki dobór repertuaru rzuca nieco inne światło na kompozycje tego twórcy, spośród których najbardziej znane są dzieła operowe i symfonie.

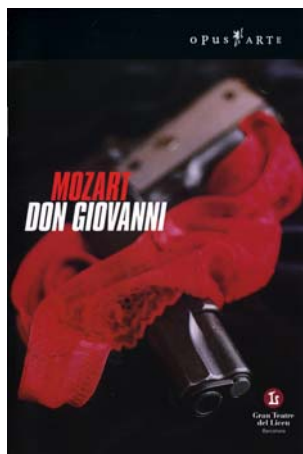
Na każdym z krążków znajduje się koncert fortepianowy, skrzypcowy, arie operowe oraz koncert na róg. W przypadku utworów na skrzypce z orkiestrą wykonywane są one przez różnych artystów, co przysparza temu wydawnictwu nieco z aury konkursu. Bardzo interesująco brzmi polski skrzypek, Henryk Szeryng, wygrywając tym samym niepisany turniej z Arthurem Grumiaux. W *Koncertach fortepianowym A-dur KV 488 i Es-dur KV 449* można usłyszeć Friedricha Gulde, zmarłego w 2000 r. pianistę, klasyka i jednocześnie eksperymentatora na gruncie muzyki jazzowej, który z każdej z prezentowanych kompozycji Mozarta czyni perłę muzyki fortepianowej. Misternie budowana atmosfera dzieł osadzona jest tu na warsztatowym mistrzostwie, ale cechuje ją także czytelność dla odbiorców szelmuwskie i granie z konwencją stanowiąc swego rodzaju perskie oko puszczane do innych pianistów i interpretacji ich autorstwa. Pewne niedostatki arii wykonywanej przez Suzanne Danco rekompensują koncerty na róg w wykonaniu Dennisa Braina, waltornisty z dziada pradziada. Najtrudniejsza na tym instrumencie celność intonacyjna w tym przypadku nie przedstawia żadnych problemów. Dennis Braina gra z luzem i niezachwianą pewnością. Dwa koncerty Es-dur na róg to dla słuchacza czysta przyjemność i pełne odprężenie.

To z zewnątrz wyglądające na



pompacyjne, przeładowane repertuarem wydawnictwo okazuje się już po pierwszym wysłuchaniu cenną pozycją domowej płytki. Z jednej strony daje kilka ważnych i różnorodnych przykładów dorobku kompozytorskiego Wolfganga Amadeusza Mozarta, z drugiej – perfekcję wykonania każdorazowo w innym spojrzeniu interpretacyjnym i stylowym. Smaczny kąsek dla melomanów.

Agnieszka Okupska



**W. A. MOZART**  
**Don Giovanni**  
 Wojtek Drabowicz (*Don Giovanni*);  
 Anatoly Kocherga (*Commendatore*);  
 Regina Schörg (*Donna Anna*);  
 Kwanchul Youn (*Leporello*) • *Gran Teatre del Liceu* • *Bertrand de Billy*, dyrygent  
 Opus Arte OA 0921 D • w. 2006, n. 2002 • PCM Stereo/DTS5.1 – Region 0 – NTSC – 156’  
 ★★★★★

Cała inscenizacja utrzymana została w tak modnej ostatnio manierze młodzieżowej pop kultury. Unosi się nad nią kult pieniądza, konsumpcji i erotyki oraz niepokojonych emocji. Na scenie królują: adidas, dresy, puszkę piwa i alkohol. Jedno trzeba przyznać: reżyser jest wyjątkowo konsekwentny, postawił na erotyzm, którym ta inscenizacja od pierwszej do ostatniej sceny wręcz ocieka i wszystko temu podporządkował.

Zaczyna się nawet interesująco: nocą przez scenę, błyskając reflektorami, sunie potężny Mercedes, który zatrzymuje się na proscenium. Wsiada z niego kierowca Leporello, chwilę po nim zapinając spodnie wyskakuje Don Giovanni. Za nim gramoli się Donna Anna, jego ostatnia zdobycz. Oboje są jeszcze bardzo rozbudzeni czemu dają niedwuznaczne dowody. Niestety, im dalej tym gorzej! Bohaterowie gubią wyrazistość, a scena zaczyna się powoli zmieniać w śmietnisko. Po jej podłodze walają się wszelkie odpadki rodem z najbliższego hipermarketu. Totalny



**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
**Tutto Mozart – arie z: Le nozze di Figaro, Così fan tutte, Don Giovanni, Die Zauberflöte**  
 Miah Persson, sopran; Christine Rice, mezzosopran; Bryn Terfel, baryton • *Scottish Chamber Orchestra* • *Charles Mackerras*, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 588-6 • w. 2006 • n. 2006 • DDD, 59’38”

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Zmierzający ku końcowi rok mozartowski obfitował w ciekawe wydarzenia i wartościowe płyty. Także Walijszyk Bryn Terfel wpisał się w obchody roku ku czci genialnego salzburczyka swoim nowym albumem z ariami. Po kilku wcześniejszych składankach z pieśniami obecny album jest wprost znakomity. I to ze względu na repertuar – monograficzny, jak i wykonawcę. Bryn Terfel należy do grona moich ulubionych barytonów, którego bardzo cenię właśnie w Mozarcie. Już od pierwszych akordów wiemy, że mamy do czynienia ze świetną płytą.

Arkadiusz Jędrasik



Bryn Terfel  
 fot. © Sheila Rock / DG

Obecnie Bryn Terfel jest klasą samą w sobie i marką, która wypływa m.in. z jego bogatego już doświadczenia scenicznego w kreowaniu mozartowskich ról. Nie mogą być bez znaczenia dla słuchacza tego albumu wielki artyzm śpiewaka, jego indywidualność, głos o fenomenalnej skali i zjawiskowej barwie, wreszcie technika, gdzie jest miejsce na sztukę wokalną na najwyższym poziomie. Terfel szanuje słowo i melodię w każdym z używanych języków. Zachwyca skalą odcieni dynamicznych – od forte po najdelikatniejsze piana.

Arie Mozarta są lekkie, naturalne, głos w barwie jest nieskazitelny i aksamitny. Jest tu dużo pięknej i prawdziwej mozartowskiej muzyki. Terfel potrafi idealnie powściągać bogaty aparat wykonawczy, jakim obdarzyła go natura. To śpiewak bardzo subtelny, skupiony. Doskonale wczuwa się w lekki, żartobliwy klimat wielu arii Mozarta, unika monotonii w interpretacji. To samo dotyczy partnerujących mu w kilku duetach śpiewaczek Miah Person i Christine Rice.

Orkiestra wraz z dyrygentem w całym mozartowskim recitalu brzmi z niezwykłą finezją i klarownością. Miękkosc brzmienia oraz płynność i lekkość frazy są czarujące. To jedna z najlepszych płyt roku mozartowskiego, po którą warto sięgnąć.

bałagan okraszony wszechobecnym sexem! Zaskakujący jest również cały finał: Don Giovanni nie zostanie pochłonięty przez piekło, to zgotują mu na ziemi jego dotychczasowi towarzysze. Przywiązane do krzesła każdy z nich, podczas sekstetu *Ah dove e il perfido*, własnoręcznie przebija nożem! Można i tak, ale po co? Przyznaję, ta pozbawiona romantyzmu inscenizacja jakoś nie wzbudziła we mnie szczerego entuzjazmu.

Tytułowy bohater w ujęciu Wojciecha Drabowicza to chodzący playboy rozsiewający feromonami na prawo i lewo. Erotyzm wзира niemal z każdego jego kroku i ruchu. Don Giovanni wykreowany przez Drabowicza ma błysk w oku i żywiołowy temperament, oraz znakomitą prezencję. Jest przy tym pozbawiony skrupułów, bierze od życia wszystko co najlepsze nie dając nic w zamian. Piękny, o bogatym brzmieniu i ciemnej barwie baryton, oraz znakomita technika pozwoliły mu na swobodne pokonanie trudności tej wymagającej sztuki partii zaśpiewanej bardzo muzykalnie. Linia wokalna zachwyca elegancją i stylowym prowadzeniem frazy. Partię Leporella śpiewa obdarzony pięknym, głębokim basem Kwanchul Youn, który okazał się godnym partnerem swojego pana. Obaj stanowią, wokalnie i aktorsko, znakomity duet. Świetnie, w sensie aktorskim, odnalazły się w tej inscenizacji wszystkie trzy panie. Niestety, ich głosów nie zawsze słucha się z pełną satysfakcją. W całej obsadzie jedynie Filipe Bou i Marcel Reijans wydają się nieco bezosobowi, tak pod względem wokalnym, jak i aktorskim.

Bertrand de Billy prowadził Mozartowskie dzieło z finezją, ogromną wrażliwością i wyjątkową dbałością o realizację wszelkich niuansów partytury. Eksponuje przy tym właściwy puls dramatyczny muzyki i dba o przejrzystość ansambli. Barcelońska orkiestra Gran Teatru del Liceu ma, pod jego batutą, niezwykle klarowne i eleganckie brzmienie.

Adam Czopek



**W. A. MOZART**  
**Nieznanne arie sopranowe**  
 Helen Donath, sopran; Dieter

Klöcker, klarnet; Josef Suk, skrzypce; Karl-Otto Hartmann, fagot • Suk Chamber Orchestra • Klaus Donath, dyrygent  
 Arts 43012-2 • w. 2006, n. 1987 • DDD, 62'24"  
 ★★★★★

Z utworami niepewnego autorstwa przypisanymi wielkim kompozytorom jest trochę tak, jak z relikwiami w średniowieczu. Wystarczyło, by kawałek materii dotknął autentycznej relikwii, a przejmował jej nadprzyrodzone właściwości. Podobnie twórca raz przypisany genialnemu twórcy, raz wciągnięty do katalogu Schmiedera czy Köchla, choćby ze znakiem zapytania, ma zagwarantowane życie na estradach i w studiach nagraniowych. Swoją drogą ciekawe, że nawet incydentalne i marginalne dzieła Mozarta chyba częściej się wykonuje niż utwory stanowiące najwyższe wzloty drugoligowców – jak np. Hoffmeister, Wagenseil czy Koželuch. Niniejsza płyta poświęcona została „nieznanym ariom Mozarta”, choć wydaje się, iż autorstwo większości z nich pozostawia wiele wątpliwości (o czym nie pisze Dieter Klöcker w skądinąd, bardzo interesującym komentarzu w książeczce). Wszystkie arie, zarówno o charakterze świeckim, jak i religijnym, przeznaczone zostały na sopran i orkiestrę z solowym instrumentem obligato, w większości klarnetem, ale też skrzypcami i fagotem. Niektóre są opracowaniami, trudno stwierdzić czy autorskimi, bardziej znanych dzieł Mozarta, np. *Cor sincerum* z bardzo trudną i wirtuozowską partią klarnetową to przeróbka *Sceny i Rondy* KV 505, gdzie w oryginale partię obligato przeznaczone dla fortepianu. Ciekawostką jest podwójne nagranie arii *Mens sancta Deo* w alternatywnej wersji z klarnetem i fagotem. Niezależnie od tego ile procent „czystego” Mozarta zawiera płyta, mamy do czynienia z muzyką bardzo piękną, a przede wszystkim znakomicie wykonaną. Gwiazdą jest oczywiście Helen Donath, wielka wykonawczyni partii w operach Mozarta. Choć tu występuje pod koniec piątej dekady życia (płyta jest reedycją nagrania z 1987 r.) to ciągle pozostaje w formie, może jej głos nie ma już tej lekkości, co w nagraniach z lat 1960. i 70., brzmi jednak nadal pięknie i szlachetnie, z wirtuozerią pokonywane są wszelkie koloratury „konkurujące” z koncertującymi instrumentami, słowem dojrzała artystka o wielkiej kulturze, stanowiąca klasę sama dla siebie. Najważniejszym partnerem sopranistki jest klarnecista Dieter Klöcker, muzyk i muzykolog o ogromnych zasługach na polu odkrywania i wyko-

nywania zapomnianej literatury klarnetowej. W trudnych, popisowych partiach w kilku nagranych na płycie ariach daje się poznać zarówno jako wirtuoz wielkiej klasy (szczególnie w prawdziwie karkołomnej partii w arii *Cor sincerum*), jak i rasowy kameralista. Jedynie jego dźwięk może niekiedy wydawać się miejscami odrobinę zbyt ostry. Znakomity czeski skrzypek Josef Suk (także wytrawny kameralista) ma tu nieco mniejsze pole do popisu, podobnie jak fagocista Karl-Otto Hartmann, obaj swe partie wykonują bez zarzutu. Orkiestrę Kameralną Josefa Suka prowadzi mąż Helen Donath – Klaus, czeszy muzyk grający stylowo, choć oczywiście jest to nagranie na instrumentach współczesnych. Z nagrań tych bije ciepło, radość muzykowania i jakaś niezwykle pozytywna energia. Podsumowując – bardzo piękna i atrakcyjna płyta, której chce się słuchać wiele razy.

Marcin Zgliński



**W. A. MOZART**  
**Inter natos mulierum KV 72;**  
**Misericordias Domini KV 222;**  
**Requiem KV 626**  
 Miriam Allan, sopran; Anne Butter, mezzosopran; Marcus Ullmann, tenor; Martin Snell, bas • GewandhausKammerchor; Leipziger Kammerorchester • Morten Schuldt-Jensen, dyrygent  
 Naxos 8.557728 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 52'05"  
 ★★★★★

Od ponad stu lat *Requiem* Mozarta jest najczęściej wykonywaną mszą żałobną. Towarzystwo ona w ostatniej drodze wielu znanym artystom, by wspomnieć tylko Fryderyka Chopina. O wielkiej popularności tego wspaniałego dzieła świadczy wyjątkowo bogata dyskografia. Każdy znany dyrygent bierze sobie za punkt honoru dokonanie nagrania *Requiem*. Do historii muzyki przeszły znakomite kreacje Giulinięgo, Böhma, Marinera, Harmoncourta, Hogwooda, Koopmana, Karajana, Bernsteina, Soltięgo, Norringtona, Corboza.

Najnowszą pozycją jest nagranie pod którym podpisał się Morten Schuldt-Jensen, który podszedł do dzieła bez zbędnego „nabożeństwa”. Po prostu starał się w miarę obiektywnie zrealizować partyturę, to jednak trochę mało by zy-

skąć uznanie słuchacza. Na dodatek gubi go zbyt ni pośpiech; to co innym zajmuje od 46. do 52. minut Morten Schuldt-Jensen „załatwia” w zaledwie 40'54". Można powiedzieć, że goni, chwila mi, wręcz nieprzywoicie!

Interpretacja bez wyraźnych rysów osobowości dyrygenta, nie wstrząsa, nie przykuwa uwagi, ani nie fascynuje. Brakuje mi w tym ujęciu mistycznej emocji i ekspresji oraz specyficznego klimatu powagi i charakteru mszy żałobnej. Dyrygent niewiele zrobił by wiernie oddać nastrój liturgicznego tekstu i uczynić ze swojej interpretacji muzyczny dramat ze śmiercią w roli głównej. Zbyt szybkie tempo pozbawiły muzykę głębi i odbiły się niekorzystnie na wyrazistości artykulacyjnej, zwłaszcza chóru. Nie pozwoliły na dobre rozłożenie napięć i uwypuklenie kontrastów dynamicznych pomiędzy poszczególnymi częściami. Sporo do życzenia pozostawiają niedostatecznie wyważone proporcje brzmienia w całym aparacie wykonawczym, oraz klarowność brzmienia chóru, który ma tutaj do spełnienia wyjątkowo ważną rolę. Kwartet solistów też nie do końca satysfakcjonuje, szczególnie w zakresie budowania dramaturgii poszczególnych części.

Płytę uzupełniają dwa utwory na chór: *Inter natos mulierum* KV 72 i *Misericordias Domini* KV 222.

W sumie nagranie, które raczej trudno ustawić na wysokiej półce!

Adam Czopek



**RYSZARD WAGNER**  
**1813-1883**

**Der fliegende Holländer**  
 Simon Estes (Holender), Matti Salminen (Daland), Lisbeth Balslev (Senta), Robert Schunk (Eryk), Ann Schlemm (Mary), Graham Clark (Sternik) • Chor und Orchester Bayreuther Festspiele • Woldemar Nelson, dyrygent  
 DG 073 4041 • w. 2005, n. 1985 • PCM Stereo/DTS 5.1 - 135'  
 ★★★★★

Przyznaję, sporo czasu czekałem na wydanie tego nagrania na DVD. Miałem okazję obejrzeć tę wspaniałą inscenizację „na żywo” w Bayreuth, mam też wydane przez DG nagranie na VHS. Skąd więc to marzenie? Bo to jedna z najpiękniejszych, jakie widziałem, inscenizacji tej opery, a do tego można tutaj podziwiać kapitalną kreację Simona Estes. Marzył mi się też przestrzenny dźwięk i cyfrowa jakość obrazu. No i wreszcie jest!

Pierwsze czym można się zachwycić podczas oglądania tego nagrania to fakt, że świetnie oddaje ono tę tajemniczą, a jednocześnie niesamowitą atmosferę jaka panowała na scenie podczas przedstawienia. Konstrukcja planu, płynność prowadzenia obrazu oraz jego intensywność i przestronność wystawiają realizatorom wysoką ocenę.

Ale też przyznać należy, że jest w tym przypadku co pokazać, przedstawienie jest niezmiernie efektowne i zwarte dramaturgicznie. Reżyser wyjątkowo pięknie oddał w nim zderzenie świata realnego ze sferą niesamowitości i fantastyki. Dziób pojawiającego się bezszelestnie na scenie statku ma kształt złożonych błagalnie dłoni. Kiedy one powoli rozkładają się widzimy w krwawej poświacie postrzępionych żagli przykutego łańcuchami do masztu samotnego Holendra. Budowana konsekwentnie, od tego momentu, atmosfera mrocznej tajemniczości i grozy podkreślająca niesamowitość wydarzeń, pozostawia niezatarte wrażenie. Z pewnością te walory sprawiły, że przedstawienie utrzymało się w repertuarze Bayreuther Festspiele przez dwadzieścia lat.

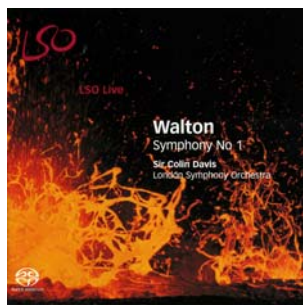
W obsadzie na pierwszy plan wychodzi, wspaniały w każdym calu, Simon Estes w partii tytułowego żeglarza. Piękny, znakomicie osadzony głos o wielkiej mocy i nasyconym szlachetnym brzmieniu oraz doskonała ekspresja, pozwalają mu budować wiarygodną kreację tak aktorską jak i wokalną. Wielki monolog *Die First ist um... und abermals werstrichen sind sieben Jahr* (czas minął i znowu upłynęło siedem lat) z I aktu, to prawdziwy majstersztyk! Dysponująca dźwięcznym głosem Balslev jest w partii Senty jakby zupełnie nieobecna duchem, ale tym bardziej widoczne staje się jej przebudzenie w chwili kiedy pojawia się jej wymarzony bohater. W partii Dalanda dorównuje im Salminen ujmujący piękną barwą potężnego głosu o wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniu. Duety Holendra i Dalanda oraz Holendra i Senty są z pewnością najmocniejszą stroną tego przedsta-



wienia. Solistom dzielnie sekunduje Woldemar Nelsson prowadzący słynną festiwalową orkiestrę z wielką ekspresją i zegarmistrzowską precyzją, znakomicie przy tym podkreślając jej przejrzystość brzmienia.

Do pełnego obrazu należy jeszcze dodać wspaniale śpiewający chór, który, mimo że reżyser postawił przed nim wymagające ruch zadania aktorskie, zachwycał szlachetnością brzmienia i wzorową precyzją.

Adam Czopek



### WILLIAM WALTON 1902-1983

#### Symfonia nr 1 b-moll

London Symphony Orchestra • Colin Davis, dyrygent

LSO Live LSO0576 • w. 2006, n. 2005

• SACD, 46'01"

★★★★★

Walton skomponował swoją pierwszą *Symfonię* w ciągu czterech lat, między 1931 a 1935 r., przy czym trzy pierwsze części miały swoją premierę już w grudniu 1934 r. pod batutą Sir Hamiltona Harty'ego. Jeśli *Facade* przyniósł Waltonowi sławę gdy miał 22 lata, a siedem lat później *Belshazzar* dał mu wstęp do kariery światowej, to jego *I Symfonia* przypięczętowała tę sławę, gdy miał lat 33. Do skomponowania utworu namówił kompozytora Sir Hamiltona Harty, późniejszy dyrygent Halle Orchestra w Manchesterze. Walton pracował nad swoją pierwszą symfonią rozpoczynając w roku 1931 i do końca następnego napisał szkice do dwóch pierwszych części. W tym samym czasie kompozytor miał głośny romans ze szwajcarską księżniczką Irmą von Doerenberg, która wkrótce zostawiła twórcę. Między dość ironicznym *Scherzem* (*Presto con malizia*) a liryczną i melancholijną wolną częścią *Andante*, Walton poznał Alice Wimborne, mężatkę, z którą był związany aż do jej śmierci w 1948 r. Tylko trzy części miała symfonia, kiedy Harty zdecydował się ją zaprezentować szerszej publiczności w 1934 r. Czwartą część kompozytor dopisał w roku 1935.

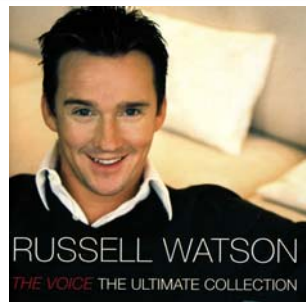
Energia rytmiczna, tak charakterystyczna dla kompozycji Waltona, odgrywa w tym utworze nie-

małą rolę. Można się w tej kompozycji doszukać dalekiego echa symfoniki Sibeliusa, a w początkowym fragmencie wpływu *Tako rzecze Zaratustra* Straussa czy jednej z *Planet* Holsta.

Znakomite wykonanie utworu przez Londyńskich Symfoniaków pod dyktando Sir Colina Davisa oddaje wszystkie emocje, które kompozytor zawarł w swoim utworze. Bardzo dobry dźwięk na płycie oddaje przestrzeń sali koncertowej, jednak ukrywając wszystkie „dodatki niespodzianki akustyczne”, które bardzo często pojawiają się na płytach nagrywanych live. Żywiłość, pasja i niezwykła energia – tak w skrócie można scharakteryzować ten krążek.

Angelika Przeździek

## Różne



### RUSSELL WATSON The Voice – Ultimate Collection

Decca 475 7672 • w. 2006, n. • DDD, 57'12"

★★★★★

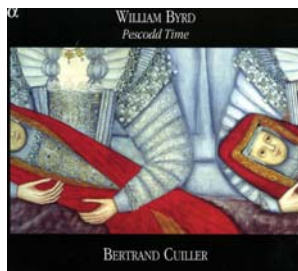
Russell Watson, rocznik 1973, Brytyjczyk. Młody i przystojny tenor ma na swoim koncie cztery płyty nagrane w ciągu czterech lat. Do tego cztery prestiżowe Brit Awards i ponad cztery miliony sprzedanych płyt. To są niepodważalne fakty. Nie można go jednak nazwać gwiazdą muzyki poważnej. To byłaby przesada. Watson jest niekwestionowanym królem gatunku, nazywanego crossover, a będącego połączeniem przebojów muzyki poważnej z popem. Młody „król” zdetronizował tym samym Andree Bocellego, który do tej pory był największą gwiazdą tego rodzaju muzyki. Warto podkreślić, że Watson doskonale czuje się w tej muzyce. Nawet jego chwilami „operowy” głos nie przeszkadza, wręcz przeciwnie – jest w tym coś nadzwyczaj urokliwego. Nie stara się także walczyć o pierwszeństwo w gatunku pop. Ot, po prostu młody, fajnie śpiewający tenor wykonuje popowo zaaranżowane piosenki z repertuaru klasycznego i około-klasycznego.

Ilość sprzedanych płyt świadczy o ogromnej popularności takiej

muzyki, ale – i w tym miejscu nie mogę tego nie napisać – chwilami brzmi to pretensjonalnie. Weźmy chociaż przebój Freddiego Mercury'ego znany z duetu z Montserrat Caballé: niby hip-hopowa aranżacja z wrotki i do tego operowo wykonywany refren. To ociera się wręcz o kicz. Ale są bardzo ciekawe momenty, jak interesująca aranżacja i wykonanie *Va, Pensiero*.

Płyta bardzo nierówna, a w aranżacjach i komercjalizacji utworów klasycznych producenci chyba poszli chwilami za daleko. Oddziałam ten album prawdziwym melomanom, chyba, że lubią tańczyć w rytmie *Nessun Dorma!*.

Angelika Przeździek



### PESCOD TIME

Utwory: W. Byrda, P. Philipsa, J. Bulla

Bertrand Cuiller, klawesyn i wirginał

Alpha 086 • n. 2005, w. 2006 • SACD, 58'58"

★★★★★

Muzyka dawna nie bywa nagrywana tak często jak choćby dzieła Mozarta czy Beethovena, lecz jeśli już któraś z firm fonograficznych podejmie się tego zadania, to często efekty bywają niezwykłe. Godnym uwagi wydawnictwem jest właśnie francuska Alpha, o której renomie świadczy tytuł Wydawnictwa Roku w zeszłorocznym plebiscycie Midem Awards.

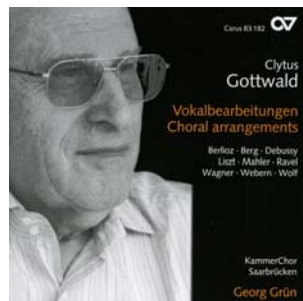
W ramach cyklu płyt promujących repertuar epok dawnych znajduje się krążek z muzyką angielskich wirginalistów. *Pescod Time* obejmuje czternaście kompozycji trzech wybitnych twórców renesansowych pochodzących z Wysp Brytyjskich i Brytyjskich tamtym rejonie działających. William Byrd, nazwany już przez jego współczesnych ojcem muzyki (angielskiej), to kompozytor wielu utworów instrumentalnych, przeznaczonych właśnie na wirginał bądź klawesyn. Uczniami jego byli natomiast Peter Philips i John Bull, których kompozycje także na tej płycie się znalazły pokazując w pewien sposób ciągłość stylistyczną ówczesnej muzyki angielskiej.

W zaprezentowanym na tej płycie repertuarze znalazły się

fragmenty o charakterze improwizacyjnym, jak otwierająca płytę *Fantasta* Byrda, jak również kompozycje wywodzące się ze środowisk rejonów Europy. Pawany, gagliardy czy kuranty są tanecznymi częściami, które w późniejszym czasie znalazły swe stałe miejsce w cyklach suit francuskich. Obecność tańców pochodzenia włoskiego i francuskiego w repertuarze kompozytorów angielskich stanowi uboczny niejako efekt ich burzliwych życiorysów, o których dowiedzieć się można z dołączonej do krążka książeczki płytowej.

Wspomnieć należy jeszcze o wykonawcy. Bertrand Cuiller gra na instrumentach z epoki z wyczuwaniem i swobodą angielską dystynkcją, a może bardziej, z uwagi na pochodzenie, z francuską rezerwą. Selektownie brzmiące tematy, pietyzm, z jakim podchodzi artysta do rytmiki w celu wydobycia z utworów ich tanecznego charakteru stanowi przejaw profesjonalizmu. Sprawność techniczna, jak i zrozumienie idei muzyki dawnej czyni z Bertranda Cuillera genialnego interpretatora utworów Byrda i jego uczniów. Gorąco polecam.

Agnieszka Okupska



### VOKALBEARBEITUNGEN

utwory: Berlioza, Berga, Debussy'ego, Liszta, Mahlera, Ravela, Wagnera, Weberna, Wolfa

Kammerchor Saarbrücken • Georg Grün, dyrygent

Carus 83.182 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 74'55"

★★★★★

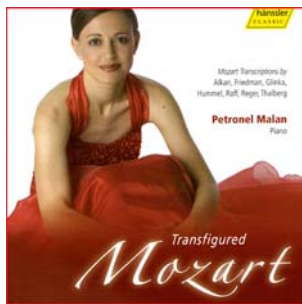
Ciemne, głębokie brzmienie charakteryzuje Kammer Chor Saarbrücken. Istniejący od 1990 r. zespół szybko uznany został za jeden z najlepszych chórów działających w Niemczech. Jego repertuaru nie ograniczają epoki. Muzycy dowodzą, że nie trzeba koncentrować się na określonych wiekach, by śpiewać utwory we właściwy dla nich sposób. Na początek wspomnieć należy doskonały warsztat wokalny, który umożliwia tak jednolity brzmieniowo śpiew. Dalej zauważyć trzeba bogactwo barw, jedność wykonawczą objawiającą się nie tylko precyzją deklamacyjną, ale

również doskonałą równowagą natężenia dźwięku w poszczególnych głosach. Popisowe forte osiągane przez efektowne crescendo i piano (na granicy słyszalności) jest charakterystyczne dla tego typu zespołów. Wykonawczo nic dodać nic ująć.

Materiał muzyczny związany jest z kompozytorami przełomu XIX i XX w. Nagrane utwory to transkrypcje dzieł w oryginalnie przeznaczonych na inną obsadę, dlatego interesującym wydaje się problem doboru tekstów do samej materii dźwiękowej.

Propozycja przedstawiona przez Clytusa Gottwalda – niemieckiego muzykologa, socjologa i teologa (podejmował również studia wokalne) jest bardzo ciekawa, zważywszy na jej oryginalność. W XXI w. decydowanie się tylko na pracę odtwórczą przy nagrywaniu muzyki to już za mało – stąd badania nad muzyką dawną i eksperymenty na muzyce XIX i XX w. Można lubić lub nie lubić, ale wypada uszanować.

Przemysław Piekutowski



**TRANSFIGURED MOZART**  
 transkrypcje utworów Mozarta autorstwa: Alkana, Friedmana, Glinki, Hummla, Raffa, Regera, Thalberga  
 Petronel Malan, fortepian  
 Hänssler Classic CD 98.231 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 73'48"  
 ★★★★★

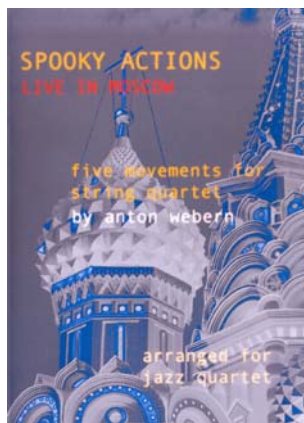
Nie ma co ukrywać, muzyka wielkich mistrzów zawsze była łakomym kąskiem i chętnie robiono wszelkiego rodzaju transkrypcje, fantazje na temat, czy wariacje. Dobrze jak brali się za to kompozytorzy o wyjątkowej wyobraźni, gorzej jak właśnie tej wyobraźni nie starczało. W pierwszym przypadku powstawały tak znane i lubiane utwory jak choćby: *Wariacje B-dur na temat „La ci darem la mano”* z „Don Giovanni” Chopina, czy Brahmsa na temat *24. Kaprysu* Paganiniego. W drugim zwykle knoty.

Omawiany album poświęcony jest w całości właśnie transkrypcjom na temat muzyki W. A. Mozarta. Ich autorami są: Hummel fantazjujący na tematy z *Wesela Figara*, Glinka z trzema wa-

riacjami na temat *Czarodziejskiego fletu*, Sigismund Thalberg, który zrobił transkrypcję z *Requiem*, Charles-Henri Alkan fantazjuje na temat *Kwartetu A-dur* KV 464, a Joachim Raff na tematy z *Don Giovanni*. Z kolei Ignacy Friedman skomponował romans w oparciu o *Eine kleine Nachtmusik* i menueta biorąc za pierwowzór *Divertimento D-dur* KV 334. Wreszcie Max Reger i jego osiem wariacji i fuga na tematy Mozarta dopełniają zawartości albumu. Najbliższy Mozartowi jest w swojej fantazji Hummel, Thalberg w transkrypcji *Lacrimoso* z *Requiem*, oraz Raff i Friedman. Udało im się zachować klimat i styl muzyki pierwowzoru. Pozostali jakoś nie są w stanie przykuć mojej uwagi, szczególnie Glinka.

Cały ten program gra z niebywałym poletem i fantazją Petronela Malan, pianistka, która od kilku lat zajmuje się tego typu muzyką. Nagrany wcześniej przez nią album z transkrypcjami muzyki Bacha otrzymał nominację do nagrody Grammy. Trudno się temu dziwić, bo jej grę cechuje nie tylko krystalicznie czysty dźwięk i pełna blasku wirtuozeria, ale również umiejętność operowania barwą dźwięku i precyzyjna artykulacja. Pod jej palcami fortepian Blüthnera brzmi naprawdę pięknie.

Adam Czopek



**SPOOKY ACTION**  
 Live in Moscow  
**Five movements for string quartet by Anton Webern arranged for jazz quartet**  
 Bruce Arnold, elektryczna gitara i SuperCollider; John Gunther, saksofony i flet; David Phillips, kontrabas; Tony Moreno, perkusja  
 Muze Eek MSK 129 • w. 2005, n. 2005 • DVD, 35'58"  
 ★★★★★

Koncert Spooky Action został zarejestrowany 7 maja 2005 r. w moskiewskim klubie „Dom”. Wydarzenie to zbiegło się niestety (?) z hucznie obchodzoną rocznicą

zakończenia II wojny światowej, w związku z czym na koncert dotarli nieliczni miłośnicy muzycznych eksperymentów. Ci, którzy zdecydowali się posłuchać kwartetu z pewnością trafili na wydarzenie niezwykle.

W programie koncertu znajdował się jeden z wczesnych utworów Antona Weberna *Five movements for string quartet*. Kompozycja ta, z jednej strony nosi jeszcze pewne znamiona „muzyki przeszłości”, z drugiej wykorzystuje już skalę dwunastotonową i jest wyraźnie naznaczona esencjonalizmem treści, charakterystycznym dla kompozytora. Podjęcie się wykonania utworu czołowego dodekafonisty w nietypowym – jazzowym składzie, było niewątpliwie zadaniem niezwykle trudnym i ryzykownym. Jednak muzykom Spooky Action udało się wyjść z tego swoistego eksperymentu obronną ręką.

Wykonawcy nie ograniczyli się do dokładnego odtworzenia zapisu nutowego kompozycji Weberna, lecz wzbogacili utwory nowymi aranżacjami i improwizacjami, w których to pokazali doskonałą technikę gry na instrumentach, umiejętność ciekawego opracowania muzyki współczesnej na kwartet jazzowy, a także, co jest najważniejsze, sprawili, że słuchając utworu odnosi się wrażenie, iż stanowi on organiczną całość.

Klamrą spajającą, tak różne wydawałoby się gatunki muzyki, ustanowili muzycy rytm. Wykorzystując charakterystyczne dla muzyki rozrywkowej perkusyjne groovy, stworzyli doskonałe tło dla popisów solowych. Na utwór Weberna potraktowali natomiast jak temat w muzyce jazzowej – skala chromatyczna posłużyła jako podstawowy materiał w improwizacjach. Wszystko to sprawia, że słuchając Spooky Action można dostrzec wyraźne powiązania z oryginalną kompozycją, gdzie ekspozycja płynnie przechodzi w wariację (szczególną uwagę warto zwrócić na trzecią część, w której muzycy prezentują prawdziwie mistrzowskie wykonanie utworu).

*Five movements for string quartet by Anton Webern arranged for jazz quartet* jest płytą przeznaczoną raczej dla wąskiego grona słuchaczy. Z pewnością spodoba się sympatykom współczesnej „musica speculativa” – lubiący muzyczne łamigłówki odbiorcom, którzy cenią utwory wymagające dużego zaangażowania intelektualnego. Dla każdego, kto lubi muzyczne wyzwania, płyta zespołu Spooky Action to strzał w dziesiątkę.

Paweł Barszczewicz



**HAMBURG 1734**

J. F. Haendel – *Chaconne G-dur*; G. P. Telemann – *Ouverture burlesque d-moll*; *Hamburger Ebb und Fluth C-dur* (fr.); *Alster Ouverture F-dur* (fr.); D. Buxtehude – *Preludium i fuga g-moll*; J. Mattheson – *Der Ober-Classe Dreizehntes Prob-Stück B-dur*; *Der Ober-Classe Siebendes Prob-Stück D-dur*; G. Böhm – *Preludium, fuga i postludium g-moll*; M. Weckmann – *Toccata IV a-moll*; i G. Scheidemann – *Pavana Lachrymae d-moll*; B. Pauset – *Entrée*  
 Andreas Staier, klawesyn • przy współudziale Christine Schornsheim w utworach na klawesyn na 4 ręce  
 Harmonia Mundi HMC 901898 • w. 2005, n. 2005 • 66'23" • DDD, 66'23"  
 ★★★★★

Niniejszą płytą Andreas Staier oddaje hołd ekscentrycznemu budowniczoemu klawesynów Hieronimowi Albrechtowi Haasowi oraz kompozytorom związanym z Hamburgiem. Haas był twórcą instrumentów, które w założeniu miały imitować różnorodność brzmieniową organów. Z tej przyczyny jego klawesyny cechują się monstrualnymi rozmiarami i mają bogatą dyspozycję rejestrową. Na współczesnej kopii jednego z nich Staier ukazuje barwną mozaikę dzieł ośmiu twórców. Najwcześniejszą generację reprezentują mniej znani kompozytorzy hamburscy: Heinrich Scheidemann i Matthias Weckman. Obok nich sytuują się dwaj giganci północnoniemieccy: Buxtehude i Böhm. Słuchając rozbudowanej kompozycji tego ostatniego możemy w pełni docenić wręcz niesamowite walory instrumentu. Nie zabrakło też Haendla, reprezentowanego przez monumentalną *Chaconne*, a także jego przyjaciela Johanna Matthesona. Najwięcej miejsca zajmuje Telemann i jego trzy suity, z których dwie są opracowaniami fragmentów suit orkiestrowych, dokonanych przez samego Staiera. I tutaj czeka nas niespodzianka. Okazuje się, że artyście nie wystarczy już ogrom masy dźwiękowej klawesynu Haasa sam w sobie. Angażuje więc drugą klawesynistkę, z którą wykonuje transkrypcje suit Telemanna na... cztery ręce. Trzeba przyznać, iż fragmenty te wypadają niesamowicie. Część zatytułowana





**CANCIONES ESPAÑOLES**  
**E. Granados – Tonadillas, Canciones amatorias; F. I. Obradors – 4 pieśni; X. Montsalvatge – 5 canciones negras; M. de Falla – 7 canciones populares españolas**

Barbara Hendricks, sopran; Love Derwinger, fortepian  
 Arte Verum ARV-001 • w. 2006, n. 2003/5 • DDD, 63'10"  
 ★★★★★

Istotną cechą muzyki hiszpańskiej jest wzajemne oddziaływanie folkloru (bardzo zresztą zróżnicowanego regionalnie) i artystycznej twórczości profesjonalnej. W gatunku wokalnemu tej muzyki popularne są szczególnie formy o treściach obrzędowych, miłosnych i religijnych. Bogactwo pieśni hiszpańskiej, jej intensywna i egzaltowana emocjonalność zawsze fascynowały śpiewaków i słuchaczy.

Barbara Hendricks bodaj po raz pierwszy zmierzyła się, przynajmniej w nagraniu, z pieśniami

kompozytorów hiszpańskich. Wybrała 31 pieśni (E. Granadosa, F. J. Obradorsa, X. Montsalvatge, M. de Falli oraz jedną ludową) i nagrała je dla szwedzkiej firmy Arte Verum w kilku sesjach nagraniowych (między grudniem 2003 a wrześniem 2005). Płytę zadedykowała wielkiej interpretatorce i zarazem ambasadorce muzyki hiszpańskiej, zmarłej 15 stycznia 2005 r., Victorii de los Angeles.

Z niezbyt licznej kolekcji pieśni tragicznie zmarłego Enrique Granadosa (zginął na statku stopedowanym przez niemiecką łódź podwodną w 1916 r.) artystka wybrała dwa cykle *Tonadillas* (8 pieśni) i *Canciones amatorias* (6 pieśni). Pieśni Granadosa tym odróżniają się od pieśni innych Hiszpanów, iż czynnik folklorystyczny jest w nich bardziej zawołowany. Z równie nielicznych pieśni Manuela de Falli słuchamy na omawianej płycie popularnego cyklu *Siete canciones populares españolas* (7 pieśni) – pieśni o specyficznym klimacie dźwiękowym (skrzyżowanie francuskiego impresjonizmu z indywidualną kolorystyką hiszpańskiej muzyki ludowej). Cztery pieśni Fernando Obradorsa, tak lubianego zwłaszcza przez hiszpańskie śpiewaczki, nie dorównują może utworom Granadosa i de Falli, ale przecież swą istą pogodą i melodyjną jasnością mogą sprawiać satysfakcję. Katalończyka, Xaviera Montsalvatge reprezentuje na omawianej płycie cykl *Cinco canciones negras* (5 pieśni), jeden z tych wybitnych

utworów tego kompozytora, który przyniósł mu światową sławę. Pieśni te łączą w sobie elementy folkloru hiszpańskiego i kubańskiego. Ostatnim utworem nagrany na krążek jest tradycyjna pieśń katalońska *Śpiew ptaków*, wykonana z chórem i szczególnie dedykowana pamięci Victorii de los Angeles.

Barbara Hendricks jest artystką, która „nigdy nie śpiewa dla okłasków”, jak sama wyznała w jednym z wywiadów. Istotne z jej punktu widzenia jest przede wszystkim idealne zrozumienie intencji kompozytora. „Każdy z utworów musi mi być bliski. Kocham muzykę, którą wykonuję”. A repertuar pieśniarski śpiewaczki jest olbrzymi, by wymienić tylko romantyków, francuską literaturę muzyczną, kompozytorów słowiańskich, pieśni twórców amerykańskich, negro spirituals, pieśni sakralne, muzykę filmową i musicalową. Z pewnymi obawami można więc było oczekiwać na jej propozycję interpretacji tak specyficznych, zwłaszcza w pulsacji rytmicznej i swoistym kolorycie, pieśni kompozytorów hiszpańskich, znając przecież wykonania tych utworów przez mistrzynię: Victorię de los Angeles, Teresę Berganza czy Montserrat Caballé.

Obawy okazały się płonne. Głos Barbary Hendricks nic nie stracił na muzykalności i artystycznej wrażliwości. Wymagające również wokalne zróżnicowania pieśni wykonuje nie tylko z charakterystycznym dla niej we-

wnętrznym żarem ale potrafi także swój bogaty w niuanse i odcienie barwy głosu specyficznie modulować. Brzmi on więc, gdy trzeba, subtelnie, ekspresyjnie, delikatnie, ale też potrafi być głęboki, mocny, zdecydowanie dramatyczny. Linia melodyczna prowadzona jest perfekcyjnie, każda fraza jest wykończona, a brzmienie bezpośrednie i naturalne. Artystka potrafiła ukazać prostotę, bezpretensjonalność i lekkość pieśni, ale także ich swoisty wdzięk, zmienną nastrojowość i ów „iberyjski” klimat. Znakomicie potwierdziła bogactwo swego talentu i możliwości, świetny warsztat (w tym mistrzowskie władanie oddechem) i wysoki kunst aktorski. Potrafiła również pokonać barierę pewnego braku dźwięczności głosu w niskim rejestrze (szczególnie w cyklu de Falli przeznaczonym dla raczej niskiego głosu).

Partnerem Barbary Hendricks w omawianym nagraniu jest szwedzki pianista Love Derwinger i wydaje się, iż łączą ich pewien nieuchwytny związek w interpretacji pieśni hiszpańskich. Gra pianisty nie robi bowiem wrażenia tylko akompaniamentu, lecz zdecydowanego partnerstwa śpiewaczki.

Wykonanie owych pieśni ta ciemnoskóra Amerykanka, na stałe osiadła we Francji, opromieniona wieloma osiągnięciami wokalnymi, może uznać za swój kolejny sukces interpretacyjny.

Jacek Chodorowski

*Carillon hamburski* oszałamia swą kolorystyką, natomiast pomyślane jako żart muzyczny dysonans z *Koncertu żab i kruków* wprost przerażają. W tym momencie klawesyn zmienia się w prawdziwego monstera. Ostatnią niespodzianką jest utwór wieńczący płytę: *Entrée Pauleta*, zamówione specjalnie dla tego projektu, pełniące rolę jakby krzywego zwierciadła wobec wszystkiego, co zostało zaprezentowane wcześniej.

Gra Andreasa Staiera jest od początku do końca przeniknięta żywiołowością, energią i maksymalnym zaangażowaniem, co w zekntkieniu z możliwościami instrumentu daje efekt pozostający długo w pamięci.

Tomasz Jagłowski

**LA TAVOLA CROMATICA**  
**Un'accademia musicale dal Cardinale Barberini**  
**Roma interno al 1635**

Evelyn Tubb, sopran; Marie Nishiyama, harfa • *The Earle his viols*  
 Raum Klang RK 2303 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 66'20"  
 ★★★★★

W akompaniamentcie ptaszków półwierokujących zza okna zespół złożony z muzyków związanych z bazylejską Schola Cantorum prezentuje najbardziej bodające dziwną niszę muzyki pierwszej połowy siedemnastego wieku, owoc skrajnej postaci manierizmu w służbie wyrazu emocjonalnego. Mowa tu o twórczości „chromatycznej”, muzyce powstałej na usługi „seconda prattica”, pod dużym wpływem spekulacji teoretycznych Zarlina, proponującej podział oktawy na więcej niż 12 półtonów. Do wykonania tej muzyki budowano instrumenty wyposażone w odpowiednio większą liczbę klawiszy, które, odkryte przed kilku laty cieszą się obecnie pewnym zainteresowaniem wykonawców. Po płytę tę sięgnęłam z wielkim zainteresowaniem właśnie przez wzgląd na własne doświadczenia z „cembalo chromatico”, oczekując naprawdę sporej dawki afektu, barw i treści. Ku mojemu największemu zdziwieniu jednak, muzyka, która powinna po prostu „szarpać za wnętrzności”, brzmi mdło i monochromatycz-

nie. Trudno sobie wyobrazić zespół o lepszych kompetencjach niż The Earle His Viols – fakt pozostaje jednak faktem, że płyta jest nudna. Pierwsze dziesięć utworów, wśród których znajdują się *Il cantar novo* Ercole Bottrigara do przepięknego sonetu Petrarke, oraz madrygały Pomponio Nenny, Micheleangelego Rossiego, czy Carla Gesualda mijają bez wyrazu – pierwszym odrobinną „chwytającym” utworem jest dopiero *Lamentum Martis Euryali* Domenico Mazzocchiego do tekstu Vergila. Kolejnych parę dzieł, wśród których są takie perły jak *Care lagrime mie* Kapsbergera, *Chiudesti i lumi*, *Armida* Domenico Mazzocchiego do tekstu Tassa, czy *Canzona Cherubino* Waesicha na wiole znów mijają bez wyrazu. Ciekawie za to brzmi *Toccata settima* Rossiego na podwójnej harfie (Marie Nishiyama) oraz piękna kołysanka *Canzonetta sopra na nanna* Tarquinio Meruli, będąca najlepszym utworem na płycie, i najlepszą kreacją śpiewającej na płycie Evelyn Tubb.

Płytę kończy nostalgiczna

*Passa la vita* z tekstem papieża Urbana VIII, związanego z Barberinimi do tego stopnia, że ich herbowe pszczoły dłuta Berniniego towarzyszą mu nawet na grobku, więc należy przypuszczać, że i w niebiesiech. Pszczołami obsypano w nadziei na unięśmiertelnienie również okładkę płyty. Uważny czytelnik dostrzeże jednak, że na fotografii w środku, na gryfie wioli, siedzi nie pszczoła, lecz mucha... Dość jednak złośliwości – płytę należy się szczerza rekomendacja ze względu na repertuar, instrumentarium (muzyka włoska na gambach i to w dodatku z większą liczbą progów należy do rzadkości) oraz porządną dawkę bazylejskiej wiedzy w tekście książeczki. Prezentowany tu repertuar należy do grupy najbardziej wymagających utworów w historii muzyki, zwłaszcza w kontekście jego efermerydalnego charakteru – jest to materiał bardzo trudny i wymagający dużej dojrzałości. Polecam zatem.

Maria Erdman

# Harmonia Mundi *Century 1 i 2*

## Edukacyjna seria muzyki poważnej



### CENTURY 1 – TOUTE LA MUSIQUE ANCIENNE/EARLY MUSIC

CD 1 LES MUSIQUES DE L'ANTIQUITE Greece, Gaule, Rome, Brzance/ Music of the Ancient World: Greece, Gaul, Rome, Byzantium

CD 2 LE CHANT DES PREMIERS CHRETIENS Répertoires milanaïsi, vieux-romain, mozarabe/Chant of the Early Christians Milanese, Old Roman and Mozarabic rep.

CD 3 MILLE ANS DE CHANT GREGORIEN Unification grégorienne et répertoires locaux/Gregorian Chant Gregorian unification and local repertoires

CD 4 TROUVERES ET TROUBADOURS Le temps de l'amour courtois/Minnesingers and other Courtly Arts The Age of Courtly love

CD 5 LA NAISSANCE DE LA POLYPHONIE The Birth of Polyphony Polyphonie aquitaine, École de Notre Dame, Ars Antiqua

CD 6 LE SIECLE DE L'ARS NOVA Revolution in the Late Middle Ages Messe de Tourmai, Machaut, Ars novae française et italienne

CD 7 ARS SUBTILIOR & PRE-RENAISSANCE Dawn of the Renaissance Ciconia, Ockeghem, Paolo da Firenze, Baude Cordier

CD 8 MUSIQUE SACREE DE LA RENAISSANCE Renaissance de la messe, apogée du motet/Renaissance Sacred Music Renaissance Mass and Zenith of the Motet

CD 9 CHANSONS DE LA RENAISSANCE Madrigaux & chansons polyphoniques/Songs of the Renaissance Madrigals & Polyphonic Songs

CD 10 L'ESSOR DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE De 1450 au début de l'ère Baroque/Instrumental Music From the late Middle Ages to the early Baroque

Różni artyści z katalogu HM  
Harmonia Mundi HMX2908163.72 • w. 2006 • DDD, 735'58", 10CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

### CENTURY 2 – LA MUSIQUE DE 1600 A NOS JOURS/MODERN PERIOD

CD 11 LA REVOLUTION DU BAROQUE ITALIEN The Italian Revolution Monteverdi, Cavalli, Vivaldi

CD 12 L'ANGLETERRE BAROQUE Baroque England Purcell, Haendel, Lawes, Blow

CD 13 LA MUSIQUE DU GRAND SIECLE The Age of Louis XIV Lully, Charpentier, Delalande

CD 14 L'ALLEMAGNE DU BAROQUE TARDIF Late Baroque Germany J. S. Bach & ses fils, Kaiser, Telemann

CD 15 LE STYLE CLASSIQUE Music of the First Viennese School Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven

CD 16 L'AGE D'OR DU ROMANTISME The Golden Age of Romanticism Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Chopin

CD 17 L'EVEIL MUSICAL DES NATIONS Nations Awakening Liszt, Dvorak, Grieg, Moussorgski, Verdi, Albéniz, Bizet, Saint-Saëns

CD 18 WIEN 1900 The Death of Tonality? Bruckner, Mahler, Schoenberg

CD 19 LES VOIES DE LA MUSIQUE MODERNE Paths of Modern Music Debussy, Fauré, Ravel, Janacek, Bartok, Stravinsky, Shostakovitch, Prokofiev

CD 20 DES MUSIQUES POUR LE PRESENT Music of Today Messiaen, Boulez, Ligeti, Dutilleux, Berio, Stockhausen, Xenakis, Cage, Pärt, Piazzolla

Różni artyści z katalogu HM  
Harmonia Mundi HMX2908173.82 • w. 2006 • DDD, 782'47", 10CD

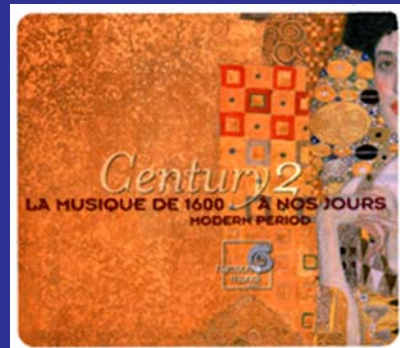
**Muzyka21**  
płyta miesiąca

W dobie współczesnej fonografii – gdzie wielkie wytwórnie zdają się tylko kontemplować wszechogarniający kryzys sprzedaży płyt, w tym i z muzyką poważną – niezależne firmy przejawiają marketingową inicjatywę i kreują wydarzenia na tym ubogim w klientów rynku. Do takich projektów należy zakwalifikować omawianą tu serię pochodzącą z Harmonii Mundi, a nazwaną *Century 1 i 2*. Jest to bez wątpienia seria edukacyjna i takie też było zamierzenie wydawcy, by zabrać odbiorcę w emocjonującą podróż przez wieki historii muzyki. Od czasów antycznych do dnia dzisiejszego. Przewodnikami w tej podróży są znakomici artyści, których nagrania ma w swoim katalogu renomowana francuska firma. Całość pomyślana jest jako zbiór dwudziestu albumów podzielonych na dwie części, cezurą podziału jest rok 1600. Seria wydana jest w dwóch pudełkach po 10 płyt lub także jako oddzielne

wydawnictwa, w sumie każde z CD stanowi integralną całość i jest dobrze i ciekawie zaprezentowane od strony muzycznej. Strony muzycznej wykonań nie sposób omówić kompletnie w krótkim tekście, rekomendacją dla nich jest mnóstwo nagród, które zdobyły te rejestracje.

Natomiast warto szerzej omówić stronę edytorską, bo jest naprawdę rewelacyjna i podnosząca walor każdej z płyt do wyjątkowej ekskluzywności. Każdy z albumów wydany jest w lakierowanym, tekturowym, czteroczęściowym pudełku (digipack), wewnątrz znajduje się książeczka prezentująca w zwięzły i ciekawy sposób kompozytorów, ich dzieła i rzucająca całościowy obraz na umiejscowienie nagranej muzyki w kontekście historycznym epoki. Oprócz tego na drugiej stronie okładki mamy całą reprodukcję obrazu, który zdobi każdy album, poza tym wydawca zadbał by zostały w prosty sposób wyjaśnione jako definicje czym jest opera, aria, oratorium, sonata, symfonia, itp. W książeczce natomiast dodano mapę, na której zaprezentowano rozprzestrzenianie się muzyki w Europie. Zaznaczono również kraje i regiony, których dotyczy dany album. Podsumowując całość trzeba pogratulować wydawcy pomysłu i samej rewelacyjnej realizacji projektu. Chyba jedynym wyjściem z impasu i kryzysu fonografii jest edukacja młodego pokolenia i zachęcanie do słuchania muzyki przez podawanie jej w bardzo ciekawej i rzeczowej formie. A to wydawnictwu udało się znakomicie zrealizować. Czas pokaże czy utrafili w potrzeby rynku. Ze swej strony zachęcam do zakupu tych 10. płytowych pudełek, czy oddzielnie każdego z albumów, na prezenty, szczególnie dla młodych ludzi, gdyż seria *Century* cieszy oko i ucho i jest bardzo wartościowym prezentem czy nabytkiem do własnej kolekcji. Zachęcającymi są nagrania, forma ich wydania i przyjazna, niewysoka cena.

Arkadiusz Jędrasik







Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

10 listopada 2006, godz. 19.30  
sala im. G. Fitelberga

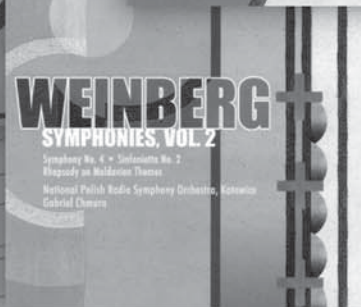
K O N C E R T

dyrygent – Yan Pascal Tortelier  
Chór Polskiego Radia w Krakowie

Berlioz – Uwertura koncertowa *Korsarz*  
Debussy – *Nokturny*  
R. Strauss – *Symfonia alpejska*

Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia prezentuje  
trzy płytową serię z dziełami  
**MIECZYŚŁAWA WEINBERGA**

Płyty dostępne w salonach EMPIK,  
na [www.chandos.net](http://www.chandos.net)  
oraz w siedzibie Orkiestry



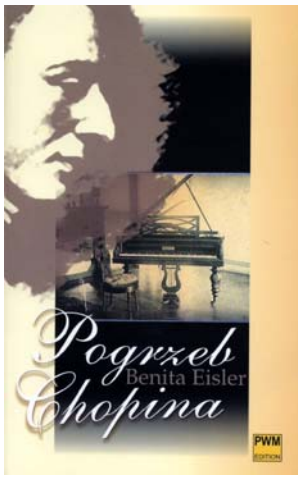
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach  
Sala im. Grzegorza Fitelberga

40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 2 tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61  
e-mail: [pr@nospr.org.pl](mailto:pr@nospr.org.pl)

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

## Książki

Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A., Kraków 2005, s. 296



**BENITA EISLER**  
**Pogrzeb Chopina**  
 Przekład: Ewa Gabrys

Wspaniała książka, choć jestem na nią wściekły – zarwana noc robi swoje – nie mogłem się od niej oderwać.

Pojawienie się kolejnych publikacji na temat Chopina – szczególnie u nas, gdzie nie możemy narzekać na ilość biografii i analiz fenomenu twórczości kompozytora – niesie ze sobą pewne ryzyko. Na szczęście, nie jest to książka typu: Chopin – życie i twórczość. Benita Eisler nie porusza się utartymi szlakami. Korzystając z formy biografii, idzie dalej – życie Chopina zostaje pokazane przez pryzmat czasów, miejsc i wydarzeń związanych z tragicznymi i na wskroś romantycznymi losami kompozytora. Autorka umiejętnie dokonuje analizy psychologicznej głównego bohatera opowieści oraz

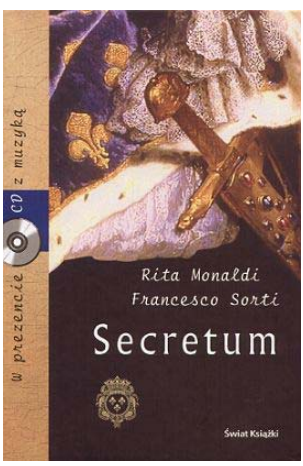
osób rodzinnie i towarzysko z nim związanych. Szczególnie ciekawie opisane zostało życie wewnętrzne Fryderyka i jego przyjaciółki George Sand. W tej materii Eisler wykazuje się niewiarygodną intuicją i wrażliwością. Momentami można odnieść wrażenie, że pisarka zdaje się relacjonować wydarzenia, których była naocznym świadkiem. Bardzo interesująco brzmią też jej opinie na temat twórczości kompozytora. Sam tytuł jest nieco mylący. Pogrzeb Chopina, stał się jedynie przyczyną do snucia opowieści o naszym wielkim kompozytorze: książkę rozpoczyna opis uroczystości pogrzebowych, mających miejsce 30 X 1849 r. w Paryżu.

Praca Benity Eisler, co warto podkreślić, ma szczególny walor poznawczy, a dzięki wartkiej narracji jest godna polecenia wszystkim czytelnikom, nawet tym (a może szczególnie tym),

którzy nie przepadają za biografiami.

Jedynym potknięciem autorki jest sprawa serca Fryderyka Chopina. Jak wiadomo, nie przetrwało ono bombardowania kościoła Świętego Krzyża. Stamtąd, w sierpniu 1944 r. na prawie rok wywieziono je do podwarszawskiego Milanówka.

Robert Majewski



**RITA MONALDI, FRANCESCO SORTI**  
**Secretum**  
 Wydawnictwo Świat Książki, 2006

Książka *Kod Leonarda Da Vinci* Dana Browna rozeszła się na świecie w nakładzie ponad 10 milionów egzemplarzy, a u nas – około 250 000. Ekranizacja takiego hitu przyciągnęła przed ekrany jeszcze więcej entuzjastów – zarówno czytelników książki, jak i tych zachęconych wywołanym wokół niej medialnym szumem. Tymczasem w Polsce, i nie tylko, przeżywamy boom na podobną literaturę, łączącą wątki kryminalne z religijnymi. Wśród wielu świetnie sprzedających się „religijnych kryminałów” wyróżnia się seria, której drugi tom *Secretum* niedawno pojawił się w polskich księgarniach. Klucz do rozwiązania tajemnicy został ukryty w słowach – tytułach kolejnych tomów cyklu: *Imprimatur Secretum, Veritas Mysterium. Unicum...*

Seria, stworzona przez parę włoskich dziennikarzy: filologa Ritę Monaldi oraz muzykologa Francesca Sortiego, jest wyjątkowa z następującego powodu: do tygła z mieszanką faktów historycznych oraz sensacyjnych domysłów na temat tajemnic Watykanu, autorzy dodali jeszcze jeden składnik – niezwykle muzykę, która towarzyszy czytelnikowi podczas prób rozwiązywania opisanych w książce zagadek historii. Podobnie jak do pierwszego tomu cyklu, również tym razem do książki wydawca dołączył płytę CD. Przy *Imprimatur* na płycie królował Luigi Rossi, zagadkom *Secretum* towarzyszą



# hiszpańska muzyka na solcu

15.10.2006  
godz. 19:30

**CANTE JONDO**  
– GŁĘBOKI ŚPIEW ANDALUZJI  
Gonzalo Cortes  
– śpiew  
Rafael Cortés  
– hiszpański wirtuoz gitary flamenco

19.11.2006  
godz. 19:30

**ROSA DAS ROSAS**  
Jadwiga Teresa Stepien  
– mezzosopran  
Mariusz Rutkowski  
– fortepian

10.12.2006  
godz. 19:30

**CANTIGAS de SANTA MARIA**  
**O CUDOWNYCH UZDROWIENIACH**  
zespół ARS NOVA

WSTĘP WOLNY

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY NA SOLCU | UL. SOLEC 61

Organizator: Rzymskokatolicka Parafia Św. Trójcy na Solcu w Warszawie | trinitas.mkw.pl





natomiast fragmenty utworów Corellego, Geminianiego, Lullego, Muffata i mniej znanego u nas Henricusa Albicastra. Wśród wykonawców utworów zarejestrowanych m.in. dla Naxos, Deutsche Harmonia Mundi i Warner Classics znajdziemy takie zespoły, jak Capella Istropolitana, Cantus Cölln, Savaria Vocal Ensemble czy Collegium Marianum (na szczęście tym razem wydawca ograniczył dramatyczne wyciszenia utworów, które nieco denerwowały przy poprzedniej płycie).

Niebawem w Polsce ukaże się trzeci tom serii włoskich autorów, który odsoni kolejne spiski w historii Europy, a tymczasem wróćmy jeszcze na chwilę do *Secretum*. Po siedemnastu latach, które upłynęły od wydarzeń opisanych w *Imprimatur*, znani nam już bohaterowie: służący i opat spotykają się ponownie, tym razem w willi kardynała Spada. Opat, tajny agent i zausznik Ludwika XIV, zabiega o uzyskanie korzystnych dla Francji decyzji w sprawie hiszpańskiej sukcesji. Od dawna jest on także tajnym kurierem, przewożącym korespondencję miłą między królem a Marią, siostrzenicą kardynała Mazzariniego...

Po *Secretum* sięgnąć mogą nie tylko tropiciele sensacji. Książka nie jest zwykłym kryminałem z berłem i omatem w tle, ale wielowątkową powieścią historyczną, pełną filozoficznych odniesień oraz przypowieści, której akcja przeplata się z opisaniami dzieł sztuki, niezwykłych barokowych dekoracji i koncertów, wprowadzających czytelnika w niesamowitą, pełną magii atmosferę czasów dawnych mistrzów: „Corelli dał się ponieść dźwiękom. Już nie dyrygował. Grał w skupieniu, głaszcząc smyczkiem trzecią strunę, potem pierwszą, z lekkością, nonszalancją niemal, jakby grał tylko dla siebie. Nie była to jednak miłość własna. Orkiestra podążała za nim posłusznie, rzucając w kierunku dyrygenta szybkie spojrzenia, przypominające uderzenia wiosła, które tak jak łódkę utrzymywały utwór w równowadze, pozwalając mu to spokojnie płynąć, to znów przyspieszać i ponownie zwalniać. (...) Dostrzegłem cel, do którego zmierzał ten wspaniały żaglowiec dźwięków – po siedemnastu latach los wzywał mnie, dorosłego mężczyznę, już nie chłopca, bym stanął u boku opata Melaniego, dał dowód odwagi, przymiotów serca i odbył kolejną niebezpieczną podróż, wiodącą do cnoty i poznania. Później miałem się przekonać, że w taki nastrój wprawiła mnie i do takich wniosków doprowadziła muzyka – zjawisko, które nie potrzebuje słów ani myśli, przemawia za pośrednictwem fletów i klawesynów i kpi sobie z nas wszystkich”.

Dorota Staszkiwicz



Acte  
Préalable

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

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

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

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

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Acte Préalable	1	Calliope	2	Glossa	2	Mandala	2	Opus Arte / BBC	2	Tempéraments	2
Aeon	2	Channel Classics	2	GM	3	Marco Polo	2	Philips	4	Tudor	3
Alia Vox	2	CPO	2	Harmonia Mundi	2	Maya	3	Pläne	3	Verve	4
Alpha	2	CRI	3	Hat Art	2	MDG	2	Praga Digitalis	2	Vox Lucida	2
Ambroisie	2	Da Capo	2	Hevhetia	3	Mirare	2	Proviva	3		
Ambronay	2	Dagored	3	IFO	3	Mode	3	Satirino	2		
Ampersand	3	Decca	4	Iris	2	Music & Arts	3	Sketch	2		
Arabesque	3	DG	4	K617	2	Naxos Audiobooks	2	Soli Deo Gloria	2		
Arcana	2	Ecm	4	Kontrapunkt	3	Naxos	2	Symphonia	2		
Archiv Produktion	4	Ed Rz	3	Label Bleu	2	New World	3	Tahra	2		
Arthaus	2	Eloquentia	2	Ligia	2	O+ Music	2	Classic Talent	1		
Bel Air	2	Euroarts	2	Long Distance	2	Ocora	2	TDK	2		

(1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. Pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 - 226 48 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  
tel. 0 - 12 625 13 41  
fax 0 - 12 625 13 42  
www.gigicd.com  
e-mail: gigi@gigicd.com

(4) – Universal Music Polska Sp. z o.o.  
ul. Gdańska 27/31  
01-633 Warszawa  
Tel: 0 - 22 560 47 00

kolekcja Meisana - bubel - słabe - poprawne - wartościowe - wybitne - wybitnie

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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



anna netrebko  
**russian album**  
orchestra of the  
mariinsky theatre  
valery gergiev

**Konkurs płytowy  
Anna Netrebko  
Universal Music Polska**

Każdy, kto w terminie do 30 XI 2006 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów Anny Netrebko firmy Universal.

Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w styczniu 2006 r.

1. W którym roku Anna Netrebko debiutowała na Zachodzie?
2. Jaką operę planuje nagrać Anna Netrebko w najbliższym czasie?
3. Proszę podać tytuł opery wydanej przez Universal, w której wystąpiła Anna Netrebko w Salzburgu w roku 2005?

**Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Kama Grott –  
Universal Music Polska**

lista laureatów:

Krysztyna Czuma, Szczecin; Kazimierz Drewniak, Tychy; Anna Fisher, Poznań; Franciszek Kubasik, Warszawa; Dorota Łobodzińska, Zielona Góra; Mateusz Matysiak, Rzeszów; Anna Nowak, Szczecin; Czesław Ratajczyk, Berlin; Stefan Szulc, Kielce; Tadeusz Turski, Augustów

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

**Anna Netrebko  
Universal Music Polska**

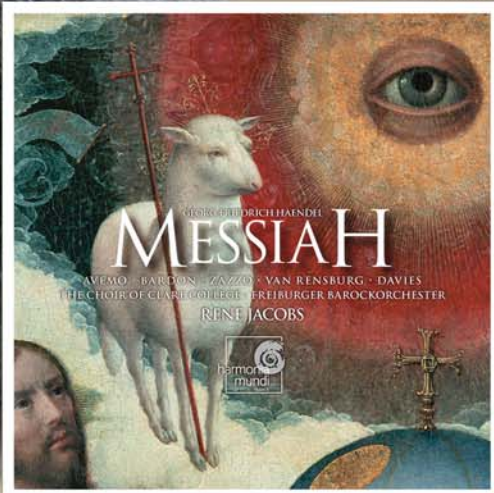
Kupon konkursowy do wystania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 30 XI 2006 r.

Muzyka21 11 (76) - listopad 2006





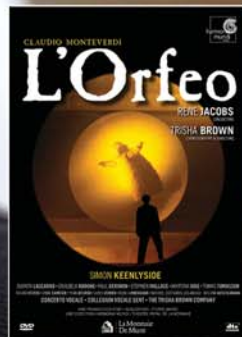
# René Jacobs 30 lat nagrań dla Harmonii Mundi



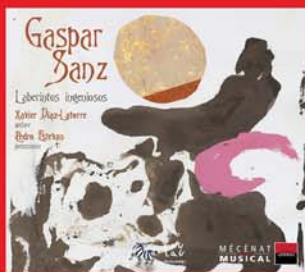
Harmonia Mundi HMC 901928-29



Harmonia Mundi DVD 9909001-02



Harmonia Mundi DVD 9909003-04



Zig Zag Territoires ZZT 061002



Harmonia Mundi HMU 907403



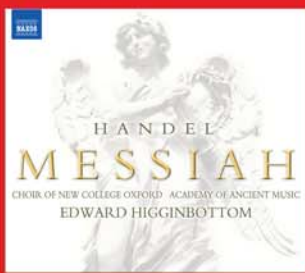
Harmonia Mundi HMC 801954



Harmonia Mundi HMC 901925



Mirare MIR 012



Naxos 8.570131-32



Naxos 8.570032



Naxos 8.557766



Glossa GCDSA 921611



Glossa GCD 921521



Naxos 8.557755-56

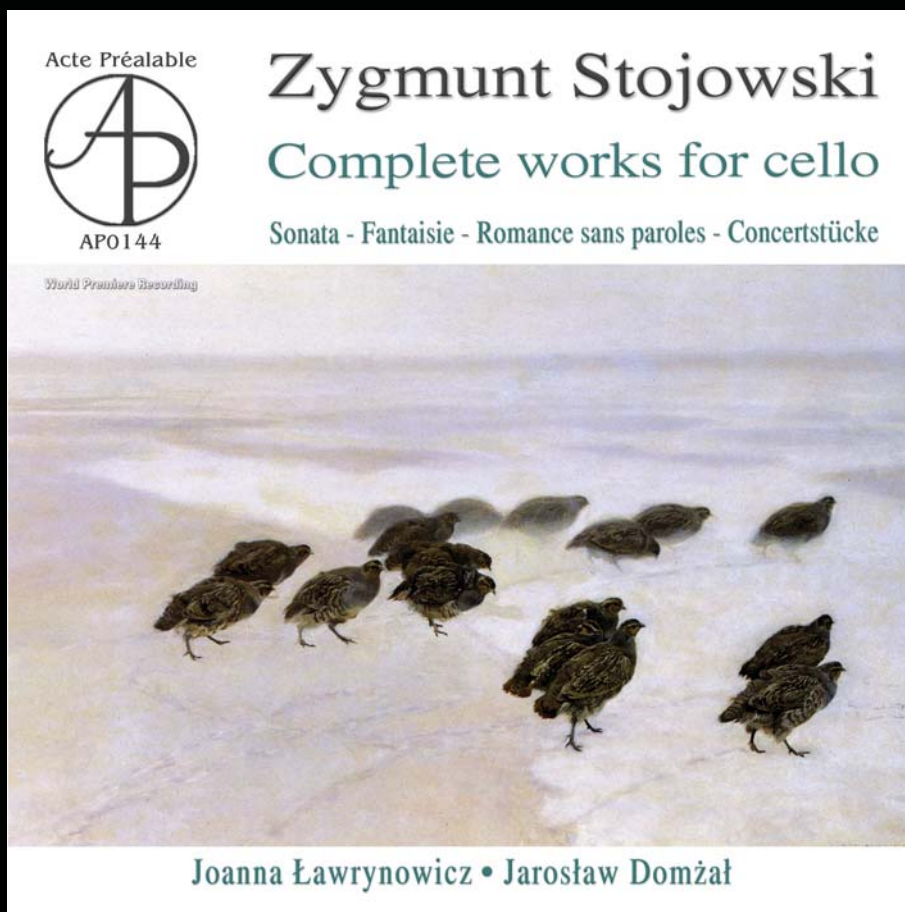


Naxos 8.660161-62





Leading label promoting Polish musicians and music  
Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków



AP0144 • DDD  
© 2006 • © 2006

Zygmunt Stojowski  
(1870-1946)

Romance  
Fantaisie, op. 27  
Sonata in A major, op. 18  
Concertstüke in D Major, op. 31

Jarosław Domżał, cello  
Joanna Ławrynowicz, piano

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
outstanding achievements • best artists

dla tych, którzy kochają muzykę



Joanna Ławrynowicz  
Jarosław Domżał

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

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.  
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland  
tel./fax: (+48) 226 48 88 38  
[actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)