

cena promocyjna  
tylko 5,99 zł

numer 1  
marzec 2000  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7 zł

# Muzyka 21

magazyn  
muzyki  
i sztuk  
pokrewnych

[www.muzyka21.terra.pl](http://www.muzyka21.terra.pl)

w numerze:

**Miłosz Magin**  
**Fryderyk Nietzsche**  
**Jan Sebastian Bach**  
**Bogusław Schaeffer**  
**ponad 50 recenzji płyt**

zł5.99



0316 1937



01



Dla uczczenia 250 rocznicy śmierci J. S. Bacha  
Urszula Bartkiewicz i Acte Préalable mają zaszczyt przedstawić

Po raz pierwszy w Polsce!



Johann Sebastian BACH

Das Wohltemperierte Klavier

Urszula Bartkiewicz - harpsichord



PREMIUM  
NOMINACJA

Johann Sebastian Bach  
Das Wohltemperierte Klavier

patrz recenzja w piśmie

Acte Préalable sp. z o.o.  
Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
www.kki.net.pl/~actepre  
acte\_prealable@usa.net

Dystrybucja:  
CMD  
ul. Światowida 5-7  
45-325 Opole  
(77) 457-60-63



Drodzy Melomani,

Trochę ponad dwa lata temu powstało wydawnictwo *Acte Préalable*. Postawiliśmy sobie za zadanie ratowanie zapomnianej muzyki polskiej. W ciągu dwóch lat wydaliśmy około 50 płyt z muzyką poważną. W większości są to premiery polskie, a nawet światowe.

Rok temu zniknęło *Studio* – jedyne pismo przeznaczone dla miłośników muzyki poważnej. Luka jaka powstała na rynku wydawniczym nie została dotychczas zapełniona. Dlatego, również dzięki spotkaniu z panem Marcinem Błażewiczem, postanowiliśmy ją zapełnić.

To on, jako Redaktor Naczelny, jest odpowiedzialny za formę i treść pisma. Rola wydawcy sprowadza się tylko i wyłącznie do zapewnienia warunków niezbędnych do funkcjonowania.

Jednocześnie, jako meloman mający na uwadze dobro muzyki, polskiej w szczególności, mogę zapewnić, że każdy chętny do współpracy będzie mile widziany, każda nadesłana płyta, książka, partytura zostaną z uwagą zrecenzowane, i to w tempie dotychczas niespotykanym.

Wierząc, że nasza współpraca będzie owocna, oddaję głos Redakcji, by jej go nigdy więcej nie odbierać.

Jan A. Jarnicki - wydawca



Drodzy Czytelnicy,

Chcemy zaprosić Państwa do czytania i redagowania nowego pisma **Muzyka 21**. Będzie ono mówiło o Państwa zainteresowaniach i problemach, o Państwa wizji kultury muzycznej w Polsce, jej mankamentach i osiągnięciach, będzie Państwa podporą w złych chwilach i głosem towarzyszącym Państwa sukcesom.

Ma to być pismo XXI wieku, korzystające z dobrodziejstwa demokracji, a więc prezentujące różne stanowiska, opcje i poglądy. Pismo wolne, a więc niezawisłe od autorytetów, polityki i wojny środowisk.

Ma to być forum otwarte dla każdego poglądu. Chcemy pomagać w kształtowaniu tolerancji w naszym środowisku poprzez wsłuchiwanie się i prezentowanie Państwa głosów. I to, Drodzy Czytelnicy, jest dla nas najważniejsze.

Redakcja



# Muzyka21

adres redakcji  
skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
tel./fax (22) 648 88 38  
muzyka21@terra.pl

redaktor naczelny  
Marcin Błażewicz

zastępca redaktora naczelnego  
Maciej Kusak

sekretarz redakcji  
Paweł Markuszewski  
tel. (501) 25 69 61

zespół redakcyjny  
Łukasz Borowicz  
Jagna Dankowska  
Krzysztof Lipka

Marcin Łukaszewski  
Paweł Łukaszewski  
Maciej Żółtowski

współpracownicy  
Magdalena Adamek  
Brygida Błaszczuk  
Paweł Bogdanowicz  
Mieczysława Demska-Trębacz

Paulina Doniec  
Katarzyna Drogosz  
Ewa Gago

Joanna Łukaszewska  
Ewa Mackiewicz

Michał Markuszewski  
Michał Pieczykolan  
Weronika Ratusińska

Patrycja Samson  
Kamila Stępień  
Natalia Szczech

Katarzyna Szymańska-Stuła  
Walentyna Węgrzyn-Klisowska  
Magdalena Zmysłowska

fotograf  
Leszek Kubiak

grafika  
Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc  
Dorota Moryto

redaktor techniczny  
Michał Karol Lipka

skład, łamanie i projekt  
Cpt. Sparky Publications  
www.cptsparky.terra.pl  
ul. Grzybowska 30/215  
00-863 Warszawa  
tel (501) 104 557

marketing i reklama  
tel./fax: 648 88 38  
tel. (602) 672 946  
tel. (501) 33 99 02

wydawca  
Acte Préalable sp. z o.o.  
skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
www.kki.net.pl/~actepre  
e-mail: acte\_prealable@usa.net  
nakład 5000 egz.

Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych oraz  
zastępuje sobie prawo skracania i adustacji  
tekstów. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi  
odpowiedzialności.

## felietony

- 5 Marcin Błażewicz **Bogusław Schaeffer**  
Magdalena Adamek **Miłosz Magin - w rocznicę śmierci**  
6 Marcin Błażewicz **Między kompleksami a rzeczywistością**  
9 Pianista Najwybitniejszy **Mój wspaniały koncert!**  
10 Paweł Markuszewski **Serduszko puka w rytmie... longo?**  
Kamila Stępień **Subiektywny punkt widzenia**  
11 Krzysztof Lipka **Lulu - klęska konstrukttywizmu**

## polemiki

- 13 Michał Pieczykolan **Bitwa o Akademię**  
16 Marcin Błażewicz **Bez wyjścia?**

## wywiady

- 18 **Ciągle trzeba próbować**  
z Łukaszem Borowiczem rozmawia Paweł Markuszewski  
21 **Festiwal Sound Ways**  
z Aleksandrem Radwiłowiczem rozmawia Maciej Żółtowski

## artykuły

- 27 Piotr Orawski **Bach - sztuka codzienności**  
28 Jerzy Żak **Muzyka lutniowa Bacha**  
30 Natalia Szczech **Za bardzo jestem muzykiem**  
33 Jagna Dankowska **Parę uwag o muzyce końca XX wieku**  
36 Patrycja Samson **Czym jest taniec - próba zdefiniowania**

## recenzje

- 37 **nagrania**  
55 **książki**  
56 Weronika Ratusińska **Agnieszka Osiecka - Pięć oceanów**

## różne

- 7 **nasza okładka**  
9, 25 **bez komentarza**  
26 **muzyka w internecie**  
58 **powiedzieli o muzyce i nie tylko...**

### Następne numery **Muzyka21**:

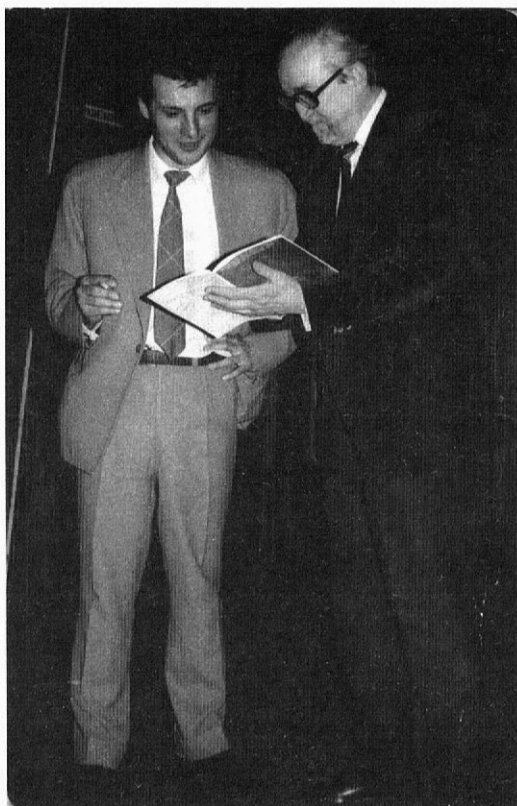
15 maja, 15 lipca, a od 1 września pismo stanie się miesięcznikiem.

Aby zaprenumerować pismo **Muzyka21**, należy przelać na konto: Bank Ochrony Środowiska I oddział w Warszawie nr 15401102-20633-27001-00 sumę równą ilości numerów prenumerowanych razy siedem złotych. Prosimy o czytelne podawanie adresu prenumeratora na odcinku przelewu.

### Listy od Czytelników

W tej rubryce będziemy zamieszczać listy od Państwa. Również takie, których autorzy życzą sobie, by ich nazwiska zachować tylko do wiadomości redakcji.





6 czerwca 2000 r. Bogusław Schaeffer kończy 71 lat. Jego dorobek mógłby się składać z pracy kilkudziesięciu twórców. Człowiek instytucja: kompozytor, muzykolog, analityk, filozof, pisarz, dramaturg, grafik - geniusz.

Kompozycje Schaeffera pisane są dla słuchaczy i wykonawców, których nie zadawała ciągle powielanie wzorów przeszłości. Schaeffer prowokuje, daje do myślenia - słowem, jest to przede wszystkim twórczość niezwykle inteligentna. Jego dorobek obejmuje kilkaset kompozycji i projektów, muzykę konceptualną i happeningi. Jako teoretyk napisał fundamentalne prace badawcze poświęcone muzyce XX wieku. Historyczne, jak m. in. *Klasyki dodekafonii* czy *Kompozytorzy XX wieku* i estetyczno-teoretyczne, jak słynna *Nowa Muzyka*, która stała się podstawowym tekstem do zrozumienia i sposobu analizy muzyki współczesnej. Swoje poglądy estetyczno-filozoficzne na zjawisko twórczości wyrażał Schaeffer w wielu książkach i artykułach, których wpływ na całe pokolenia kompozytorów, muzykologów, teoretyków i wykonawców trudno przecenić. Jako dramaturg stał się zjawiskiem niezwykle oryginalnym. Twórczość jego cechuje głęboko filozoficzne podejście do kondycji człowieka uwikłanego w Grę jaką jest świat. Właśnie gra, pojęta zarówno w sensie możliwości, wyboru i otwartości, a jednocześnie skazania i konieczności jest osnową wielu kompozycji i twórczości dramatycznej Schaeffera. Rok 1999 powinien być rokiem Schaeffera. Tak się jednak nie stało. Myślę, że może i dobrze, bo dziełu Schaeffera patronować nie powinien rok. Do jego twórczości i idei estetyczno-filozoficznych należeć będzie nowy XXI wiek.

Magdalena Adamek

## Miłosz Magin - w rocznicę śmierci...

4 marca br. mija pierwsza rocznica śmierci znakomitego polskiego pianisty i kompozytora - Miłosza Magina.

Urodzony w 1929 r. w Łodzi, studiował fortepian i kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, uzyskując dyplomy z odznaczeniem w latach 1953 (fortepian) i 1957 (kompozycja). Był wychowankiem wybitnych pedagogów fortepianu - Margerity Trombini-Kazuro i Zbigniewa Drzewieckiego, spadkobierców wielkiej polskiej tradycji chopinowskiej, zaś w zakresie kompozycji - Kazimierza Sikorskiego i Jana Maklakiewicza.

Karierę pianistyczną rozpoczął w Warszawie. Po uzyskaniu nagród na międzynarodowych konkursach pianistycznych im. Marguerite Long - Jack Thibaud w Paryżu i Vianna da Motta w Lizbonie koncertował w wielu krajach, m.in. w Wielkiej Brytanii, Portugalii, Niemczech, Brazylii, a także w Afryce, odnosząc ogromne sukcesy. W 1960 r. osiedlił się na stałe w Paryżu obejmując klasę fortepianu w Konserwatorium im. Rachmaninowa. Trzy lata później w wyniku ciężkich obrażeń ręki w wypadku samochodowym przerwał działalność pianistyczną, którą podjął po kilkuletnim leczeniu. W tym okresie poświęcił się kompozycji.

Najważniejszymi pozycjami w dorobku Magina są trzy *Koncerty fortepianowe*, cztery *Sonaty fortepianowe*, *Kon-*

*cert wiolonczelowy*, dwa *Koncerty skrzypcowe* oraz *Stabat Mater* na orkiestrę smyczkową i kotły. Twórczość kompozytora nasycona jest polskimi pierwiastkami. Nierzadko sięgał on po formę mazurka, oberka, kujawiaka (*Tryptyk Polski*, *Suita Polska*), jak również wykorzystywał elementy polskiego folkloru w innych utworach.

Miłosz Magin był inicjatorem międzynarodowego Konkursu Pianistycznego, odbywającego się co dwa lata w Paryżu. Konkurs ten, według Magina, ma na celu wyróżnienie największych indywidualności muzycznych. Podstawowe kryteria oceny to przede wszystkim piękno dźwięku, muzykalność artysty, ewentualne drobne potknięcia podczas gry nie dyskwalifikują kandydata w ubieganiu się o nagrodę. Repertuar obejmuje utwory Chopina, Debussy'ego, Ravela, Pa-

derewskiego oraz samego Magina.

Niestety, kompozytorowi nie będzie dane dalej przewodniczyć przedsięwzięciu, które zapoczątkował. Odszedł znakomity pianista, człowiek o wielkim sercu i sympatii dla młodych talentów. Człowiek, który decydując się spędzić resztę życia poza granicami Polski skazał się na zapomnienie. Z pewnością niezastąpione.







Marcin Błazewicz

# Między kompleksami a rzeczywistością

Chyba każdy zgodzi się z tym, że trudno nazwać osobę, która ukończyła fizykę, ale od dwudziestu z górą lat zajmuje się dziennikarstwem, popularyzując tę dziedzinę wiedzy – fizykiem. Jest to po prostu dziennikarz, który ukończył fizykę. Tak to bowiem z wiedzą naukową jest, że ciągle się rozwija, prowadzi badania i posługuje się określonymi metodologiami, które również podlegają rozwojowi. I trzeba w tym wszystkim uczestniczyć, aby ten zawód wykonywać, w przeciwnym razie następuje stopniowa profesjonalizacja. Nie inaczej jest z muzykologią, nauką umiejscowioną na uniwersyteckich wydziałach historycznych.

Ten przydługi wstęp napisałem gwoli wyjaśnienia mojego stosunku do pisarstwa p. Andrzeja Chłopeckiego, autora recenzji pt. *Między tańcem a różańcem*, poświęconej monografii Henryka Mikołaja Góreckiego pióra angielskiego muzykologa Adriana Thomasa. Recenzja ta ukazała się w Tygodniku Powszechnym i dostępna jest na stronie internetowej <http://petrus.opoka.org.pl/biblioteka/IIIM/tanec.html>.

Andrzej Chłopecki ukończył muzykologię dwadzieścia lat temu z okładem i od tej pory nie uprawia tej dziedziny wiedzy (nie zajmuje się pracą naukową, nie publikuje itp.), udziela się natomiast jako dziennikarz radiowy i prasowy. Jest więc, zgodnie z powiedzianym wyżej, redaktorem i dziennikarzem. Jego opinie są opiniami krytyka muzycznego, a nie muzykologa, albowiem żadnej strategii metodologicznej nie reprezentują, bo i reprezentować w prasie czy radiu nie mogą. Opisywactwo, jakie uprawia red. Andrzej Chłopecki, nie poparte jest gruntownymi analizami i znajomością partytur, chociaż sam autor chciałby uczynić z niego coś więcej, wyznaczać nowe kierunki rozwoju muzyki, ustalać hierarchię kompozytorów i nazywać to, czego często sam nie rozumie. I czyni to bezkarnie, bez protestów, jak też bezczelnie, przedstawiając się na

łamach wspomnianej recenzji jako muzykolog. (*Jako muzykolog...*).

Wizję tego, czym zajmuje się muzykologia według Andrzeja Chłopeckiego, spotykamy już na wstępie tekstu: *pisanie o muzyce nie jest, jak wiadomo, zajęciem łatwym. Przekładanie na słowa następstw akordów, opisywanie interwałowych konstrukcji, opowiadanie o tym, co wynika dla formy muzycznej z faktu, że jedna tonacja moduluje do drugiej, wydaje się może zajęciem mocno podejrzanym*. Zgadzam się z ostatnim stwierdzeniem. Takie zajęcia w obecnych czasach jest już nie tylko nudne i jałowe, ale i nikomu niepotrzebne. Tak pojmowany rachityczny strukturalizm (o ile jego ma na myśli Andrzej Chłopecki, a nie dziewiętnastowieczną metodę opisaną) nic nowego nie może wniesić do świadomego przeczytania tekstu nutowego. Koń jaki jest, każdy kto umie widzi.

Dalej red. Andrzej Chłopecki stwierdza: *Nikt jednak, jak dotąd, nie wymyślił sposobu na to, by muzyka mogła istnieć bez towarzyszących jej słów (...)* *Wbrew porzekadłu, że muzyka słów nie wymaga, muzyka niekomentowana nie ma szans zaistnienia w czyjejkolwiek, poza kompozytora i muzyków-wykonawców, świadomości*. Poza śmiesznością, stwierdzenia takie z jednej strony zadziwiają brakiem znajomości przez red. Andrzeja Chłopeckiego historii powstania muzykologii i krytyki muzycznej, a z drugiej myśl ta może się nieciekawie kojarzyć z chęcią usprawiedliwienia własnego zawodu przez Andrzeja Chłopeckiego i, co smutniejsze, z ideami Wielkiego Architekta dusz ludzkich i jego zauszników. Nie tylko bowiem muzyka, także i malarstwo – żeby do tzw. sztuk asemantycznych się ograniczyć – bez towarzyszących mu słów, komentarzy, usprawiedliwień istnieje tylko w głowie artysty-plastyka.

Po tych wstępnych deklaracjach następuje katalog pretensji do autora, czego nie uwzględnił, a powinien. Andrzej Chłopecki sam więc tropi wpływy, zależności, zapożyczenia, konteksty itd.

Nie daje mu spokoju pytanie: skąd się wziął fenomen Góreckiego? I w końcu znajduje odpowiedź w akapicie *każdemu po trochu*. Z prawdziwie „muzykologicznym” zacięciem w ewangelicznym stylu odkrywa: *Muzyka Góreckiego od początku lat 70. swe siły bierze z tańca ludowego, nie tylko, lecz przede wszystkim – góralskiego. Także ze staropolskiego autentyku. Rośnie ze słowa liturgicznego i religijnego. Z metafizycznego wyznania, nierzadko źródło swe mającego w ekspresji ludu odmawiającego różaniec w polskim, wiejskim kościółku. Brzmi echem Stabat Mater Szymanowskiego. Rezonuje istnieniem kardynała Karola Wojtyły i Papieża Jana Pawła II. Jest to rzeczywiście głęboko naukowe rozpoznanie „muzykologa” Andrzeja Chłopeckiego. I dalej: ...zbliżenia muzyki Góreckiego z (ogólnie rzecz biorąc) repetytywnymi utworami Reicha, archaizmami Bryarsa i stylizacyjną zonglerką Pawła Mykietyna (z całym szacunkiem dla P. Mykietyna myślę, że Górecki nawet nie wie o jego istnieniu – M.B.). Roziskrzona napięcia tworzą się między nią a nie tylko amerykańskimi repetytywistami, lecz też między nią a nowoprawosławnym Johnem Tavenerem, nowo-mahlerowskim Giją Kancelim, zen-buddyjskiej proveniencji esencjonalizmem Giacinto Scelsiego, dźwiękową ascezą teologicznej muzyki Galiny Ustwiolskiej, nowym średniowieczem brzmieniowych konstrukcji Arvo Pärta i surkonwencjonalnym Pawłem Szymańskim...*

Cóż, można dalej ad absurdum rozwijać tę pseudo postmodernistyczną manię nazywania wszystkiego, aż znajdziemy się – żeby było bardziej uczenie – w neo-mentecaptualizmie. Mnożenie bytów ponad potrzeby niczego nie tłumaczy, a na mnie robi wrażenie zonglerki słowami, która ma w rzeczywistości zasłonić bezradność autora.

Odkąd istnieje historia muzyki, analiza i kwalifikacja kompozytorów do poszczególnych epok czy kierunków napotykała na różne trudności. Może warto byłoby skorzystać z nie tak znowu od-



ległych doświadczeń historyków Bachelarda, szkoły Annales czy Foucaulta i podjęć choćby próbę wykorzystania ich metodologii w opisanu historii muzyki, a zwłaszcza takich zjawisk jak późne kwartety Beethovena (op. 127, 133), symfonia Berlioz'a (*Requiem*), twórczość Weberna, Xenakisa czy Scelsiego. Ale nie tu miejsce na rozwijanie tego tematu.

Twórczość Góreckiego ma swoją pozycję w świecie. To nie red. Andrzej Chlopecki i nie jego opinie zbudowały jej rangę. Trzeba mieć wiele złości, aby deprecjonować ją, chcąc wykazać brak jej autonomii w ten zawaolowany sposób. Cóż, dla twórczości Góreckiego taki głos na szczęście już nic nie znaczy.

Musimy nauczyć się przykładać różną wagę do głosu dziennikarza, krytyka muzycznego i do popartego głęboką wiedzą i metodologią głosu muzykologa. Krytyk muzyczny może kształtować przemijające opinie, muzykolog ma wpływ na sposób rozumienia historii i roli, jaką w niej pełni poszczególni twórcy.



## Nasza okładka

Uroda portretu damy, która patronuje pierwszemu numerowi **Muzyki21**, zdecydowała o tym wyborze i pokonała nawet portret uprzywilejowanego w tym roku Bacha. I na niego przyjdzie czas. Wybieramy pokazaną na okładce damę celowo, po to, by zaznaczyć, że nasze pismo nie jest i nie będzie zamknięte na żadne tematy związane ze sztuką, nie będzie się ograniczać ani wyłącznie do muzyki, ani do wybranej epoki, ani do żadnej problematyki związanej bądź to z wykonawstwem, bądź to z rynkiem płytowym. Jesteśmy otwarci na wszystkie zagadnienia dotyczące sztuki i jej problemów, co więcej, poszukujemy właśnie tematów zaniedbanych, od dawna nie podejmowanych, a nawet niewygodnych i zwykle skrętnie pomijanych.

Dama na naszej okładce zachwyca bogactwem swego stroju, dopracowaniem każdego szczegółu, a także kunsztem artysty przedstawiającego ją na płótnie. Który z redaktorów jakiegokolwiek pisma nie pragnąłby, żeby jego gazeta, jego dział, jego tekst nie odznaczał się tymi samymi walorami? O tym jak świat światem marzyli wszyscy twórcy wszystkich czasów. Ta akurat

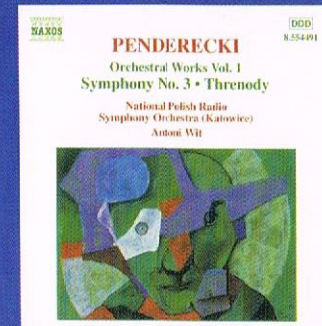
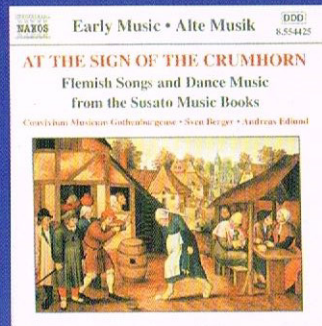
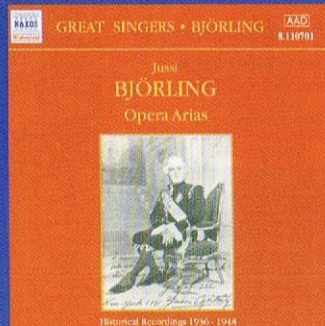
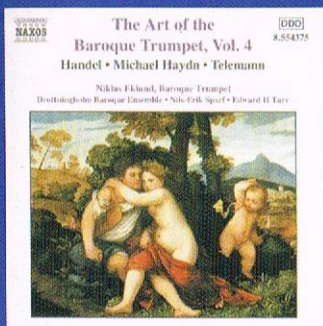
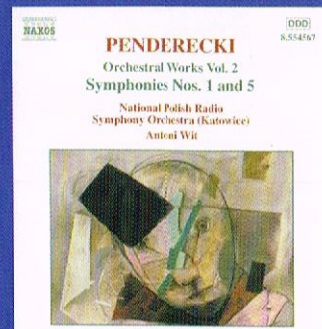
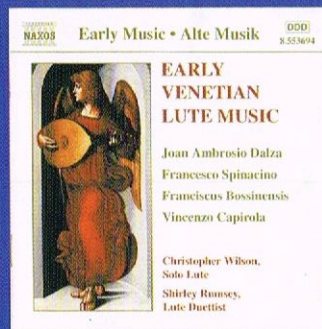
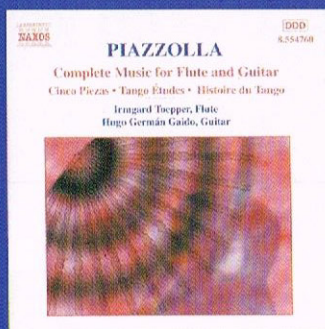
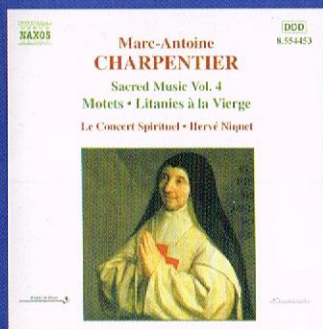
dama została namalowana przez Alonso Coello i reprezentuje sztukę portugalską, o której, prawda, jak mało wiemy? Czy mamy wiele do powiedzenia o muzyce portugalskiej? Otóż właśnie, chcielibyśmy w najbliższym czasie także muzyce portugalskiej poświęcić nieco uwagi. I wielu innym zaniedbanym okręgom, obszarom, terytoriom - dosłownie i w przenośni.

I jeszcze sprawa czasu. Bohaterka naszej okładki pochodzi z najświetniejszego okresu rozkwitu portugalskiej sztuki, także muzyki, z XVI wieku. Ilu potrafimy wymienić z pamięci twórców portugalskiej muzyki w XVI stuleciu? A w innych stuleciach? Jak to? Żadnego? Może to wstyd? Właśnie! Nie bójmy się poruszać tematów wstydlivych. Mówmy o nich, dążmy do zmiany złej sytuacji, dowiadujemy się tego, czego nie wiemy. Rozwijajmy się!

Tego życzy swoim Czytelnikom i samej sobie -

Redakcja

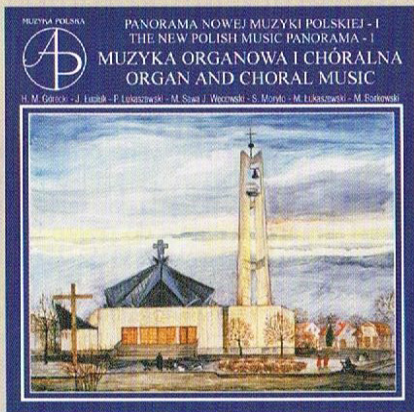
Na okładce kopia obrazu Alonso Sanchez Coello (ok. 1531-1588) *Portret Izabelli Clary Eugenii*



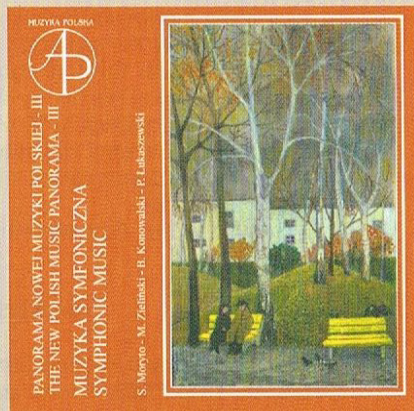
## Lider\* na światowym rynku fonograficznym

\* Pod względem ilości ukazujących się nagrań. Pod względem liczby nagrań w aktualnym katalogu.



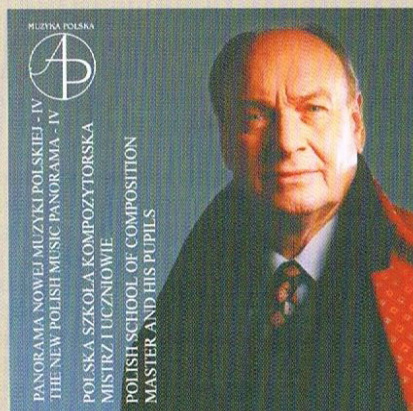


AP0005 - Górecki, Łucyuk, P. Łukaszewski, Sawa, Węcowski, Moryto, M. Łukaszewski, Borkowski

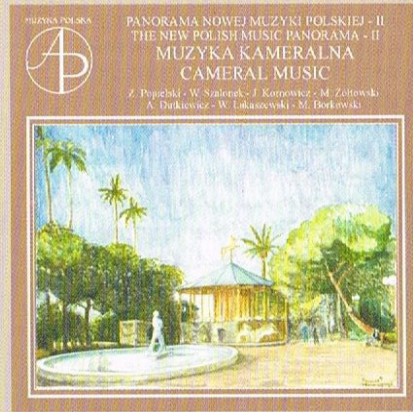


AP0010 - Moryto, Zieliński, Konowski, P. Łukaszewski

# PANORAMA NOWEJ MUZYKI POLSKIEJ



AP0011/12



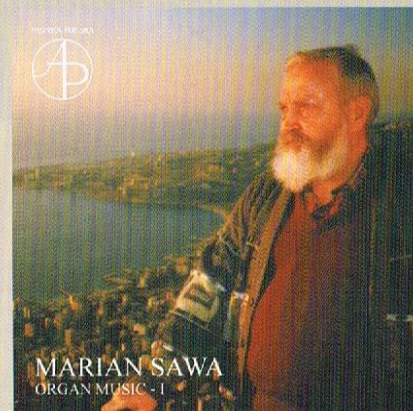
AP0008 - Popiełski, Szalonek, Kornowicz, Żółtowski, Dutkiewicz, W. Łukaszewski, Borkowski



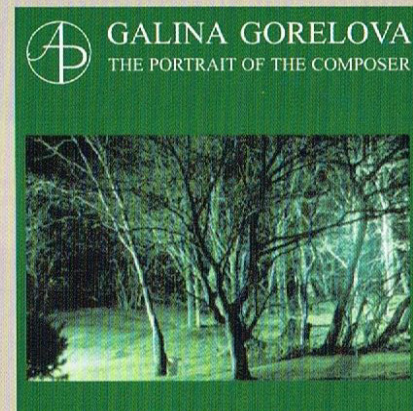
AP0014 - Paciorek i Wierzbicki, Żółtowski, Ignatowicz, Zieliński, Wierzbicki, Grella-Możejko, P. Łukaszewski



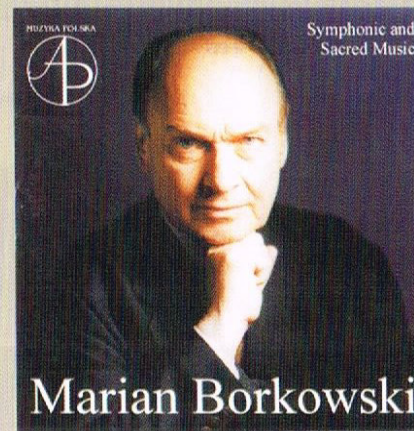
AP0041



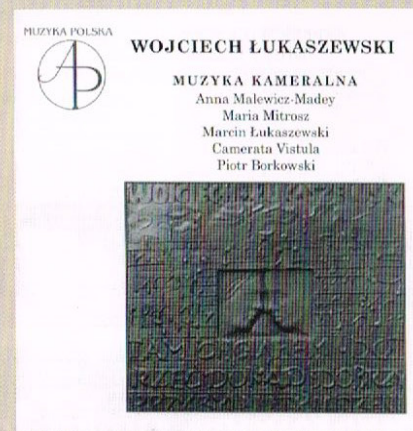
AP0030



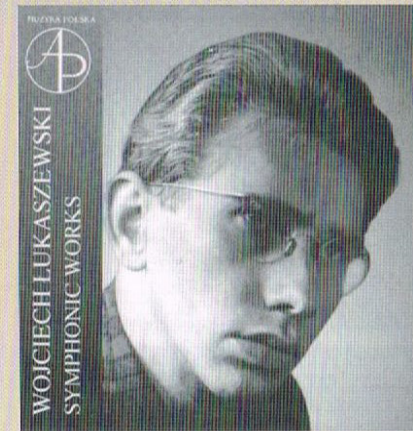
AP0042



AP0038



AP0004



AP0035

Acte Prealable



# Pianista Najwybitniejszy

## Mój wspaniały koncert!

### Niektórym Krytykom Muzycznym



Niezwykłym wydarzeniem ostatnich kilkunastu lat był mój recital fortepianowy, który odbył się nie tak dawno w pewnej znanej sali koncertowej. Podczas koncertu publiczność miała ogromną przyjemność i zaszczyt wysłuchać w moim świetnym wykonaniu utworów Bacha, Brahmsa, Chopina i Chopina.

Koncert rozpoczęło efektowne wykonanie *Toccaty organowej C-dur* Jana Sebastiana Bacha w transkrypcji na fortepian Ferruccio Busoniego. Po tę arcytrudną transkrypcję sięga niewielu pianistów. Ja jednak poradziłem sobie z nią znakomicie. Fantastyczne wyczucie formy, łatwość techniczna, świetna znajomość faktury fortepianowej, muzykalność, to cechy, które dały się zauważyć w mojej grze już po zagranii pierwszych dźwięków. *Toccatę* wykonywałem w wysublimowanej i na wskroś wyrafinowanej tkaninie brzmieniowej, zaplecionej kaskadami fantazyjnie wykonanych figuracji, zagranych z fenomenalną wprost precyzją. Architektura dynamiki, wystrukturalizowane drabiny pięter harmonicznym modulacji, konsekwentnie zrealizowane w całym przebiegu dzieła, co doskonale wpływało na logikę wykonania i podkreśliło formę całości - ujawniło niepodważalne możliwości interpretacyjno-wykonawcze wybitnego pianisty, jakim niewątpliwie jestem. Świeżość brzmienia oraz wspaniała technika pedalizacji i palcowania potwierdzają w pełni powyższe sprostowanie. Całe lata publiczność czeka-

ła na koncert o tak wysokim poziomie artystycznym.

Kolejnym utworem zaprezentowanym podczas mojego recitalu były *Wariacje na temat Paganiniego* Johannes Brahmsa. Tak rewelacyjnej interpretacji tego utworu jeszcze nie było. Wykazałem się świetną artykulacją i wzruszającymi fermatami. Doskonale zróżnicowane rodzaje legato i staccato, efektowne lukowanie, nowe rozwiązania pedalizacyjne poprzez zastosowanie una corda w pauzach generalnych i pedalu obligato na przestrzeni kilku systemów stworzyło genialną i niepowtarzalną koncepcję utworu. Strumienie lawinowych figuracji i silne stężenia akordów oraz przemyślany plan ekspansywności emocjonalno-energetycznej to tylko niektóre atrybuty mojego wykonania.

Ciekawą i atrakcyjną pozycją programu było wykonanie partii lewej ręki w *Etiudzie C-dur* op. 10 nr 1 Fryderyka Chopina. Publiczność zachwycona była uduchowioną, ciepłą i czarującą barwą subtelnym uderzeń akordów. Tak świetnie zinterpretowana etiuda nabrała nowych walorów artystycznych. (Na marginesie dodam, że po tak udanym sukcesie, jakim było pierwsze wykonanie nowej redakcji *Etiudy C-dur*, planuję wykonanie kolejnych etiud: *cis-moll* op. 10 nr 4, w której zastosowałem streszczenie - z sześciu stron zrobiłem dwie - oraz *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 w wersji na prawą rękę).

Następnym utworem tego rewelacyjnego wieczoru było *Preludium Desz-*

czowe naszego Narodowego Kompozytora. Tym razem zachwyłem publiczność przepięknym ciepłem brzmienia delikatnych płaszczyzn dźwiękowych i nadzwyczajną egzegezą, pieczołowicie wypielęgnowanych, chopinowskich emocjonalnych wynurzeń. Szeroka paleta odcieni, wielobarwność harmoniczna, misternie zrealizowana struktura melodyczna, uczuciowość - oto w największym skrócie moje wykonanie preludium. Szczególnym pięknem urzekła interpretacja trzeciego taktu. Publiczność płakała do łez...

Koncert zakończyło wykonanie 12 *Etiud* op. 25 Fryderyka Chopina. Ten - jakże świetnie skomponowany - cykl zabrzmiał pod moimi palcami fantastycznie! Przedstawiłem obraz zupełnie nowych, nieznanym odkryć wykonawczych: dotyczyły one nie tylko samej pianistyki, ale ukazały bogaty świat wyrafinowanych barw na polu melodyki, harmoniki, metroritmiki i wielu innych równie ważnych elementów dzieła muzycznego.

Omówiony tu zaledwie w kilku zdaniach mój recital fortepianowy był znakomitym pokazem moich umiejętności. Jestem pianistą o bardzo wysokich dyspozycjach manualnych, interpretacyjnych i wykonawczych, o wybitnej wrażliwości i muzykalności. Koncert był wykwinną ucztą duchową dla tłumnie przybyłej publiczności. (Szkoda, że nie zarobiłem...).

# BEZ KOMENTARZA

Na koncert jubileuszowy Andrzeja Chłopeckiego zostało wysłane takie oto zaproszenie:

21 stycznia 2000 roku pięćdziesiąt lat kończy Andrzej Chłopecki - jeden z najznamienszych twórców polskiego życia muzycznego drugiej połowy XX wieku, inspirator i animator wielu najwyższej rangi wydarzeń muzycznych, europejskiej klasy autorytet w dziedzinie muzyki kończącego się stulecia, muzykolog o duszy artysty dzierzący w rękę pióro godne rasowego pisarza, spiritus movens polskiego życia koncertowego. Postanowiliśmy uczcić jego urodziny specjalnym koncertem. W programie znajdują się cztery spośród kilkunastu dedykowanych Chłopeckiemu dzieł luminary polskiego środowiska kompozytorskiego oraz utworów skomponowanych specjalnie na tę okazję przez Dyrektora Artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, znakomitego kompozytora - Tadeusza Wieleckiego. Całość poprowadzi Wojciech Michniewski - jeden z najwybitniejszych dyrygentów polskich ostatnich kilkudziesięciu lat, wystąpi też najlepsza polska orkiestra, słynna Sinfonia Varsovia. Koncert zarejestruje i zretransmituje (!) II program Polskiego Radia.





Paweł Markuszewski

Jak wiadomo, każdy lubi, kiedy dają mu coś za darmo. Ja też lubię, więc ucieszyłem się bardzo zobaczywszy styczniowo-lutowy numer Magazynu Studenckiego „Żak”. Obok niewątpliwie pasjonujących artykułów w rodzaju *Różnice między kobietami i mężczyznami* znalazł się w nim taki oto tytuł: *Muzyka jako czynnik wpływający na koncentrację*. Dowiadujemy się z niego, że słuchanie muzyki podczas nauki prowadzi do harmonii w działaniu obu półkuli mózgowych. Niestety, nie może to być muzyka heavy-metal czy też disco polo – muzyką, która najbardziej kojąco wpływa na naszą podświadomość jest muzyka barokowa utrzymana w rytmie largo. „Rytm largo”? Odróżnienie rytmu od tempa nie jest chyba zbyt trudne. Na szczęście autorka wyjaśnia, że *largo* oznacza muzykę wolną, a jej rytm jest zbliżony do rytmu uderzeń naszego ser-

ca. Dalej natomiast podaje nazwiska kilku kompozytorów takiej muzyki, wśród nich „Handel’a”.

Każdy sposób zachęcania do słuchania muzyki jest dobry, nawet jeśli twórczość kompozytorów barokowych miałyby być tylko tłem, pozwalającym osiągnąć lepszą koncentrację podczas nauki. Magazyn Studencki „Żak” nie jest raczej pismem wysokich lotów i można domyślać się, że jego potencjalni czytelnicy i tak nie zapamiętają wymienionych nazwisk kompozytorów.

W przeciwieństwie do Magazynu Studenckiego „Żak”, pismem jak najbardziej opiniotwórczym jest „Gazeta Wyborcza”, a zwłaszcza jej kobiecy dodatek „Wysokie obcasy”. W numerze z 22 stycznia br. ukazał się list od czytelniczki, dotyczący prowadzenia ćwiczeń z dziećmi dyslektycznymi. Mowa jest tu między innymi o koncentracji –

Moja mała destabilizacja

Serduszko

puka

w rytmie... longo?

dlaję osiągnięcia *słuchamy muzyki barokowej w rytmie longo*.

„Gazecie Wyborczej” nie wypada nie wierzyć, postanowiłem więc uzupełnić braki w moim muzycznym wykształceniu i zabrałem się za szukanie, co to takiego ten „rytm longo”. Niestety, zgodnie z przewidywaniami, nic na ten temat nie znalazłem.

Autorce listu do „Wysokich obcasów”, zespołowi korekty „Gazety Wyborczej” oraz redaktorom Magazynu Studenckiego „Żak” proponuję więc przejrzenie którejs z licznych książek popularyzujących muzykę pióra Witolda Rudzińskiego czy Jerzego Waldorffa. Gdyby mieli Państwo podczas lektury problemy z koncentracją – w każdym sklepie płytowym pełno jest płyt z muzyką barokową. Najlepiej w tempie adagio.

## Subiektywny punkt widzenia

Czy muzyka powinna być piękna? Czy sztuka w ogóle ma za zadanie nieść ze sobą piękno? Cóż za naiwne pytania, prawda? A jednak podtrzymuję je. Co więcej – odpowiadam sobie – tak, chcę żeby muzyka i sztuka w ogóle wyrażały piękno. Ach, już słyszę te głosy protestu, szmer oburzenia, widzę pobłażliwe uśmiechy i pogardliwe skrzywienia ust – muzyka i piękno? No cóż, może ewentualnie, sporadycznie, ale przecież poprzez muzykę można też wyrażać brzydotę. Sztuka ma szokować, poruszać, wzbudzać emocje (w tym sprzeciw), a nie zachwycać i – co gorsza – bawić konserwatywne oczy estetyków. Ale gdyby się tak nad tym zastanowić, to czy wszelkie arcydzieła (na pewno takie są, nawet jeżeli często ktoś prowokacyjnie neguje wartość poszcze-

gólnych z nich) wywołują w nas niezmienne podziw i zachwyty. Piękno (a nie ugrzecznienie i uładzenie) można wchłaniać, kontemplować, można powracać do niego w nieskończoność. Natomiast coś brzydkiego, jakies dzieło stworzone po to tylko, by szokować, spełni swoją rolę raz, może dwa razy, a później się znudzi i opatrzy (osłucha).

Wiem, że nie każdy może stworzyć arcydzieło. Nie od każdego też kościoła wymagam, by był gotycką katedrą, nie od każdego grobowca – by był piramidą, nie każde płótno ma być jak *Mona Lisa*. Nawet nie do końca umiem zdefiniować piękno. Nie twierdzę, jak święty Augustyn, że piękno z całą pewnością jest obiektywne i że zawiera się w harmonii. Nie uważam, iż piękno zawiera się zawsze w uczuciach i postawach pozy-



Kamila Stępień

tywnych. Piękno może być ból, piękna rozpacz, niepokój, rozdarcie, niepewność, zagubienie. Jednego jestem pewna – kiedy patrzę na coś pięknego, kiedy słucham czegoś pięknego, to wiem, że to jest piękne. Kiedy obcuje ze Sztuką, wiem, że to jest Sztuka. I nie próbujcie się wypierać, zasłaniać relatywizmem i zarzucać mi brak ścisłych określeń. Wy też doskonale wyczuwacie, kiedy coś jest piękne. Każdy człowiek ma w sobie wiedzę o tym. Więc dlaczego nie mielibyśmy stwarzać Piękna, dążyć do Piękna, gonić za Piękniem? Tyle jest brzydoty poza sztuką. Dlatego chcę, żeby właśnie Sztuka, a w tym i Muzyka, wyrażały Piękno. No, cóż ja poradzę, że tak bardzo bym tego pragnęła? A wy nie? Ale tak szczerze.





Krzysztof Lipka

Słyszalny krajobraz

# Lulu – klęska konstrukttywizmu

Obejrzałem ostatnio *Lulu* Berga w Opera Bastille. Absolutnie rewelacyjny spektakl i bynajmniej nie twierdzą tak dlatego, że to Paryż; wspomniałem niedawno (i zawsze chętnie to powtórzę), że *Carmen* warszawska jest wystawiona o wiele lepiej od paryskiej. Ale rzeczywiście, Berg jest po prostu znakomity. I to pod każdym względem, do tego stopnia, że nie sposób do czegokolwiek się przyczepić.

Jako człowiek, który poważnie traktuje sztukę (poważniej niż wszystko inne), solidnie się do tego przeżycia przygotowałem. Wiadomo, Berg to nie Verdi, nie wystarczy przeczytać kilka słów z *Przewodnika operowego* (tym bardziej, że Józef Kański w ogóle w nim – wyd. z 1978 r. – *Lulu* nie uwzględnił, jako – widać – na to nie zasługującej). Toteż poszły w ruch partytury, analizy, biografie, wspomnienia, etc. Rozbiórka form, serii, przekształceń i wszystko, co tylko możliwe. Także porównywanie nagrań. No, owszem, dzieło imponujące, należące do tych, które – zrazu odzračające – tym bardziej się podziwia, im głębiej się w nie wgrzyza.

*Lulu* jest oczywiście jednym z kamieni milowych w muzyce nowoczesnej, już na poziomie libretta rola tej opery okazała się swego czasu przełomowa, a co dopiero mówić o kwestiach muzycznych. Pomińmy jednak rzeczy znane, do których łatwo sięgnąć gdzie indziej. Tutaj mam zamiar zapytać o co innego, o to mianowicie, co pozostało z *Lulu* dla nas, współczesnych odbiorców sztuki, co to dzieło dzisiaj nam oferuje i jakie doświadczenia mogą z obcowania z nim jeszcze dla nas wypływać.

Wydaje się, że niewiele i w sumie trafne jest jednak pierwsze wrażenie.

Zacznijmy od libretta, które – kiedyś niesłychanie postępowe, wręcz skandalizujące i szokujące – dzisiaj jest zwyczajną ramotą. Rozwój psychologii (nie

tylko naukowej, ale także psychologii w sztuce, w literaturze), emancypacja kobiet, spowszednienie prostytucji, rozluźnienie obyczajów etc. – tak daleko to wszystko zaszło od czasów Wedekinda, że nie pozwala już na poważne traktowanie nadinterpretacji *Lulu* odwołujących się do symbolicznej i niemal mistycznej roli kobiety w społeczeństwie, walki płci, ukrytych dzikich sił erotyki, narkotycznego seksu itp.

Ta cała „puszka Pandory” okazuje się dzisiaj przeterminowaną konserwą.

Ani żadne przesłanie, ani żadne posłannictwo, ani inne tym podobne symboliczne zemsty na rodzie męskim, tylko po prostu bezmyślna historia prymitywnej baby, która sama nie wie, czego chce. A raczej bardzo dobrze wie, czego chce, tyle, że te zachcianki bynajmniej ani do uzasadnionych, ani do wyszukanych nie należą. I choć, jak to udowodnia wystawienie paryskie, tego rodzaju historia, o ile jest zrealizowana znakomicie, wciąż budzi duże zainteresowanie wśród szerokiej publiczności, wyrafinowanego odbiorcę raczej dziś nudzi i śmieszy.

Od strony muzycznej zastanawia inny aspekt sprawy: efekt niewspółmierny do wysiłku. Nie chcę powiedzieć, że *Lulu* dziś całkiem zbladła. Ale kiedy pomyślę, jak wielkiego to dzieło wymagało zaangażowania sił twórczych i jak wiele wymaga wciąż skupienia i wręcz samozaparcia od odbiorcy, to wydaje mi się, że całość przedsięwzięcia staje pod znakiem zapytania. W muzyce *Lulu* bowiem nie ma tego, co w ostatecznym efekcie decyduje o wielkiej sztuce, czyli nie ma elementarnej piękna. Jest kunszt, jest mistrzostwo warsztatowe, jest doskonałość konstrukcyjna, jest świetna instrumentacja, jest mnóstwo pomysłów, a przecież mimo wszystko nie słucha się tej muzyki z przyjemnością, gdyż jej nade-

ta powaga pozostaje w jawnej sprzeczności ze zwierzęcą treścią i tekstem.

Nie chciałbym, żeby to zabrzmiało jak napaść na Berga, którego bardzo wysoko cenię i dla którego w sumie chętnie poniosę rozmaite wyrzeczenia (nawet w postaci słuchania muzyki pozbawionej elementarnej piękna), których zapewne nie zgodziłbym się ponieść dla wielu innych twórców. Chodzi mi o to tylko, by *Lulu* stała się tutaj punktem wyjścia dla pewnego szerszego problemu, a mianowicie sensu konstrukttywizmu.

Bowiem dodekafonia, serializm należą do szerszego zagadnienia, które wypada właśnie ochrzcić mianem jednego z przejawów konstrukttywizmu. Nie ulega wątpliwości, że i dodekafonia, i serializm odegrały wielką i niezwykle ważną rolę w muzyce XX wieku. Było nią przede wszystkim zerwanie z konwencjonalizmem systemu tonalnego i zaproponowanie nowej, intelektualnej metody kształtowania materiału dźwiękowego. Bardzo to istotna w historii muzyki próba. Ale – powiedzmy prawdę – tylko próba i to w dodatku nieudana.

A decyduje o tym niemożność słuchowego uchwycenia, zrozumienia i odczytania formy dzieła. Co bowiem po najbardziej wyszukanych schematach konstrukcyjnych, skoro są one zupełnie nieczytelne słuchowo, a możliwe do wyśledzenia dopiero w żmudnej analizie partytury? Oczywiście, można powiedzieć, że ten zarzut nie jest niczym nowym, ale obecnie, po latach, jawi się znowu z całą mocą i z całą słusznością. Jawi się dlatego, że jest potwierdzeniem innych zarzutów przeciwko konstrukttywizmowi, a co więcej jedynym bodaj zarzutem podnoszącym dający się zdiagnozować konkretnie.

W zjawisku zwanym konstrukttywizmem można zawrzeć bardzo wiele zja-



wisk. Ogólnie rzecz biorąc, konstruktywizm to pewnego rodzaju postawa twórcza, przejawiająca się już na etapie komponowania, polegająca na świadomym i konsekwentnym realizowaniu pewnej z góry założonej koncepcji formalnej, opartej na ściśle ustalonym schemacie; przy czym – istotne zastrzeżenie – owa koncepcja jest sprawą, której podporządkowuje się wszystko inne. Jeżeli tak zdefiniujemy konstruktywizm, to można wyróżnić dwa jego oblicza, z których pierwsze nazwiemy konstruktywizmem pozytywnym, drugie konstruktywizmem negatywnym.

Jako pozytywny przejaw konstruktywizmu trzeba będzie zaklasyfikować wszystko, co zostało skomponowane na podstawie myślenia ścisłego, ale jest tylko środkiem do celu. Polifonia niderlandzka czy fugi Bacha nigdy nie rezygnują z wyrazu, ze służenia transcendentnej, z estetyki brzmienia, właśnie z elementarnej piękna. Takie, nawet bardzo skomplikowane, zabiegi warsztatowe, które polegają na mnożeniu rozmaitych środków polifonicznych, mają swój inny, poważniejszy sens.

Trudno zagłębiać się tutaj w daleko idące rozważania, ale dla przykładu zastanówmy się, co otwiera przed słuchaczem taka konstrukcja jak *stretto*. Otóż w tego rodzaju konstrukcję wprojekujemy pewne treści psychologiczne, literackie, mistyczne etc. *Stretto* jest to dla nas wzmożenie ruchu, a zatem wzmożenie wyrazu, uintensywnienie, nawarstwienie; jeżeli słyszymy, że temat wchodzi raz za razem, odzywa się, nim wybrzmiał poprzedni, odczuwamy efekt, który można by nazwać literacko rozwarciem wachlarza czy też kielicha kwiatu. A może nawet otwieraniem kolejnych wrót naszego wnętrza? Wszystko jedno, jest to dla nas wydarzenie, które znamy z otaczającego świata, które budzi w nas rozmaite skojarzenia, które daje się z czymkolwiek zestawiać i porównać.

To, co nazywam konstruktywizmem negatywnym, w ogóle nie stawia sobie tego rodzaju zamierzeń, by wzbudzać czy przekazywać jakiegokolwiek wrażenia wewnętrzne. Zadawała się abstrakcyjnie ustalonym, wyliczonym w myśl przyjętych zasad schematem, pozostawiając z boku zagadnienia wyrazu, estetyki, piękna. Tenże właśnie konstruktywizm negatywny jest dopiero konstruktywizmem klasycznym. Prawdziwy konstruktywista stawia sobie za zadanie zbudowanie pewnej konstrukcji, a co do estetyki czy wyrazu, zakłada, że są to sprawy wtórne, które wyklarują się same lub też w ogóle niczego poza problemami konstrukcyjnymi nie zakłada. Tak należy rozumieć i oceniać również przypadek serializmu. Konstrukcja rewelacyjna, zaś efekt słuchacz zaakceptować – chce czy nie chce – musi.

Oczywiście wszelkie sformułowania typu estetyka, wyraz, elementarne pię-

no są niemożliwe, bo trudne lub nawet niemożliwe do ścisłego zdefiniowania czy opisanie, dlatego nie należy upierać się przy nich i warto znaleźć inne wyjście. To znaczy inne wytyczenie granicy pomiędzy konstruktywizmem pozytywnym, zjawiskiem znanym od średniowiecza, a konstruktywizmem negatywnym, który doszedł do głosu wyłącznie w nowej muzyce, wówczas, gdy postawiono ekstremalny wymóg prymatu abstrakcyjnej intelektualnej układki nad uczuciem i ekspresją.

Otóż wydaje mi się, że ta granica okaże się oczywista, wręcz dokładnie wymierzalna, jeżeli właśnie zgodzimy się z takim punktem widzenia, że wszelkie zabiegi konstrukcyjne nie służą same sobie, o ile przynajmniej częściowo są możliwe do wychwycenia słuchem. Jeżeli nic ze strony konstrukcyjnej dzieła nie daje się słuchowo zaobserwować, mamy do czynienia z konstruktywizmem negatywnym, konstruktywizmem, który jest celem sam dla siebie, a zatem lekceważy słuchacza, a przede wszystkim samo dzieło, samą muzykę. Obojętne staje mu się bowiem przesłanie, a podstawę upatruje w nieczytelnych komplikacjach formalnych.

Dzieła w rodzaju *Lulu* nie rezygnują oczywiście z ekspresji i wyrazu, ale w pewnym stopniu realizują je uszczuplonymi środkami, to znaczy nie wszystkie środki podporządkowane są im w jednakowym stopniu. Melodia na przykład podporządkowana jest przede wszystkim serii, a w związku z tym służyć stronie wyrazowej może już tylko z wyraźnym ograniczeniem. Tak więc łatwo zauważyć, że im dalej zagłębia się w konstruktywizm, tym bardziej mamy do czynienia z samoograniczeniem. Nie zaś z uwolnieniem się od systemu funkcyjnego. W serializmie totalnym nic już nie służy stronie wyrazowej, wszystko zostało rozdysponowane pomiędzy wymogi ścisłości systemu, który pożarł wszystko inne. A zatem zasady zaczynają przeczyć same sobie, własnym racjom bytu. Serializm bowiem, który powstał, by odrzucić ograniczenia i konwencje systemu funkcyjnego, buduje konwencję, która ogranicza wolność znacznie bardziej, a w dodatku jest sztuczna i oderwana od słuchowych nawyków.

Inna cecha konstruktywizmu, równie negatywna, którą trzeba tu podnieść, to fakt, że konstruktywizm w zasadzie nie jest eksperymentem i właściwie z eksperymentem zrywa. Nie ma miejsca na eksperymentowanie tam, gdzie arbitralnie zasady zostają założone i narzucone z góry. W systemie jest pewność, a nie eksperyment, nie poszukiwanie. I nie pomoże tu żadne odżegnywanie się, żadne racje historyczne: w sztuce każdy system przyjęty jako gotowy jest systemem totalitarnym, oprócz tego, który wylania się samoczynnie drogą naturalnego rozwoju i na-

rastania. I jako taki, konstruktywizm nie daje odbiorcy żadnych szans. Autor dzieła konstruktywistycznego w ogóle o te szanse nie pyta, nie zastanawia się nad nimi. Jest apodyktyczny: słuchaj, jak ja to napisałem, a systemu, którym się posłużyłem, i tak nie uchwycisz, nie zrozumiesz, a więc siedź cicho i słuchaj.

Stąd też wynika kolejny aspekt negatywny: konstruktywizm ma to do siebie, że nie otwiera drogi na przyszłość. Znajduje pomysł, nieraz frapujący, realizuje go i... co dalej? Pomysł wykorzystany, do nowej kompozycji trzeba szukać nowego pomysłu, a recepty na dalszy rozwój – osobowości, stylu, kierunku – jak nie było, tak nie ma. Wszelkie konstruktywistyczne pomysły są też zwykle pomysłami personalnymi, zostały wymyślone przez jednego człowieka i stanowią rozwiązanie pewnych problemów warsztatowych tylko dla niego samego. I na tym etapie, na etapie tworzenia, konstruktywizm jest niewątpliwie pasjonujący. Kłopot w tym, że to, co pasjonowało Berga, wszystkich innych pasjonuje mniej niż jego.

Wszelkie konstruktywistyczne pomysły nie są więc nieodpartą koniecznością w rozwoju sztuki, jaką dają – tylko i wyłącznie – ewolucje wypracowywane przez całą szkołę, całe pokolenie, cały historyczny etap.

Wreszcie szczególnym przypadkiem jest konstruktywizm w operze. Jak wiadomo, opera jest sztuką skonwencjonalizowaną do granic możliwości, ale na tym też polega jej sens. Wszystko, co jest przeciw z dawien dawna przyjętej konwencji w operze, jest przeciw operze jako takiej. System konstruktywistyczny wprowadzony na miejsce zwykłej operowej konwencji musi operę zamordować.

Tak się też dzieje. Jest to frapujący przypadek *Lulu*, opery, w której wszyscy zostają wymordowani. I słuchacz też ledwo zipie.



Alban Berg





Michał Pieczykolan

# Bitwa o Akademię

14 czerwca minie piąta rocznica zakończenia pierwszego po 1989 r. zwycięskiego strajku studenckiego w Polsce. Jest zupełnym paradoksem, że działo się to w uczelni artystycznej, gdzie akcje strajkowe są niesłychanym ewenementem. Konflikt w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu obnażył patologiczne mechanizmy funkcjonujące w obowiązującej ustawie o szkolnictwie wyższym. Nam, studentom tej uczelni, pokazał naocznie, co oznacza w praktyce komunizm.

Strajk okupacyjny w akademii muzycznej jest rzeczą prawie niemożliwą: dominują tu zajęcia indywidualne (na których studentom zależy i które z natury rzeczy trudno bojkotować), od rana do nocy w akademii ćwiczą studenci w wypożyczalnych im salach, akademia jest także instytucją kulturalną, gdzie odbywają się publiczne koncerty i inne imprezy artystyczne, do których wykonawcy przygotowują się miesiącami... Okolicznością, która wywołała gwałtowne „trzęsienie ziemi” na tak asejsmicznym terenie był jaskrawy kontrast między osobami dwóch kolejnych rektorów oraz rażąca niesprawiedliwość, dziejąca się na oczach społeczności studenckiej.

## TŁO KONFLIKTU

Październik 1990. Dobiega końca kadencja rektora Eugeniusza Sasiadka. W kraju panuje atmosfera zmian. Wybory nowych władz wrocławskiej Akademii Muzycznej. Część kadry nauczycielskiej widzi w nich jedyną szansę wyprowadzenia uczelni z pogłębiającej się z roku na rok zapaści.

Przeźrenie do pracy: ciasne, podniszczone i niefunkcjonalne budynki, urągające elementarnym wymogom dydaktycznym i estetycznym. Od dwudziestu lat mówi się o niezbędności nowej siedziby, ale kierujące ostatnio ekipy nie czynią w tym kierunku skutecznych działań.

Instrumentarium: w stanie dekapitalizacji.

Kompromitująco słaba kadra: najniższa liczba tytularnych profesorów – 10 (w innych akademiach muzycznych jest ich po kilkudziesięciu!), przewaga nauczycieli dydaktycznych nad naukowo-dydaktycznymi, luka generacyjna, niedobór wybitnych osobowości wśród pedagogów. Największe kuriozum stanowi Wydział Wokalny (gdzie wielokadencyjnym dziekanem oraz kierownikiem katedry wokalistyki był właśnie prof. Sasiadek) – posiada zaledwie jednego profesora śpiewu. Oczywiście jest nim prof. Sasiadek...

29 października 1990. Wybory nowych władz Akademii. Studenci oraz część pedagogów (korzystając z możliwości, jakie daje ustawa) zwraca się do Marka Dyżewskiego – niezatrudnionego w Akademii – z prośbą o kandydowanie na stanowisko rektora. Przedstawia on program naprawy Akademii i wygrywa wybory.

Marek Dyżewski jest w świecie kultury wyjątkowym autorytetem. Człowiek o ogromnej mądrości i wiedzy,

władający siedmioma językami, znany z nadzwyczajnego entuzjazmu, pracowitości, a zarazem precyzji. Studiował na naszej Akademii fortepian i teorię muzyki równoległe z historią sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, a następnie historię sztuki i filozofię na KUL-u i Uniwersytecie Wiedeńskim. Jest także autoddyktą w wielu innych dziedzinach wiedzy.

## „Dla chcącego nic trudnego” czyli Akademia według Dyżewskiego

1.12.1990 - 9.11.1994. Niezwykle dynamiczny rozwój Akademii.

Przeźrenie: nowy rektor zdobywa budynek dawnej Bursy Szkół Artystycznych położony w centrum Wrocławia przy Placu 1 Maja, „remontowany” od dziesięciu lat w taki sposób, że w chwili przejęcia grozi zawaleniem. Pomimo trudności finansowych, w ciągu niecałego roku przeprowadza remont kapitalny, adaptację i rozbudowę budynku, przyjmując bezprecedensowy tryb realizacji prac budowlanych. Budowa stanowi w polskim szkolnictwie wyższym zjawisko niezwykle – ze względu na jej tempo, niskie koszty oraz wysoki standard. Wrocławska Akademia zyskuje najpiękniejszą siedzibę w kraju (150 pomieszczeń, 2 sale koncertowe, studio nagrań, nowoczesna biblioteka). Po niezwykle wysokiej ocenie budowy dokonanej przez biegłych rektor otrzymuje wiele nagród od władz państwowych (które inwestuje w uczelnię), a do Wrocławia przybywa wiele znakomitości, by zwiedzić nową siedzibę Akademii Muzycznej.

Kadra: Rektor pozyskuje dla uczelni artystów o wybitnej pozycji w środowisku muzycznym. Wprowadza do uczelni młodych nauczycieli. Pomyślnie re-

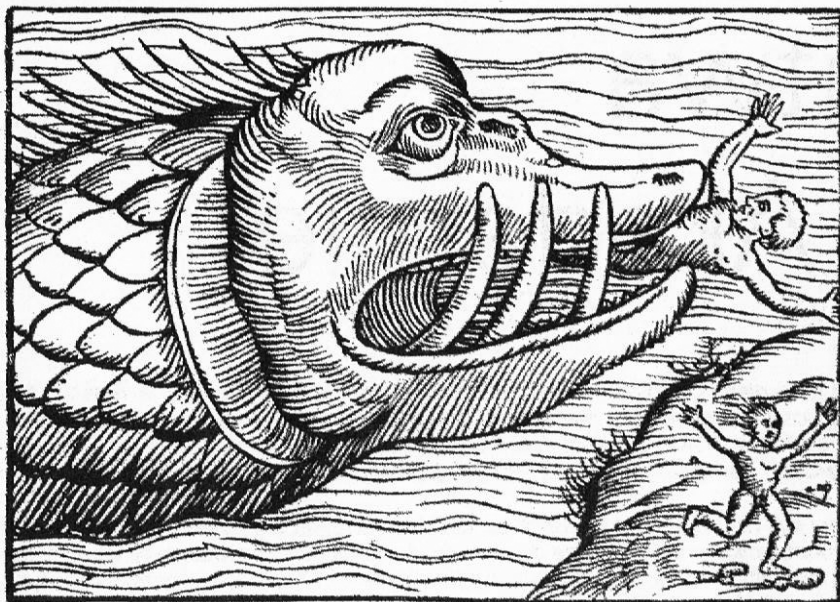
alizuje program intensywnego awansu kadry. W czerwcu 1994 Akademia wrocławska wysuwa się na czołowe miejsce w kraju, jeśli chodzi o dynamikę awansu kadry.

Instrumentarium: Rektor dokonuje radykalnej poprawy zaplecza instrumentalnego: 8 fortepianów (nowych lub po remoncie kapitalnym), 2 nowe instrumenty organowe, 3 klawesyny, nowe (a także po remoncie) instrumenty perkusyjne i dęte.

Współpraca z zagranicą. Rektor Dyżewski wprowadza uczelnię w sieć relacji z akademiami europejskimi. Realizuje intensywny program współpracy z nimi, oparty głównie na środkach finansowych pozyskiwanych poza krajem. Jest inicjatorem organizacji CHAIN, skupiającej kilkanaście europejskich uczelni muzycznych. Atutem naszej uczelni w CHAIN-ie jest pomysłowość Dyżewskiego.

Wybrany wiosną 1993 r. na kolejną kadencję, rektor Dyżewski konstruuje program głębokiej reformy studiów muzycznych, mający nie tylko zaradzić finansowym trudnościami trapiącym polskie szkolnictwo wyższe, ale przede wszystkim zmodernizować i to w sposób zasadniczy dydaktykę uczelni. Program – poza wszystkimi innymi aspektami – przewiduje wzmocnienie czynnika konkurencji wśród kadry pedagogicznej. Część pedagogów widzi w tym zagrożenie dla siebie. Tymczasem w kraju wybory parlamentarne wygrywa SLD. Zachęca to uczelniany „beton” do perfidnych i bezwzględnych działań. „Inicjatywę” oficjalnie przejmują związki zawodowe: ZNP oraz KZ „Solidarności”, w której władzę przejęły „farbowane lisy”. W konflikt angażuje się też przewodniczący Sekretariatu Kultury i Środków Przekazu NSZZ „S” st. wykl. Jacek Weiss, który w utrzymanym





w wyjątkowo ostrym tonie liście otwartym wzywa Dyżewskiego do rezygnacji. Pisma szkalujące rektora rozsyłane po całej Polsce oraz grubymi nićmi sztyte intrygi, gorszące większość społeczności uczelni, doprowadzają do odejścia rektora, który mimo listów z poparciem dla niego, podpisywanych przez większość pedagogów i studentów, rezygnuje na znak protestu podczas otwartego posiedzenia senatu 9 listopada 1994 r. Samorząd studencki rozważa strajk, któremu jednak zapobiega prorektor ds. studenckich.

Na zaproszenie studentów Akademii pod koniec listopada Marek Dyżewski referuje im projekt reformy studiów artystycznych w Auli Banacha Uniwersytetu Wrocławskiego. Tłumnie zgromadzeni studenci zgłaszają mu owację na stojąco. W styczniu 1995 r., mimo, iż od dwóch miesięcy już nie jest rektorem, zostaje on zaproszony na konferencję rektorów akademii muzycznych do Bydgoszczy, gdzie kontynuuje prezentację projektu reformy (referował już jego wstępne założenia na poprzedniej takiej konferencji we Wrocławiu oraz jego wybrane aspekty na konferencji rektorów CHAIN w Luksemburgu). Otrzymuje również nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

#### KADENCJA „ZIMNEJ WOJNY”

10 stycznia 1995 r. Wybory nowego rektora. Wygrywa je jednym (własnym) głosem oponent rektora Dyżewskiego – prof. Eugeniusz Sasiadek, mimo że nie przedstawił programu na kierowanie Akademią i że w dyskusji wyborczej został zdemaskowany jako człowiek nieuczciwy, nieudolny i odpowiedzialny za stan Akademii w roku 1990. Elektorzy prof. Sasiadka liczą na jego silne wpływy w kręgach aktualnie rządzących, argumentując, iż jako dłu-

goletni członek Komisji Kultury KC PZPR (obecnie radny miasta Wrocławia z ramienia SLD) zdobędzie on dla Akademii znacznie większe środki z budżetu państwa. W istocie wybory te wygrywa uczelniany beton zainteresowany zahamowaniem reform Akademii.

Wybucho strajk. Żądamy ustąpienia rektora Sasiadka, przeprowadzenia nowych wyborów oraz zreformowania uczelni według projektu Dyżewskiego. Interweniuje pani Adrianna Ponięcka-Piekutowska, dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego w MKiS. Obradujący w jej obecności senat zobowiązuje władze uczelni do reformy studiów z uwzględnieniem projektu rektora Dyżewskiego. Pani dyrektor przyznaje się do zawieszenia protestu proponując uznanie rektora Sasiadka za cenę podpisania z nim „Protokołu Uzgodnień”, mającego stanowić gwarancję kontynuowania działań rektora Dyżewskiego. Samorząd studencki, w myśl „Protokołu Uzgodnień”, powołuje Komisję Roboczą ds. Kontaktów z Rektorem, która ma nadzorować realizację porozumienia.

Zgodnie z porozumieniem skład prorektorski nie może ulec zmianom. Rektor jednak doprowadza do wyboru trzeciego prorektora, ds. ogólnych, inż. Ryszarda Tomczyka, człowieka pozbawionego wszelkich skrupułów.

27 lutego 1995 r. Marek Dyżewski w Sali Teatralnej Akademii Muzycznej referuje – zgodnie z „Protokołem Uzgodnień” – program reformy studiów. Rektor Sasiadek, choć wcześniej deklarował, że program ten podejmie, w trakcie wykładu rektora Dyżewskiego opuszcza salę przepaszając, że ma inne ważne sprawy.

Luty-kwiecień 1995 r. Rektor Sasiadek powołuje według mętnych kryteriów komisję do ponownego zbadania prawidłowości budowy siedziby Akademii (kieruje nią nowy prorektor ds. ogólnych).

nych). Komisja działa cichaczem i za plecami senatu informuje media o rzekomych nadużyciach w trakcie budowy. Z biegiem czasu rektor Sasiadek łamie – i to w wielu punktach – „Protokół Uzgodnień”. Jednocześnie brutalnie dąży do umocnienia władzy jego ekipy w Akademii nagminnie łamiąc prawo:

7 kwietnia 1995 r. Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki odwołuje – w zgodzie z przepisami – swoją dziekan i wybiera nowego dziekana i prodziekana. Pod naciskiem rektora senat, nie posiadając stosownych kompetencji, podejmuje uchwały o unieważnieniu wyborów, przywróceniu odwołanej dziekan (zauszniczki rektora) oraz zawieszeniu Wydziałowej Komisji Wyborczej. Również odwołana dziekan – nie będąc już senatorem – za przyzwoleniem rektora głosuje jako senator za unieważnieniem swojego własnego odwołania!!! Obecny na posiedzeniu senatu radca prawny jest przez rektora łożony i niedopuszczany do głosu (wkrótce po tym rektor zwalnia go z pracy – ze względów „oszczędnościowych”...). Na kolejnym posiedzeniu senat bezprawnie odwołuje legalną Uczelnianą Komisję Wyborczą (pod nieobecność jej przewodniczącego i mimo *votum separatim* części senatorów, którzy ostentacyjnie wychodzą z sali) i powołuje nową, posłuszną rektorowi (w jej składzie – prorektor Tomczyk!). Czyni tak pod dyktando rektora, który z góry wie, że może liczyć na ciche przyzwolenie ministerstwa.

11 połowa kwietnia 1995 r. Po raz kolejny, tym razem z naszymi pedagogami, informujemy dyrektor Ponięcką o panującym na uczelni bezprawiu, o brutalizacji stosunków i postępującej degradacji moralnej uczelni, jaką niosą ze sobą rządy prof. Sasiadka. Prorektor ds. naukowych, prof. Maria Zduniak, składa na ręce dyrektor Ponięckiej pisemną skargę na bezprawne działania rektora. Dyrektor Ponięcka, mimo iż jest sygnatariuszem „Protokołu Uzgodnień”, nie reaguje na nasze apele. Z tygodnia na tydzień odwleka swój obcywany przyjazd do Akademii. Na skargę senatorów Akademii na bezprawie Ministerstwo nie udziela odpowiedzi, choć obowiązek taki nakłada na nie ustawa.

#### GŁOŚNY STRAJK W CENTRUM MIASTA

Jest już jasne, że zostaliśmy oszukani. Tymczasem zbliża się sesja... Studencka Komisja Robocza, z którą rektor przez trzy miesiące grał „w kotka i myszkę”, zrywa z nim negocjacje, otwierając informując całą społeczność Akademii o łamaniu przez rektora „Protokołu Uzgodnień” oraz statutu uczelni. Odpowiedzią rektora są wnioski dyscyplinarne... Reaktywowany niedawno na uczelni NZS (założony z inicjatywy



członków komisji roboczej) proklamuje 15 maja strajk okupacyjny, który ma się rozpocząć nazajutrz. Żądamy odejścia rektora i prorektora ds. ogólnych oraz przywrócenia prawa na uczelni. Niestety, Uczelniana Rada Samorządu Studenckiego, choć popiera strajk merytorycznie, nie decyduje się na jego współproklamowanie z uwagi na sesję. Mając zbyt mało podpisów na liście strajkowej (studenci są zastraszeni) tym bardziej nie możemy targnąć się na zamknięcie uczelni. Oflagowawszy więc jej gmach, zawieszamy strajk do odwołania. Nazajutrz transparenty zostają usunięte i skonfiskowane. Nie znajdując lepszego rozwiązania, wieczorem w piątek 19 maja ośmioro członków NZS zajmuje Salę Kameralną rozpoczynając strajk głodowy. Sala Kameralna szczególnie nadaje się do tego celu – leży na I piętrze wzdłuż frontonu budynku uczelni, ma telefon wewnętrzny oraz przylegającą łazienkę z prysznicem. Pracownicy techniczni usiłują usunąć nas z sali, tocząc z nami walkę o transparenty; przez cały ten czas w rektoracie są obecni rektor z prorektorem ds. ogólnych, z którymi wymieniamy noty przez pośredników. Dopiero o godz. 4 nad ranem dają nam spokój, ale dlatego tylko, że się nie poddajemy, a nocne zajścia nagrywa obecny na miejscu dziennikarz Polskiego Radia i rektorzy boją się „smrodu”. Na odchodnym rektor wydaje więc tylko zakaz wstępu do uczelni „osobom niezainteresowanym” (tzn... dziennikarzom). Rozumując kryteriami z poprzedniej epoki prof. Sąsiadek jest z góry skazany na klęskę. Będąc moralnym karłem, w konfrontacji z przeciwnikiem godnym i solidarnym musi paść ofiarą niezależnych mediów, które dzień w dzień przez cały miesiąc będą informować mieszkańców Wrocławia o rozwoju sytuacji w Akademii Muzycznej. Odtąd, kurczowo trzymając się metod nakazu, zakazu i zastraszania, rektor wydaje całe pasmo błędnych decyzji, które niezawodnie będą obracać się przeciw niemu, dając skutek dokładnie odwrotny od zamierzonego.

W Akademii robi się „gorąco”, odbywają się wiece, z głodującymi nieustannie przebywa liczne grono solidaryzujących się studentów i pedagogów. Dostarczają nam wodę mineralną i witaminy. Zbiera się ponownie Rada Samorządu Studenckiego. Tym razem samorząd działa zdecydowanie i proklamuje strajk okupacyjny, formalnie odwołując protest rozpoczęty w styczniu. W odpowiedzi rektor wydaje w nocy z 23 na 24 maja bezprawne zarządzenie o relegowaniu z uczelni czterech studentów (przewodniczących i wiceprzewodniczących NZS-u i Samorządu, w tym dwóch głodujących) oraz zamknięciu uczelni na czas nieokreślony. Ma ono na celu odizolowanie studentów od zamkniętych wewnątrz głodujących koleżanek i kolegów, którym

utrudnia się również kontakt z bliskimi (wolno jedynie wchodzić oficjalnie opiekującemu się nami lekarzowi). Bez przeszkód mogą wchodzić władze rektorskie, dziekani, pracownicy administracji oraz poplecznicy rektora. Chcąc rozbić solidarność studencką oraz podważyć wiarygodność listy strajkowej (na którą wpisała się już większość studentów), rektor wystawia do podpisywania listę studentów chcących przystąpić do sesji, oferując im w zamian za podpis prawo wstępu do uczelni i możliwość ćwiczenia. Moralny wstyd sprawia, że „rektorską” listę podpisuje zaledwie 8 studentów!

Tymczasem pod Akademią na znak solidarności z głodującymi organizuje się całodobowe czuwanie. Rano 24 maja zgromadzony pod Akademią chór studentów Wydziału IV odśpiewuje na cześć głodujących hymn *Gaude Mater Polonia*. Studenci zamieniają Plac 1 Maja w wiecujący i koncertujący piknik, będący szczególnie atrakcyjnym dla mediów happeningiem, co zapewnia naszemu protestowi niebywały rozgłos. Studenci nocują w przyczepach oraz rozbijanych na noc namiotach. Kontaktują się z nami przez okno. Pod Akademią odbywają się koncerty (z muzyką klasyczną i jazzową), wykłady, msza święta, którą odprawia legendarny duszpasterz środowisk akademickich ksiądz Orzechowski. Będzie on odprawiał dla nas msze również w następne niedziele, ale już wewnątrz budynku.

W dniu zamknięcia uczelni do Prokuratora Wojewódzkiego kierujemy skargę na rektora Sąsiadka o wielokrotnym naruszaniu prawa i niehumanitarnym traktowaniu strajkujących. Zdajemy sobie sprawę, że gdyby nie nasi koledzy na dole, obchodzono by się z nami znacznie gorzej. Rektor nie pozwala, aby wymienić dwóch głodujących studentów, którzy zasłabli, choć są

miejsce odwiezionych do szpitala wchodzą zmiennicy, tak, aby protest nie stanowił poważnego zagrożenia dla zdrowia osób w nim uczestniczących.

Pod naciskiem ministerstwa rektor przywraca do praw studenckich relegowany strajkowy oraz otwiera uczelnię (29 maja). Natychmiast rozpoczyna się proklamowany przed sześciu dniami strajk okupacyjny. Tym razem – w myśl kodeksu Hammurabi – wstęp na uczelnię mają strajkujący studenci, popierający protest pedagogicy, dziennikarze, a także rektorzy, dziekani oraz administracja. Aby utrudnić strajkującym przygotowywanie się do sesji, rektor każe zamknąć wszystkie klasy, skazując strajkujących na spanie na korytarzach.

Partie polityczne, liczne organizacje i instytucje, osobistości świata kultury, kierują do rektora Sąsiadka apele z prośbą o honorową rezygnację w imię dobrej Akademii. Ten zaś odpowiada niezmiennie, że „nie może zrezygnować, ponieważ musi bronić demokracji”.

W celu rozbitcia solidarności studenckiej rektor podejmuje kolejną desperacką, nieprawą decyzję: ogłasza sesję egzaminacyjną poza uczelnią, w budynkach średnich szkół muzycznych. Na jego wniosek dwóch dziekanów (w tym jeden marionetkowy) ogłasza harmonogram sesji. Studentom sugeruje się niedwuznacznie, że przystępując teraz do sesji mogą liczyć na „przychylnie ucho” egzaminatorów, zaś bojkotując „sąsiadkowe” egzaminy będą mieli problemy z zaliczeniem sesji. Staje się to powodem do wszczęcia sporu zbiorowego przez pedagogów zrzeszonych w związku zawodowym „PRO ARTE”; równocześnie przyczynia się do ożywienia akcji strajkowej oraz dostarcza tak bardzo potrzebnej pożywki dla mediów. Wyjątkowo operetkowy charakter ma sesja na Wydziale I: jego marionetko-





wej dziekan, jako nieuznawanej przez strajkujących, nie wpuszcza się do Akademii. Po rozlicznych staraniach w końcu udaje się jej wejść do dziekanatu po drabinie. Naruszając uprawnienia egzaminatorów ogłasza ona sesję dla całego wydziału w jednym dniu (4 VI), zresztą w niedzielę i to w Święto Zesłania Ducha Świętego, w miejscu poza uczelnią, informując pedagogów telefonicznie z 2-dniowym wyprzedzeniem. Do wyznaczonej przez nią sesji nie przystępuje ani jeden (!) student wydziału.

Trzykrotnie zwracamy się do ministra kultury i sztuki z prośbą o rozwiązanie dramatu Akademii. Ministerstwo bagatelizuje wagę problemu. Wiceminister Jagiełło, przyjmując naszą delegację, nie chce wysłuchać naszego stanowiska w kwestii łamania przez rektora „Protokołu Uzgodnień”. Na naszą informację, że Ministerstwo Edukacji Narodowej potwierdziło bezprawność działań ekipy Sąsiadka, wiceminister odpowiada: *To nie jest dla mnie argument.*

Prośbę o interwencję w Akademii kierujemy do najwyższych czynników w państwie: do odpowiednich komisji sejmowych, do wszystkich klubów parlamentarnych, do premiera Józefa Oleksego i prezydenta Lecha Wałęsy.

W międzyczasie organizujemy we Wrocławiu akcję ulotkową, informując jego mieszkańców o istocie strajku oraz o negatywnej roli, jaką odgrywa w nim MKiS.

8 czerwca 1995 r. Delegacja czterech strajkujących studentów jedzie do Warszawy, gdzie poseł Ludwik Turko ma złożyć w Sejmie zapytanie poselskie do Ministra Kultury i Sztuki o powody jego opieszałości w rozwiązywaniu konfliktu we wrocławskiej Akademii Muzycznej i niewywiązywania się z obowiązków nadzoru ministerstwa nad podlegającą mu uczelnią, przewidzianego w trybie ustawy o szkolnictwie wyższym. Rozmawiamy w naszej sprawie z wieloma parlamentarzystami, a nawet przez chwilę z samym premierem, który zapewnia nas, że zapoznał się z naszym listem i zacierając ręce rzecz do nas, że „lubi mieszać się w takie sprawy”, po czym dodaje na odchodnym, że idzie „skanalizować sprawę”. Odpowiadający później z trybuny sejmowej wiceminister Jagiełło informuje, że minister wydał przed paroma godzinami decyzję o uchyleniu bezprawnych uchwał senatu Akademii (następuje to po przekroczeniu ustawowego terminu 1 miesiąca).

11 czerwca 1995 r. Delegacja pedagogów popierających protest udaje się osobiście do ministra Kazimierza Dejmka (z pominięciem szczebla dyrektora departamentu i wiceministra), aby przybliżyć mu sprawę Akademii.

13 czerwca 1995 r. Do Wrocławia przybywa pani dyrektor Poniecka. Przeprowadza ona wielogodzinną rozmowę z władzami uczelni, która toczy się za

zamkniętymi drzwiami. W nocy z 13 na 14 czerwca przewodniczy ona nadzwyczajnemu posiedzeniu senatu, informując na wstępie senatorów, że rektor oraz wszyscy prorektorzy zrezygnowali z pełnionych funkcji. Euforia, w jaką wpada oczekująca na rezultat posiedzenia senatu rzesza studencka, nie pozostawia wątpliwości – strajk dobiegł końca.

Po miesiącu Uczelniane Kolegium Elektorów wybiera jednogłośnie prof. Jerzego Mrozika, kompromisowego kandydata na nowego zwierzchnika uczelni. Jest on rektorem także w obecnej kadencji. Nie przeprowadził on wprawdzie wielkich czystek ani niekorzystnych zmian w statucie uczelni, czego się spodziewano po prof. Sąsiadku, ale uchwała Wysokiego Senatu Akademii ze stycznia 1995 r. zobowiązująca władze uczelni do reformy studiów z uwzględnieniem projektu rektora Dyżewskiego, chyba jeszcze długo będzie czekać na swoją realizację...

Rozpasany i pozbawiony skrupułów profesorski „beton” jest problemem wielu polskich uczelni, szczególnie tych słabych, których kadra została w znacznej mierze wykreowana przez PRL. Swoistym konserwantem, który utrzymała jego pozycję, jest obowiązująca wciąż ustawa o szkolnictwie wyższym. Umożliwiła ona polskim uczelniom reformy jedynie w ograniczonym zakresie; obecnie zaś petrifikuje stare układy, generując szereg patologii. Wprowadzenie do niej mechanizmów konkurencji, mechanizmów zapewniania jakości kształcenia (krajowego systemu akredytacji), zlikwidowanie skrajnego etatyzmu i innych szkodliwych zapisów jest niezwykle naglące, aby szkolnictwo wyższe – jako zinstytucjonalizowana społeczność stojąca na straży kultury narodowej – mogło należycie pełnić działalność dydaktyczną i naukową oraz służyć układem odniesienia we wszelkich sprawach państwa, jak ma to miejsce w krajach cywilizowanych. Dopiero taka zmiana oznaczać będzie rzeczywiste zwycięstwo studenckiego strajku, który przed pięcioma laty rozegrał się we Wrocławiu.

---

*Autor był w czasie strajku członkiem senatu, samorządu studenckiego, przewodniczącym Komisji Robotniczej ds. Kontaktów z Rektorem oraz wiceprzewodniczącym reaktywowanej KU NZS. Przez 10 dni brał udział w strajku głodowym. Od września 1996 do stycznia 1997 pełnił funkcję krajowego sekretarza NZS ds. reformy szkolnictwa wyższego.*



Jak wszyscy wiemy, w roku 1989 Polska weszła w system kapitalistyczny i rozpoczęła proces demokratyzacji. Przełom ten jednym przyniósł nadzieję i możliwość samorealizacji, innym zaś duże rozczarowanie. Myślę, że los tych ostatnich przypadł w udziale ogromnej części środowiska tzw. muzyki poważnej. Jakże są tego przyczyny?

Zasadniczą sprawą jest zmiana sposobu myślenia o tzw. sztuce wysokiej, w tym o muzyce poważnej, przez decydentów i społeczeństwo. Filozof francuski Luc Ferry\* ujmuje to tak: w heteronomicznych (m.in. totalitarnych) systemach sprawowania władzy istnieje wertykalna hierarchia wartości (kulturowych, obyczajowych itd.); demokracja zmienia ten układ w horyzontalny – wartości nie tworzą wznoszącej się piramidy, w której zajmowane miejsce świadczy o ważności danej wartości w stosunku do innych, ale są równoprawnie uszeregowane obok siebie. Otóż wielu z nas nie rozumie – czy to się nam podoba, czy nie – że tak funkcjonuje państwo demokratyczne.

Muzyka poważna, a zwłaszcza część muzyki współczesnej, pełniła w czasach PRL-u (tak, jak duża część oficjalnej kultury) funkcję polityczną. Władza lubiła pokazywać światu, jak otwarty i tolerancyjny jest kraj, jak wielkie ma w tej sferze osiągnięcia. Stąd ogromne środki finansowe wykładane na różne międzynarodowe festiwale i imprezy. Organizacje twórcze miały swoje przywileje – mieszkania, talony na samochody, wyjazdy zagranicę itd.; w hierarchii społecznej zawód artysty wiązał się z wysoką pozycją. Demokracja i kapitalizm zlikwidowały te preferencje. Wolny rynek i związane z nim strategie marketingowe, do których nasze środowisko nie jest przygotowane, spowodowały deprecjację zawodów artystycznych i wielkie frustracje. Stąd spotykane często resentymenty i postawy roszczeniowe, które trafiają w próżnię.

Drugą przyczyną wspomnianej na wstępie sytuacji jest nieumiejętność wykorzystania istniejącego zasobu i tak ograniczonych środków, poprzez które środowisko nasze mogłoby realizować swoje cele – utrzymywanie starych, anachronicznych struktur organizacyjnych, bezsilność wobec muzycznych decydentów realizujących własne partykularne interesy, brak inicjatywy zmierzającej do tworzenia podstaw legisla-



# Bez wyjścia?

cyjnych, które wzorem państw europejskich normowałyby i chroniły funkcjonowanie muzyki polskiej.

Zwrócę tu uwagę na trzy takie zaniechania:

1. Powszechnie znany jest istniejący od dawna konflikt między muzykologami a większością kompozytorów zrzeszonych w Związku Kompozytorów Polskich. Dla każdego myślącego człowieka współistnienie tych dwóch grup zawodowych w jednej organizacji jest absurdalne. Inne zainteresowania ma historyk, a inne współczesny twórca. Różni ich nie tylko metodologia, ale i cel. Taką strukturę ZKP, w którym są – jeszcze raz powtórzmy – twórcy i historycy, twórcy i recenzenci, narzucił nam na swoją modłę Związek Sowiecki po to, aby kompozytorzy pisali zgodnie z ideami socrealizmu. Umieszczeni w ZKP muzykolodzy mieli kontrolować zgodność twórczości z tymi zasadami.

Minęło ponad 10 lat od roku 1989 – i co? Struktura ZKP, uwarunkowana m.in. sposobem finansowania Warszawskiej Jesieni przez Ministerstwo Kultury, możliwościami wpływu na obsadę stanowisk w Polskim Radiu S.A., TVP S.A. itp., nie może przestać istnieć w tej chorej formule.

Straty są po obu stronach. Dorobek naukowy muzykologów (poza nielicznymi wyjątkami) w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat jest żałośnie mały. Twórczość kompozytorską reprezentuje kilkunastu autorów, ciągle tych samych. Ukute ostatnio określenie „rządy koleiów” ma w świadomości wielu członków ZKP bardzo długą tradycję.

2. Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków praktycznie nie istnieje. Zadziwiające, że w dobie działania praw rynku i tworzenia praw ochrony własności, jaką jest wykonawstwo, organizacja ta nie wie, czym ma się zająć. SPATiF, zrzeszający głównie aktorów, stworzył strukturę, która nie tylko – podobnie jak ZAiKS w przypadku twórców – inkasuje należne tantiemy za emisję programów z udziałem jego członków w radiu czy telewizji, ale jest również negocjatorem tzw. stawek minimalnych, za które można zatrudnić artystów. Za emitowanie nagrań polskich artystów muzyków nikt nikomu nie płaci. Producenci podpisują umowy z muzykami tak, jak chcą. A o tym, żeby – jak w przypadku aktorów – powstało w Polsce kilka impresariatów, można tylko marzyć.

3. Jedyny program radiowy, który ma tzw. zadania kulturotwórcze, czyli Program II PR, skutecznie zniechęca do siebie i środowisko muzyczne, i potencjalnych słuchaczy. Warto wskazać na dwie spośród wielu zasadniczych przyczyn tego stanu rzeczy. Zniechęcenie środowiska wynika przede wszystkim z tego, że Program II nie jest reprezentatywny, nie prezentuje polskiej kultury muzycznej tak, jak ona naprawdę funkcjonowała i funkcjonuje. Na antenie pojawia się ciągle ta sama, niewiele zmieniona grupa polskich kompozytorów i wykonawców.

Program II nie prowadzi otwartej polityki stałej rejestracji i prezentacji nowych polskich utworów czy atrakcyjnych wykonawców. Dla większości redaktorów czasy się nie zmieniały. To do nich trzeba „dotrzeć”, „załatwić” sobie nagranie. Kto zresztą wie, gdzie i do kogo? Radio jest hermetyczne, głuche na zmiany, które dokonały się w Polsce.

Drugim problemem Programu II jest nieumiejętność zdobywania słuchaczy. Jak pisze wspomniany Luc Ferry, od współczesnych mediów, które chcą zdobywać myślącą część widowni czy słuchaczy, wymaga się już czegoś innego niż kilkanaście lat temu. Redaktor nie może mylić katedry uniwersyteckiej z anteną radiową. To nie ilość informacji przyciąga słuchacza, tę może obecnie łatwo znaleźć gdzie indziej. Radio ma dawać do myślenia, zachęcać do własnych poszukiwań.

Wracając do nastrojów panujących w naszym środowisku, trzecie ich źródło upatruję w braku istnienia organiza-

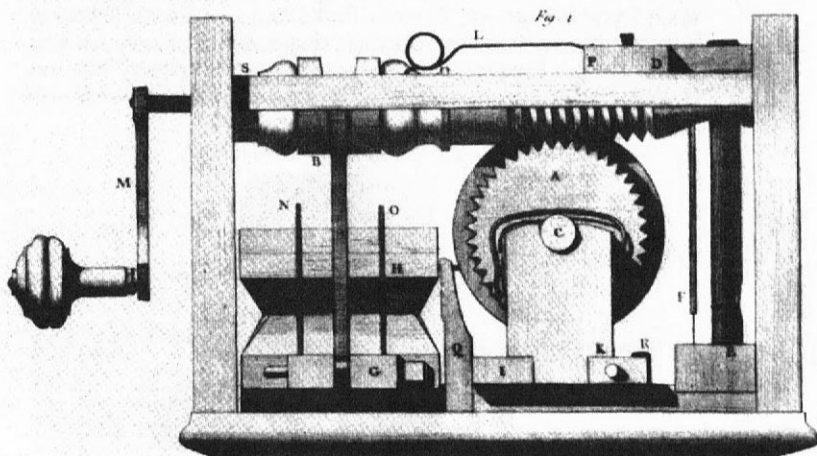
cji, która mogłaby skutecznie wpływać na kształt polityki kulturalnej w Polsce i reprezentować żywotne interesy tego środowiska. Zagrożenia bowiem, z którymi się na co dzień spotykamy, w postaci coraz mniejszej roli muzyki poważnej w życiu i edukacji społeczeństwa, to tylko jedna, może najbardziej dokuczliwa strona medalu. Drugim zagrożeniem jest natomiast wejście na nasz niczym nie chroniony rynek dużych, zachodnich firm fonograficznych, dysponujących ogromnym kapitałem, co prowadzi do marginalizacji polskich twórców. Brak regulacji prawnych, które istnieją w większości krajów europejskich i zabezpieczają funkcjonowanie rodzimej twórczości i odwrotczości (przeciętnie w granicach 30%), jest palącym problemem dla polskiej społeczności muzycznej.

Kto ma jednak to robić?

Naszemu środowisku brakuje organizacji, która istniała przed wojną – Związku Zawodowego Muzyków.

Często odnoszę wrażenie, że w naszym życiu muzycznym po 1989 roku nic się nie zmieniło, że wciąż żyjemy w czasach PRL-u. Ale musimy sobie zdać sprawę z tego, że nikt nie pomoże nam w zmianie tego stanu rzeczy, a wielu osobom jego utrzymywanie jest wręcz na rękę. Musimy nauczyć się upominać o żywotne dla nas sprawy, o których czasem trzeba wołać wielkim głosem. Myślę, że jest już na to czas najwyższy. Oby nie było to wołanie na puszczy.

\* Luc Ferry: *Człowiek – Bóg czyli o sensie życia*, PIW, Warszawa 1998.







# Ciągle trzeba próbować

**Łukasz Borowicz** urodził się w 1977 roku w Warszawie. Ukończył z wyróżnieniem Liceum Muzyczne im. K. Szymanowskiego w klasie skrzypiec. W 1996 roku rozpoczął studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w klasie dyrygentury symfoniczno-operyjnej prof. Bogusława Madeya, obecnie jest studentem IV roku. W 1998 roku założył Studencką Orkiestrę Kameralną, z którą dokonywał prawykonania utworów młodych kompozytorów. W czerwcu 1998 wziął udział w Wakacyjnym Kursie Dyrygenckim Jerzego Salwarowskiego z Toruńską Orkiestrą Kameralną. Otrzymał dyplom uznania od orkiestry i dyrygował na koncercie finałowym. W lipcu 1998 asystował jako dyrygent na Międzynarodowym Kursie Muzycznym Jeuneses Musicales w Ballasyagyarmat (Węgry). Od marca 1999 asystuje Rubenowi Silvii przy Orkiestrze Teatru Muzycznego Roma i Orkiestrze Liceum Muzycznego im. K. Szymanowskiego. W lipcu 1999 grał w Ost-West Musik Sinfonie Orchester w Altenburgu (Niemcy). W sierpniu 1999 uczestniczył jako stypendysta Accademia Musicale Chigiana w Mistrzowskim Kursie Dyrygenckim Gianluigi Gelmettiego.

We wrześniu 1999 zdobył II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Antonio Pedrottiego w Trento (Włochy). W listopadzie wystąpił na koncercie finałowym festiwalu Musica' 900 di Trento z Ensemble Zandonai (Britten, Schönberg, Takemitsu). W bieżącym sezonie poprowadził kilka koncertów ze Studencką Orkiestrą Kameralną.



Z Łukaszem Borowiczem  
rozmawia  
Paweł Markuszewski

*Zdobyłeś II nagrodę na jednym z najważniejszych konkursów dyrygenckich na świecie. Co dalej? Jakie perspektywy otwiera przed Tobą ta nagroda?*

Nie ukrywam, że wysoka lokata na konkursie była dla mnie olbrzymim zaskoczeniem i wielką niespodzianką, zgotowaną przez los. Oczywiście postaram się jak najlepiej wykorzystać daną mi szansę. Na razie mam propozycje od Włochów, wybieram się na festiwal *Trento 900*. Będę tam dyrygował koncertem muzyki XX wieku – utworami Schönberga, Takemitsu i Brittena. Sądzę, że uda mi się sfinalizować rozmowy na temat następných koncertów z tamtejszą orkiestrą Haydn Bolzano e Trento, z którą wspaniale współpracowałem podczas konkursu.

W kraju, jak wiadomo, wszystko przebiega trudniej, echa nagrody przyjdą zapewne dopiero po pewnym czasie. Ale jestem optymistą. Wysłałem oferty współpracy do wszystkich orkiestr istniejących w Polsce – i czekam na odpowiedź.

*Opowiedz trochę o samym konkursie. Jakimi utworami dyrygowałeś, jaka panowała atmosfera?*

Program był zróżnicowany – dominowały dzieła romantyczne i dwudziestowieczne. Najtrudniejszy był pierwszy etap, w którym każdy z czterdziestu uczestników miał tylko dwadzieścia minut na prezentację swojej osoby przed orkiestrą. Należało wykonać wskazane



przez jury fragmenty *Serenady* Czajkowskiego lub *Verklärte Nacht* Schönberga. Szczerze mówiąc, w tym etapie atmosfera była najmniej przyjemna, ponieważ nikt nikogo jeszcze nie znał, był to pierwszy kontakt z orkiestrą. W drugim etapie, do którego dopuszczono osiem osób, było już znacznie sympatyczniej. Pracowaliśmy z bardzo miłymi śpiewaczkami, z którymi wykonywaliśmy utwory Rossiniego, Beethovena, Brittena lub Mozarta. Bardzo ważne było to, że drugi etap zakończył się koncertem, a właściwie dwoma koncertami – na każdym wystąpiło czworo półfinalistów. No i potem finał – trzyosobowy. Większość kandydatów wyjechała wcześniej do domów, została nas mała grupa, która bardzo żyła się ze sobą, można nawet powiedzieć zaprzyjaźniła, co nie jest zbyt częste na tego typu konkursach. Bardzo to sobie ceniliśmy. Od starszych kolegów – dyrektorów orkiestr – dużo się nauczyłem, dawali mi swoje uwagi, dzieliłiśmy się refleksjami i przemyśleniami.

*Studiujesz jeszcze w warszawskiej Akademii Muzycznej, a Twoje artystyczne dokonania są imponujące – dyrygowałeś wieloma orkiestrami, w tym kilkoma zagranicznymi, z paroma zespołami stale współpracujesz, Twoje nagrania emitowały polskie i zagraniczne stacje radiowe i telewizyjne... Jak to się robi?*

Przede wszystkim muszę podkreślić tu rolę mojego profesora, Bogusława Madeya. Dzięki nauce u niego i jego spojrzeniu na muzykę mogę pracować dość szybko. Studiowanie w jego klasie daje bardzo dobre podstawy i nie ukrywam, że jestem za to bardzo wdzięczny profesorowi. A jeśli chodzi o współpracę z orkiestrami – to im częściej odbywają się próby, im częściej prowadzi się koncerty, tym wszystko idzie łatwiej. Za każdym razem idąc na próbę orkiestry czuję się bardziej doświadczony i na pewno jest mi łatwiej niż przed rokiem.

*Tak bogate życie artystyczne wymaga z pewnością intensywnej promocji swojej osoby. Czy dobrze się z tym czujesz, czy wolałbyś zająć się wyłącznie dyrygowaniem?*

Realia, w jakich żyjemy, są określone, więc wszelkie dywagacje na ten temat mogą pozostać jedynie w sferze marzeń. Uważam, że dzisiaj wszyscy jesteśmy zmuszeni do tego, żeby dzielić poznawanie repertuaru, naukę nowych partytur czy rozwijanie swoich muzycznych możliwości z rozwijaniem zdolności, nazwijmy to, menadżerskich. Niestety – a może i „stety”? – wszystko kręci się wokół jednego: tak jak pieniądź uruchamia gospodarkę, tak i porusza muzykę. Bez odpowiednich nakładów nie da się obecnie przeprowadzić praktycznie żadnej inicjatywy, nawet pracując z orkiestrą składającą się ze studentów trzeba im w zamian coś za-

proponować. Czasy, w których wszyscy grali tylko dla muzyki, bezpowrotnie minęły.

*Od dwóch lat pracujesz ze Studencką Orkiestrą Kameralną. Jak doszło do jej powołania? Co daje Ci praca ze stałym zespołem?*

Studencka Orkiestra Kameralna powstała, aby wykonać na jednym z koncertów kompozytorskich w Akademii Muzycznej dzieło naszego znakomitego kolegi, Krzysztofa Aleksandra Zalewskiego. Po tym niezwykle udanym koncercie postanowiliśmy kontynuować tę inicjatywę – i dzięki uprzejmości naszych muzyków i samozaparcia wielu osób udaje się zorganizować coraz więcej koncertów. Uważam, że jest to bardzo dobra sytuacja, bo jedyne, co może podwyższyć poziom orkiestry, to właśnie koncerty. Staramy się więc grać tak często, jak tylko jest to możliwe. Skład orkiestry ciągle ewoluuje, ale trzon pozostaje bez zmian – jest to fantastyczny zespół, wspaniali ludzie. Muszę tu specjalnie podkreślić rolę inspektora orkiestry Dariusza Łapińskiego, bez którego nie moglibyśmy działać tak sprawnie.

*W programie Twoich koncertów dominuje muzyka XVIII wieku. Jaki jest Twój stosunek do wykonania na tak zwanych instrumentach z epoki?*

Przede wszystkim musimy sprecyzować, o jakim okresie historycznym mówimy. Wykonania z metką „na instrumentach z epoki” ostatnio ocierają się już o Wagnera, a lada dzień dojdziemy pewnie do Strawińskiego. Uważam, że orkiestra kameralna może dzisiaj grać utwory od baroku do współczesności (oczywiście mam na myśli zaawansowany barok, w którym występowała już orkiestra jako taka). Sama idea powrotu do źródeł, do korzeni, jest bardzo cenna i na pewno znakomicie wzbogaca odbiór muzyki. Niestety wielokrotnie zapomina się zupełnie o tym, co było przed rozpoczęciem tego ruchu. A działa się wtedy rzeczy fantastyczne. Weźmy na przykład styl dyrygencki Bruno Waltera, młodego Karajana czy Klemperera. Uważam, że są to wspaniałe wykonania, w muzyce Bacha ci ludzie potrafili powiedzieć niewymownie więcej, niż większość dzisiejszych dyrygentów. Łączy się z tym także problem specjalizacji – w dzisiejszym świecie ludzie zajmują się coraz węższymi dziedzinami działalności. Obecnie są już dyrygenci wykonujący tylko symfonie Haydna, ktoś inny specjalizuje się w Mahlerze, ktoś w Bachu... Nie wiem, czy to jest dobre. Na pewno mają oni większe możliwości zgłębiania określonej estetyki, ale dziwnym trafem kiedyś wszyscy dyrygowali wszystkim i jakoś starczyło im czasu. Poza tym myślenie o różnych epokach bardzo wzbogaca. Często w rozmowach jako przykład negatywny podaje się wykonania *Pasji* Bacha: tysiąc osób śpiewało, dwa ty-

siące grało, dyrygował Furtwängler czy ktoś inny. Przede wszystkim nie tysięcy, nie dwa tysiące – należałoby sprawdzić, ile osób naprawdę grało, bo może jednak nie aż tak dużo? Karajan – również często podawany jako przykład negatywny – prowadził próby *Pasji Mateuszowej* nie korzystając z partytury, ponieważ miał ją w głowie, a efekt zarejestrowany na płytach nie budzi moim zdaniem żadnych wątpliwości. To, czy gramy na instrumentach historycznych, czy na współczesnych nie jest żadnym wyznacznikiem – wyznacznikiem jest jakość muzyki, interpretacji.

*Wymieniłeś kilka nazwisk wielkich dyrygentów z przeszłości. Jak widzisz relację między czerpaniem z tradycji wykonawczej a poszukiwaniem własnej drogi w interpretacji?*

Wydaje mi się, że ciekawym punktem odniesienia jest pierwsza połowa dwudziestego wieku. Druga połowa stulecia jest nam bliższa, bardziej znana, oczywista. Słuchając wykonania z lat trzydziestych, czterdziestych, a nawet pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – lat wielkiego rozkwitu fonografii – często odkrywamy rzeczy, które na początku brzmią dziwnie, może nieco archaicznie. Ale przecież ludzie, którzy to nagrywali, żyli bliżej na przykład Brahmsa niż my teraz – więc uważam, że przede wszystkim z takich nagrań można się wiele nauczyć. Osobiście kształtuję mój światopogląd muzyczny w oparciu o nagrania tradycyjne, nagrania wielkich mistrzów batuty. Uważam, że jest to gleba, z której wyrosły inne, nowe spojrzenia na kwestie interpretacji.

*A jak oceniasz stosunek profesora i studenta w kształceniu dyrygentów? Wspominasz już o Twojej znakomitej współpracy z profesorem Bogusławem Madeyem.*

Uważam, że optymalnym modelem jest współpraca na zasadzie mistrz i uczeń. Wszelkie inne formy nie są tak doskonałe. Tradycja wypracowała taki system kształcenia dyrygentów i ich powolne wchodzenie w życie muzyczne – najpierw jako asystentów w teatrach operowych, później poprzez dyrygowanie operami czy koncertami. Niestety dziś w Polsce nie możemy mówić o możliwościach takiego rozwoju – z przyczyn oszczędnościowych w filharmoniach i w większości teatrów operowych etaty asystentów zostały skasowane. Kiedyś młodzi dyrygenci najpierw oglądali próby, potem je prowadzili, musieli być zawsze gotowi do dyrygowania koncertem w wyjątkowych sytuacjach. To była znakomita droga doskonalenia swojej wiedzy po studiach, tak zaczęli właściwie wszyscy. Dziś takiej możliwości nie ma – albo trzeba czekać, nieraz bardzo długo, albo nagle wpada się na głęboką wodę i bez tego ognia przejściowego trudno się odnaleźć. Najważniejsza jednak jest podstawa, jaką daje profesor w Akade-



mii – na tej bazie można dopiero budować dalsze doświadczenia.

*Dyrygentom w Polsce nie jest więc łatwo, o czym zresztą wiadomo nie od dziś. Dlaczego zatem zdecydowałeś się na ten trudny zawód? Byłeś przecież obiecującym skrzypkiem.*

Cóż, trudno odpowiedzieć na to pytanie. Nie mam żadnych wątpliwości co do swojego wyboru, dyrygowanie daje mi poczucie wspaniałej satysfakcji. Uważam, że jest to forma najbliższego kontaktu z kompozytorem, kontaktu poprzez arcydzieła napisane na orkiestrę. Oczywiście instrumentalści – czy to w muzyce solowej, czy w kameralnej – także mają możliwość takiej styczności, dialogu z kompozytorem, ale w muzyce symfonicznej jest to szczególnie namacalne. Kiedy dyrygowałem pierwszą częścią *Eroiki* podczas finału konkursu, ziściło się jedno z moich marzeń. Często słucham tej symfonii, jest to jeden z najbliższych mi utworów. Bardzo głęboko to przeżyłem. Po chwili dyrygowania takim utworem i dobrą orkiestrą można powiedzieć sobie: chciałoby się więcej i więcej, jeszcze inne utwory, kolejne wspaniałe dzieła... To chyba najwspanialsze, co może się w życiu przytrafić.

Oczywiście jest jeszcze opera, również znakomite pole dla działań dyrygenckich. Ale to zupełnie inny gatunek, inna problematyka. Zespół wykonawczy jest nieporównywalnie większy, inna jest też rola dyrygenta – w filharmonii stoi na podium w blasku jupiterów, w operze natomiast schowany jest w kanale, często niewidoczny, a przecież być może jeszcze ważniejszy.

*Wróćmy jeszcze na chwilę do programów koncertowych. Dyrygujesz wieloma utworami muzyki współczesnej, często są to prawykonania. Czym jest dla Ciebie muzyka powstająca dziś? Dlaczego tak wielką wagę przywiązujesz właśnie do tego repertuaru?*

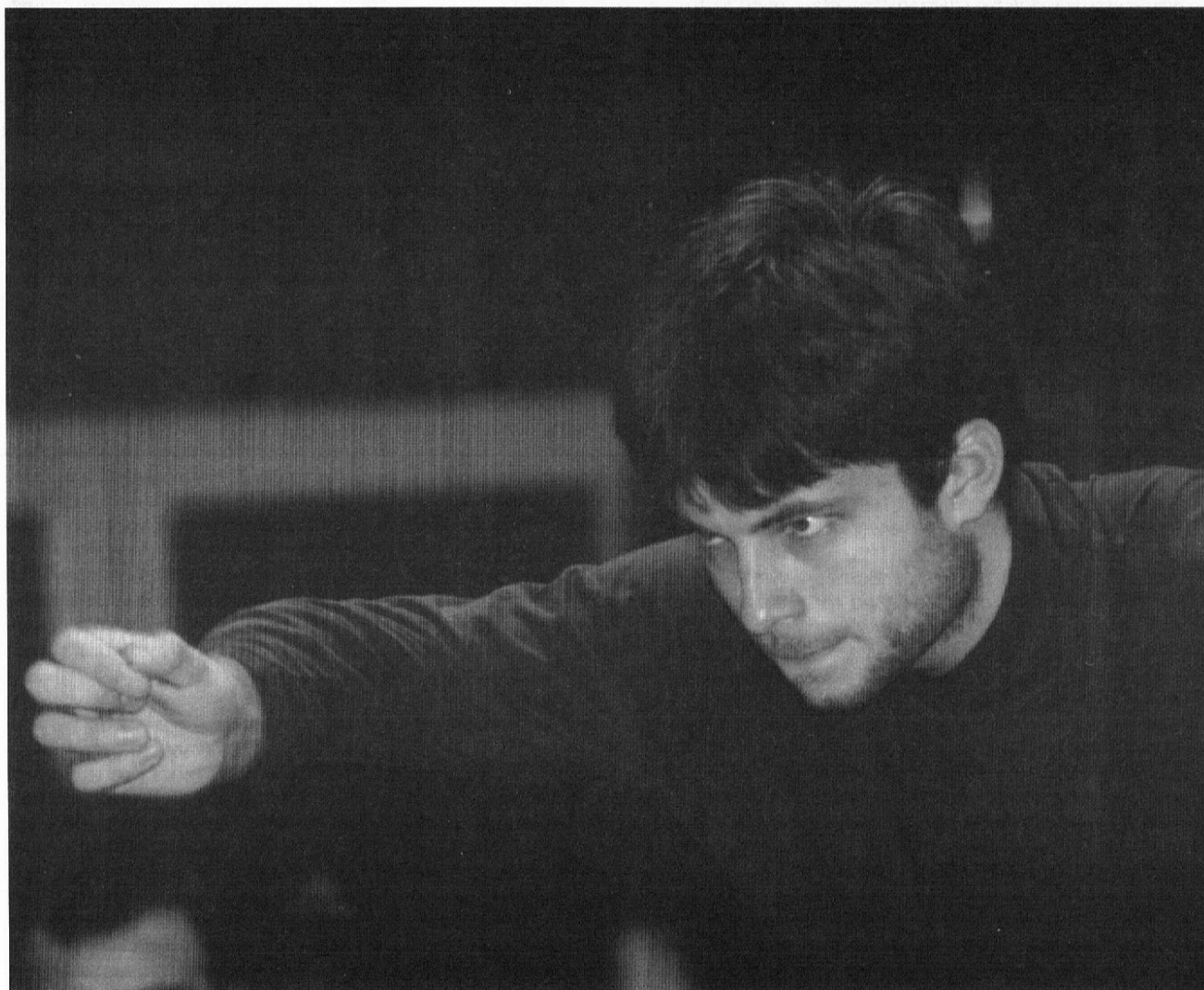
Wydaje mi się, że ciągle trzeba próbować. Kultura wysoka, muzyka poważna jest obecnie w głębokiej defensywie. Jeżeli w obrębie tej kultury będą tarcia, bo ktoś nie lubi muzyki współczesnej, a ktoś inny lubi, to będzie jeszcze gorzej. Uważam, że muzyka najnowsza jest jedyną szansą przeciwstawienia się wszechobecnej kulturze masowej, muzyce schlebającej najniższemu gustom. Jedyną drogą jest szukanie czegoś nowego, mogącego zastąpić to, co było do tej pory, ale będącego kontynuacją wielkich tradycji.

*A jaka jest dzisiejsza publiczność? Czy wśród słuchaczy jest zapotrzebowanie na nową muzykę?*

Jeżeli powiem, że jest – to przesadzę. Ale z drugiej strony nie mogę powiedzieć, że nie ma. Zawsze przecież znajduje się publiczność, która chętnie wypełnia sale festiwalu muzyki współczesnej. Ja przecież także wielokrotnie uczestniczyłem w koncertach jako słuchacz muzyki współczesnej. Jest na pewno duża doza ciekawości, której trzeba wychodzić naprzeciw.

*Czy zdarza Ci się czasem chęć ucieczki od muzyki? Jeśli tak, to w jakie rejony?*

Oczywiście zdarzają się sytuacje, kiedy człowiek jest bardzo zmęczony i chciałby odreagować to, czym się zajmuje na co dzień. Ja jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że robię to, co lubię, więc zazwyczaj kiedy pracuję nad jakąś partyturą i jestem już bardzo zmęczony, to... słucham Beethovena. A co poza tym... Nie chciałbym, żeby ta odpowiedź wyglądała szablonowo, że lubię zdrowe jedzenie, ekologię, malarstwo, a interesuję się muzyką. Po prostu lubię obcować z pięknem, wyrażonym w różny sposób, przez różne dziedziny sztuki, a także przez samą naturę.





# Festiwal *Sound Ways*

PETERSBURG 1999



Aleksander Radwiłowicz urodził się w 1955 r. w Leningradzie. Ukończył Konserwatorium w klasie kompozycji Siergieja Słonimskiego. Uczestniczył w wielu kursach kompozytorskich w Polsce, Niemczech i Holandii pracując pod kierunkiem m.in. W. Lutosławskiego, T. de Leuw, P.-H. Ditricha, B. Schaeffera i B. Ferneyhougha. Od 1990 r. uczestniczy w międzynarodowych seminariach kompozytorskich dając odczyty o problemach nowej muzyki w Amsterdamie, Berlinie, Wiedniu, Salzburgu, Rheinsbergu i Darmstadt. W 1989 r. stworzył w Petersburgu Międzynarodowy Festiwal Nowej Muzyki *Sound Ways*, a rok później towarzyszące festiwalowi seminaria kompozytorskie, których był od początku kierownikiem artystycznym. W 1993 r. założył stowarzyszenie twórcze *Sound Ways*. Od 1994 r. działa stworzony przez niego zespół nowej muzyki o tej samej nazwie. Jest laureatem konkursów kompozytorskich w Szwajcarii i Niemczech.

## Z Aleksandrem Radwiłowiczem rozmawia Maciej Żółtowski



*Festiwal Sound Ways ma już 10 lat. Jak to się zaczęło?*

Był czas pierestrojki, kiedy nagle zrozumieliśmy, że można coś robić samodzielnie, a nie to, co każą nam robić doradcy i ciocię z partyjnych instancji. Można coś zrobić samemu, można kogoś zaprosić, można zainteresować się tym, co w świecie nowe, a informacji wtedy było bardzo, bardzo mało. Wtedy narodziła się idea zorganizowania festiwalu zamiast tzw. przeglądu młodych kompozytorów. To było jeszcze w radzieckich czasach, młodych kompozytorów było całkiem sporo, robiono właśnie taki przegląd – co też młodzież napisała. Publiczności z reguły nie było, to zresztą normalne, na nieznane nazwiska publiczność nie przychodzi. Był to martwy płód radzieckiej epoki. I tak zamiast owego przeglądu postanowiliśmy zaprosić młodych kompozytorów z różnych krajów.

*My – czyli kto?*

W Związku Kompozytorów istniała tzw. komisja młodzieżowa, której byłem przewodniczącym. Chcieliśmy poznać innych twórców, naszych zagranicznych rówieśników. Na pierwszy festiwal przyjechało pięciu kompozytorów: z Kanady, USA, Polski i Anglii. Początek był skromny. Wtedy okazało się, że mówimy różnymi językami. My – w jakimś archaicznym dialekcie, oni w nowym języku, który był nam zupełnie nieznanym. Dla mnie osobiście nie było to takie szo-

kujące, ale dla moich kolegów stanowiło odkrycie. Trudno było się porozumieć. Ponad czterogodzinna dyskusja po festiwalu nie dała zadowalających rezultatów – nie znaleźliśmy wspólnego gruntu. Jedną dyskusją to stanowczo za mało. Następnym festiwal był już połączony z dużą liczbą spotkań, seminarium i warsztatami z udziałem Tona de Leuw i Siergieja Słonimskiego.

*Właśnie, jak Ci się udało zaprosić tych kompozytorów?*

Chciałem zaprosić też Krzysztofa Meyera, ale nie mógł wtedy przyjechać. Napisałem list do Henzega, ale grzecznie odpisał, że o tej porze roku zwykł odpoczywać na wyspie na Oceanie Indyjskim. Później, kiedy go poznałem, zrozumiałem, że nie była to zwykła grzeczna wymówka, tylko rzeczywistość: on tak dba o swoje zdrowie. A jeśli chodzi o Tona de Leuw... pomogli mi moi starsi koledzy, dali adresy (wtedy jeszcze nie było Internetu), trudno było znaleźć człowieka, który odważyłby się przyjechać do Rosji, kraju białych niedźwiedzi chodzących po ulicach i pożerających naiwnych cudzoziemców. Mimo to Ton de Leuw przyjechał, jesteśmy mu za to bardzo wdzięczni. Do tej pory ci, którzy brali udział w jego seminarium pamiętają to bardzo dobrze. Tak powstała świadomość, że trzeba głębiej studiować muzykę, że nie można zatrzymać się na osiągniętych zdobyczach. Sytem radziecki był przeznaczony dla pewnego typu

środowiska, radziecka muzyka była przeznaczona dla radzieckiego człowieka, ale światu nie mogła się przydać, bo do tego, żeby porozumiewać się ze światem, trzeba władać językiem uniwersalnym, umieć rozmawiać z każdym człowiekiem. Tego w naszym Konserwatorium nie uczono, tego trzeba było się nauczyć już samemu.

Następnym festiwal był już trochę inny. Zaprosiłem jeszcze innych kompozytorów zagranicznych, także z innych republik istniejącego wciąż wtedy Związku Radzieckiego. Przyjechali z Mołdawii, Gruzji, Armenii Tadżykistanu, Moskwy, Swierdłowska. Razem z festiwalem pojawił się nurt edukacyjny – był to czas pierestrojki, czas nadziei, teraz nikt o tym nie wspomina, a to był bardzo interesujący okres. Najbardziej interesujący był rok 1992, wtedy zaprosiłem zespół *United Berlin* ze zjednoczonych już Niemiec razem z Sigune von Osten. Wykonali *Pierrot lunaire* Schönberga – utwór co prawda u nas czasami wykonywany, ale po tej prezentacji przekonaliśmy się, że to co u nas grano, nie było nawet podobne do utworu Schönberga. W 1992 r. *Pierrot* zabrzmiał tak jak powinien. Było to niezwykle ważne wydarzenie zarówno dla muzyków obecnych na koncercie, jak i reszty słuchaczy, gdyż trzeba znać źródła, z których rozwinęła się nowa muzyka, a właśnie *Pierrot lunaire* jest dziełem, które w znaczący sposób wpłynęło na





ów rozwój. To świadczy o wielonurto-  
wości festiwalu, który poza oczywistymi  
zadaniami prezentacji twórczości  
najnowszej służy także poznaniu tych  
dzieł z klasyki XX wieku, których w Ro-  
sji bądź Petersburgu do tej pory nie wy-  
konywano. Na przykład jestem bardzo  
dumny z tego, że w 1998 r. wreszcie  
udało się wykonać u nas *Erwartung*  
Schönberga.

*Czyżby to było pierwsze rosyjskie  
wykonanie tego przecież tak znanego  
utworu?*

To ciekawa historia. W 1912 roku  
Schönberg rozmawiał w Petersburgu z  
Aleksandrem Zeloti o wykonaniu *Erwar-  
tung* w 1914 r. Ale wybuchła I wojna  
światowa... Potem nikt już do tego nie  
wracał. W 1998 r. odbyło się rosyjskie  
prawykonywanie z udziałem Sigune von  
Osten i orkiestry petersburskiej filharmo-  
nii pod dyrekcją Aleksandra Dimitriewa.  
Przy tym, co interesujące, niektórzy mu-  
zycy nastawieni konserwatywnie mówili:  
co to za dziwna muzyka, tego nie da się  
grać. Wtedy Aleksander Dimitriew, czło-  
wiek wysoce wykształcony, odpowiadał  
zdenierwowany – wy niczego nie rozu-  
miecie, ta muzyka powinna być wyko-  
nana w czasach, gdy żyły wasze babcie  
i dziadkowie, oni byli wtedy jeszcze mło-  
dzi! Tak dziwnie układają się losy muzy-  
ki i ludzi. Dzięki festiwalowi petersbur-  
ska publiczność poznała twórczość tak-  
kich kompozytorów jak Morton Feldman,  
Giacinto Scelsi i wielu innych. Nie mó-  
wię o takich twórcach, jak Brian Ferney-  
hough, kompozytorach którzy jeszcze  
żyją, dla ludzi odkryciem była także pre-  
zentacja kompozytorów, którzy dawno  
odeszli. W niemniejszym stopniu w na-  
szych programach pojawiają się nazwi-  
ska wielkich twórców rosyjskich – Sofii  
Gubajduliny, Edisona Denisowa, Alfreda  
Sznitke. W 1997 r. zaraz po śmierci Deni-  
sowa zamówiłem dla mojego zespołu

*Sound Ways* utwór u Siergieja Słonim-  
skiego. Napisał *Lamento furioso*, utwór  
poświęcony pamięci Edisona Denisowa,  
choć nie posiłem go o to. Jeden z kon-  
certów festiwalowych zawierał w pierw-  
szej części utwory Denisowa, w drugiej  
Słonimskiego. W 1998 r. festiwal roz-  
począł się koncertem chóralnym pamię-  
ci niedawno zmarłego Alfreda Sznitke.  
Program zamknęło jego *Requiem*. To tyl-  
ko niektóre z kierunków programowych  
festiwalu.

Bardzo ważne miejsce zajmuje tro-  
ska o problemy młodzieży. Rzecz w tym,  
że w epoce radzieckiej, mimo całego jej  
niedomagania, zwracano pewną uwagę  
na młodych kompozytorów. Istnienie  
owej komisji młodzieżowej było  
oczywiście śmieszne, przypominała ona  
raczej rodzaj małego brodzika dla nie-  
umiejących pływać, dawano im koło ra-  
tunkowe, żeby nie utonęli. Ale były na  
to jakieś środki. Młodemu kompozyto-  
rowi kończącemu Konserwatorium, a  
nie będącemu jeszcze członkiem Związ-  
ku Kompozytorów, było bardzo trudno.  
Komisja Młodzieży pomagała im jakoś.  
Dzisiaj już czegoś takiego nie ma. Mło-  
dzież została zupełnie bez wsparcia.  
Gdyby nie było festiwalu *Sound Ways*,  
wątpię czy w Konserwatorium, poza ko-  
niecznymi egzaminami, rozbrzmiewały-  
by muzyka studentów. W każdej edycji  
festiwalu jest koncert muzyki młodych  
kompozytorów, studentów Konserwa-  
torium. Katedra Kompozycji układa pro-  
gram, my dajemy im miejsce. Jest jesz-  
cze jedna grupa ludzi, którzy ukończyli  
Konserwatorium – ci, którzy jeszcze nie  
mają żadnego społecznego statusu,  
mają dyplom, zaświadczenie, że są  
kompozytorami-profesjonalistami, ale  
nigdzie nie mogą zaistnieć, bo nie są  
członkami Związku Kompozytorów.  
Przynależność do Związku daje możli-  
wość pokazania swojego utworu odpo-

wiedniej komisji, otrzymania  
rekomendacji, wsparcia,  
do tej pory jest to bardzo sil-  
na organizacja.

*Czyli Związek pomaga?*

Tak, lecz tylko swoim  
członkom. Tym, którzy nimi  
nie są, pomaga festiwal.  
Nie każdemu, tylko tym,  
którzy jakoś wpisują się w  
ogólne ramy festiwalu, któ-  
rzy szukają czegoś nowego  
w muzyce. Często wykonanie  
na naszym festiwalu  
jest w Petersburgu jedyną  
okazją prezentacji utworu.  
Mogę wymienić w tym  
miejscu zazwisko Eduarda  
Matwiejewa, piszącego w  
bardzo specyficznej styli-  
styce późnego Luigi Nono,  
stylistyce, która jest dla  
wielu moich kolegów ze  
Związku Kompozytorów  
mało strawna. Jego utwo-  
ry wykonywane są wyłącz-  
nie na festiwalu. Obawiam się, że ten  
kompozytor może mieć wielkie proble-  
my z przyjęciem do Związku.

*To są zatem główne założenia pro-  
gramowe Twojego festiwalu: klasyka,  
twórczość najnowsza i promocja mło-  
dych. Czy sama forma festiwalu się  
zmienia?*

Jakieś trzy lata temu opracowałem  
jego ostateczną konstrukcję. Myślę, że  
jeśli ta forma będzie się zmieniać, to tyl-  
ko nieznacznie. Festiwal odbywa się  
zawsze w listopadzie, z rocznym wy-  
przedzeniem znany jest dokładny termin  
następnej edycji wydrukowany w ksią-  
zce programowej, np. w 2000 r. będzie  
to 20–27 listopada. Początek i koniec  
jest zawsze w niedzielę. Przedostatni  
koncert, sobotni, jest muzycznym ma-  
ratonem – dużym koncertem trwającym  
od wczesnego popołudnia do późnego  
wieczora, z niewielkimi przerwami na  
oddech. W ramach festiwalu odbywa  
się konferencja w swobodnej polemicz-  
nej formie, stanowiąca okazję dla mło-  
dych muzykologów i krytyków do wy-  
powiedzenia swojego zdania publicznie.  
Robię to między innymi dlatego, że w  
ostatnich czasach młodzi krytycy w na-  
szym mieście, by się pokazać, starają  
się kogoś złać, najlepiej kogoś wiel-  
kiego. A ponieważ wielcy mogą się od-  
gryźć, czepiają się tych, którzy odpowie-  
dzie nie mogą, nie mogą wyrównać ra-  
chunków. To bardzo nieładne i dlatego  
daję im sposobność publicznego wystą-  
pienia. Niestety, jakże często owi kry-  
tycy się boją, boją się publicznie przed-  
stawić swój punkt widzenia, ale na  
łamacz gazety, która ma znacznie więk-  
szy nakład niż liczba uczestników kon-  
ferencji, strach znika. Nie boją się ujawni-  
ania własnej niekompetencji, boją się  
odpowiedzi, konfrontacji. Ja nigdy nie  
odpowiadam na krytykę, nawet jeśli jest  
to krytyka niekompetentna, bezpod-



stawna. Uważam, że to sprawa sumienia każdego piszącego.

*A czy nie istnieje możliwość polemiki na łamach prasy?*

Nie, to znaczy teoretycznie tak, ale na szczęście nie z własnego doświadczenia wiem, jak to jest. W gazecie umieszczają najbardziej zjadliwą i obraźliwą reakcję nie na sam przedmiot krytyki ale na odpowiedź na nią. Krytyk X napisał głupi, obraźliwy i kłamliwy artykuł o kompozycji kompozytora Y. Kompozytor Y napisał do gazety odpowiedź. Gazeta umieszcza wyrwane z kontekstu zdania z odpowiedzi Y – ten może być kompozytorem młodym lub bardzo znanym, to bez znaczenia dla gazety. Taka jest niestety prasa w Rosji. Odpowiadanie nie ma sensu.

*Także w gazetach muzycznych?*

Takich w Petersburgu nie ma. Jest jedna gazeta o charakterze bardziej informacyjnym, wychodzące w Moskwie *Muzikalnoje obozrieniye*, mające zasięg ogólnorosyjski. Jest czasopismo *Miłośników Sztuk w Petersburgu*. Pracują w nim na szczęście kompetentni ludzie, którzy nigdy nie pozwalają sobie na nieprofesjonalizm. Pismo to pracuje wyłącznie na własny rachunek, członkowie redakcji są wolontariuszami, pracują społecznie. Kolportowane jest m.in. w filharmonii, wychodzi raz w miesiącu w niewielkim nakładzie 3000 egzemplarzy.

Staramy się zawsze zapraszać interesujących ludzi, by dali wykład na seminarium dla młodych kompozytorów, dla młodych wykonawców i dlatego przez długie lata przyjeżdżali do nas tacy artyści, jak Sigune von Osten, Carin Levine, słynna amerykańska flecistka, na stałe współpracująca z Kursami Nowej Muzyki w Darmstadt, Fernando Grillo – świetny włoski kontrabasista, Alek Molov – pianista, profesor Konserwatorium w Petersburgu. W tym roku gościliśmy Jamesa Avery, który pokazywał możliwości współczesnego fortepianu. Z kompozytorów: przede wszystkim Siergiej Słonimski, człowiek niezwykle otwarty, szczerze dzielący się swoją wiedzą, nie ograniczającą się tylko do sfery muzyki, lecz także literatury, sztuki, kultury od antyku do współczesności, słowem – człowiek renesansu i – co unikalne – wspierający nasz festiwal. Wiele razy przyjeżdżał do Petersburga Paul-Heinz Dittrich z Berlina, szef Brandenburgische Colloquium, dzięki niemu wielu naszych młodych kompozytorów mogło kontynuować naukę na kursach w Berlinie – jest to bardzo istot-

na pomoc, bo niewiele jest kursów w Europie dysponujących stypendiami dla studentów z Rosji. Warunki ekonomiczne w Rosji nie pozwalają młodym ludziom na zagraniczne wyjazdy. Brandenburgische Colloquium pokrywa wszystkie koszty, łącznie z podróżą. Dwa lata temu odwiedził nas George Crumb z USA. Dla naszej publiczności było to niezwykle spotkanie, także dlatego, że od 1991 roku muzyka Crumba jest stale obecna w każdej edycji festiwalu. W 1993 r. wysłuchaliśmy wszystkich czterech *Makrokosmosów* na jednym koncercie. Możemy się także pochwalić wykonaniem wszystkich *Etiud Ligetiego*.

*Widać z tego, że rzeczywiście jest się czym chwalić. Jak te sukcesy przyjmowane są w Petersburgu?*

Niestety mało ludzi tutaj rozumie i docenia nasze osiągnięcia. Sam spotykam się często za granicą z niedowierzaniem, że taki festiwal jak nasz w ogóle może istnieć w Rosji i że wykonuje się na nim takie dzieła jak właśnie *Etiudy Ligetiego* czy *Makrokosmosy Crumba*. Mieszkańcy Moskwy też nam zazdroszczą, a wiadomo, że między St. Petersburgiem i stolicą zawsze istniała pewna konkurencja. Podobnego festiwalu, połączonego z seminarium nowej muzyki, w Moskwie i w ogóle w Rosji nie ma. Ta zazdrość dowodzi zrozumienia znaczenia festiwalu *Sound Ways*. W Moskwie rozumieją, a tu na miejscu nie. Dlatego nie mamy żadnej finansowej pomocy od miasta. Jesteśmy najbiedniejszym festiwalem w ogóle, nie tylko wśród festiwali muzyki współczesnej. Nasze założenia programowe nie mieszczą się w granicach pojmowania pojęcia „festiwal” przez miejskich urzędników. Dlatego zmuszeni jesteśmy zapraszać na festiwal artystów, którzy gotowi są przyjechać za własne

pieniądze, bez honorarium, którzy zgodzą się na dość skromne warunki pobytu. Dlatego o koncertach symfonicznych nie może być mowy, prezentujemy głównie muzykę kameralną.

*Na przekór temu co mówisz, finansowej mizerii, skromnym warunkom, do Petersburga przyjeżdżają wielcy artyści, znane nazwiska – co ich przyciąga?*

Myszę, że przede wszystkim widzą interesujący, niepowtarzający się program, po drugie działa też magia naszego miasta. Kto tu raz przyjechał, chce przyjechać jeszcze raz, także dlatego, że spotyka się z niezwykle ciepłym przyjęciem publiczności. Każdy muzyk to czuje. Publiczności jest zawsze sporo, na dodatek ludzie często domagają się bisu, a to rzadkość na koncertach muzyki współczesnej.

*Przejdźmy do kwestii finansowania festiwalu. Jak powiedziałaś, od miasta nie ma pomocy. Skąd zatem znajdują się odpowiednie fundusze?*

To niezwykle trudne pytanie. Rzecz w tym, że większość pracy wykonują wolontariusze, w tym ja. Jest duża pomoc w naturze ze strony różnych organizacji. Głównym mecenasem jest Związek Kompozytorów, który ze stalinowskiej organizacji sprawującej kontrolę nad twórczością przekształcił się w związek zawodowy, broniący interesów twórców. Niestety sam Związek nie jest bogaty, nie otrzymuje żadnej dotacji z Federalnego Ministerstwa Kultury ani z miasta. Dysponuje jedynie budynkiem, w którym wynajmuje lokale różnym firmom. Jest też powołana w ramach Związku, w celu finansowania jego działalności, Fundacja Muzyczna, z własnym budynkiem, utrzymująca się także dzięki wynajmowi pomieszczeń oraz własnemu studiu nagrań, które prowadzi działalność komercyjną. Otrzymujemy także dużą pomoc od Instytutu Go-





ethego i Konsulatu Generalnego Niemiec, stąd też duży udział muzyki niemieckiej w naszych programach.

*To daje się zauważyć nie tylko na twoim festiwalu. Niemcy przykładają dużą wagę do promocji własnej kultury za granicą. A jak często pojawia się w Petersburgu muzyka polska?*

Niestety bardzo rzadko. Myślę, że po rozpadzie Związku Radzieckiego i całego komunistycznego bloku wszyscy zaczęli patrzeć na zachód nie zauważając najbliższych sąsiadów, w tym, może i słusznie, byłego Wielkiego Brata. Przez wiele lat nie byliśmy dla siebie interesujący, co wynika wyłącznie z uwarunkowań politycznych. Ale przecież polityka i festiwal muzyczny to dwie różne rzeczy. Wiele razy wykonywane były na festiwalu dzieła kompozytorów z sąsiednich krajów bałtyckich – ani razu żaden z nich się u nas nie pojawił. Trudno.

W Polsce bywałem często, w 1990 r. brałem udział w Kursach dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu Dolnym. Odniosłem wrażenie, że jestem obcy. Poznałem wtedy wielu młodych kompozytorów, w tym Hannę Kulenty, z którą do tej pory się przyjaźnię. Niestety, mimo iż wszystkim rozdałem swoje wizytówki, nie tylko jako kompozytor, lecz także jako organizator festiwalu, niewiele osób do mnie później napisało. Nie lubię się narzucać, rozumiałem, że tak widocznie musi być. Były wszakże wyjątki. Poza Hanną Kulenty utrzymuję kontakt z Edwardem Sielickim, którego muzyka okazała się interesująca dla petersburskiej publiczności. Statystyczny rosyjski muzyk ma bardzo mierne pojęcie o muzyce polskiej. Znamy oczywiście nazwiska Bacewicz, Lutosławskiego, Pendereckiego i Góreckiego, ale o samej muzyce w naszym środowisku funkcjonuje stereotyp ogromnego rozmiaru podobnych do siebie dziwnych partytur PWM, których nie sposób rozczytać. Kiedy słuchamy tej muzyki, rzecz ma się już inaczej, jednak mając w rękach te partytury jesteśmy zdezorientowani.

*Ale w Polsce byliśmy z nich dumni. PWM również na świecie uważane było za jedno z najlepszych wydawnictw muzycznych.*

Tak, rzeczywiście podziwu godna jest jakość tych druków, ich dokładność i plastyczna uroda, lecz partytura, choćby najpiękniejsza, bez żywego wykonania jest martwa. Wciąż jestem bardzo zainteresowany twórczą współpracą z polskimi kompozytorami, ale względy ekonomiczne nie pozwalają mi na jej poszerzenie. Festiwal *Sound Ways* jest festiwalem międzynarodowym, muzyka rosyjska stanowi tylko 25% programu, reszta to kompozycje zagraniczne.

*Czyją potrzebą podyktowane są takie proporcje?*

Myślę, że wszystkich – i kompozytorów, i słuchaczy. Jak napisał w słowie

wstępnym do naszej książki programowej Siergiej Słonimski: *Festiwal potrzebny jest każdemu młodemu muzykowi dla głębszego zrozumienia muzyki XX wieku i dla wyeliminowania cech prowincjonalizmu*. To bardzo wygodne siedzieć w swoim pokoju, na miękkiej kanapie i pisać coś w partyturze, w ciszy, za gustowną firanką. Trzeba odsłonić firankę, otworzyć okno i zobaczyć, co się dzieje na świecie. Nie można zamknąć się wyłącznie w swoim wnętrzu. W tym wnętrzu musi na początku coś być. Dla jego wzbogacenia trzeba kontaktować się ze światem zewnętrznym. Kontakty międzynarodowe od lat dwudziestych do połowy osiemdziesiątych były w Rosji ograniczone niemal do zera. Żyliśmy w całkowitej izolacji politycznej i kulturalnej. Ukształtował się u nas typ „wewnętrzny” słuchacza. Na rynek krajowy, dla „wewnętrznego”, rosyjskiego obiorcy pisało się, jak można najprościej, żeby było zrozumiałe, a na eksport tworzyło się wizytówki nowoczesności.

*Ale przecież wasza publiczność bardzo dobrze przyjmuje muzykę nowoczesną.*

Tak, ale ludzie nie przyjdą na koncert nowej muzyki rosyjskiej bez nazwisk wielkich wykonawców. Z kolei na wielkie nazwiska rosyjskie nas nie stać – nikt bez honorarium nie przyjedzie. Za to przyjeżdża *Orkiestra 2001* z Pensylwanii i gra u nas z wielką przyjemnością muzykę Georga Crumba, bo mogą zwiedzić Ermitaż, poznać naszą kulturę, zobaczyć pałace – mają wycieczkę do Rosji. A ich obecność przyciąga publiczność.

*Czy możesz sobie wyobrazić festiwal Sound Ways bez muzyki rosyjskiej lub z ograniczeniem jej obecności do, załóżmy, 2 procent?*

Mogę, ale moi koledzy tego nie rozumieją. Czy możliwe byłoby takie proporcje w Polsce?

*Tak, chociażby na Warszawskiej Jesieni dwa lata temu.*

U nas to jeszcze niemożliwe. Ale nie uważam, że to dobre rozwiązanie. Festiwal ma misję integracji muzyki rosyjskiej z muzyką światową i muzyki światowej ze świadomością rosyjskiego słuchacza. To także bardzo ważny aspekt – owo współistnienie różnych kultur muzycznych i ich stopniowe zbliżanie. Tak więc staram się, próbuję. Gdy zapraszam wykonawców zza granicy, pytam ich, czy zgodzą się wykonać utwór któregoś z moich kolegów. Często spotykam się z zainteresowaniem samych wykonawców. Carin Levine, zespół *Sur Plus*, orkiestra *ALEA III* wykonywali muzykę rosyjską. Jak wiadomo, nikt nie uczy się utworu dla pojedynczego wykonania, każdy z tych wykonawców włącza nauczone pozycje do programów koncertów także we własnych krajach. Tak można promować nową muzykę Rosji.

*Petersburg to miasto wielkich tradycji muzycznych, miasto Rimskiego-Korsakowa, Czajkowskiego, Musorgskiego. Jak dzisiaj wygląda tutejsze życie muzyczne?*

Niestykanie konserwatywnie. Przez lata izolacji straciliśmy słuchacza zdolnego odbierać współczesną twórczość, wykonawcę chcącego i potrafiącego ją interpretować, a także kompozytora znającego współczesne techniki kompozytorskie. O profesjonalnej krytyce lepiej nie wspominać. Kultura Petersburga to w świadomości większości, w tym władz, złoty krąg: Ermitaż, Muzeum Rosyjskie, Teatr Marinskij, Filharmonia. Wszystko dotyczy kultury przeszłości. Można sobie wyobrazić tę sytuację jak drzewo, którego tylko jedna strona jest pielęgnowana, druga powoli usycha, część zdrowa przeważa, drzewo się przekrzywia i...

*Czy w ciągu 10 lat udało Ci się coś w tym układzie sił zmienić?*

Nie sądzę, by to było tak szybko możliwe. Nie umiem zmieniać ludzi. Ale dzięki festiwalowi zaczyna się pojawiać nowe pokolenie kompozytorów i wykonawców wychowanych na nim. Pojawia się nowa publiczność – dzieci, które później proszą swoich rodziców, żeby przyjąć na następny koncert z muzyką Crumba, bo to ich interesuje.

*Na festiwalowym koncercie zatytułowanym Pokolenie NEXT słyszałem 10-letnią skrzypaczkę grającą sonatę Słonimskiego...*

Ona sama chciała ten utwór zagrać. W zeszłym roku usłyszała go na festiwalu i zmusiła swoją mamę do zdobycia nut.

*Zatem w młodych nadzieja?*

Tak, to oni w przyszłości będą decydowali o życiu muzycznym, a dzięki otwarciu na świat nie grozi im konserwatyzm.

Na XI festiwalu *Sound Ways* wykonano utwory 71 kompozytorów, w tym następujących twórców rosyjskich: Aleksander Aślamazow, Walentin Bibik, Aleksander Brinken, Edison Denisow, Igor Druh, Siergiej Ekimow, Wiktor Ekimowski, Borys Fitanowski, Georgij Firtich, Aleksander Knaifel, Sofia Lewkowska, Aleksander Popow, Aleksander Radwiłowicz, Leonid Rezetdinow, Siergiej Słonimski, Galina Ustwolska, Tatiana Woronina; studentów Konserwatorium w Petersburgu: Maria Watienina, Siergiej Wienclaw, Swietłana Niestierowa, Maria Pietrenko, Walerij Siemieniuk, Tatiana Sierdiukowa, Niklas Schmid. Polskę reprezentowali Edward Sielicki i Maciej Żółtowski.



4 stycznia br. „Gazeta Wyborcza” przedrukowała z czeskiego tygodnika „Tyden” wywiad z Mściławem Rostropowiczem:

„Tyden”: *Co Pan sądzi o wojnie w Czeczenii?*

Podzielam pogląd większości Rosjan: nie było innego wyjścia. Mówienie o rozwiązaniach politycznych to zawracanie głowy. Mam nadzieję, że nikt mnie nie podejrzewa, że jestem za zabijaniem starców, kobiet i dzieci. Ale w obliczu prawdy trzeba mówić prawdę.

*Czy skoro nie ma innego wyjścia, to znaczy, że trzeba zrzucić bomby, niszczyć i zabijać?*

Niestety. Trzeba wytepić terrorystów.

*Ale wraz z nimi ginie ludność cywilna.*

A jak chce pani odróżnić cywila? Lubię Billa Clintona, ale jeśli chodzi o Czeczenię, to popełnia błąd. Zamiast pouczać, powinien zrobić coś dla uwolnienia zakładników. Proszę sobie przypomnieć, jak Czeczeni ucięli głowy porwanym Anglikom.

*A co z rosyjskimi żołnierzami, których posyła się na front po półrocznej służbie wojskowej? Jeśli nawet nie wrócą w trumnach albo jako kaleki, to z pewnością będą okaleczeni psychicznie.*

Dlaczego tak pani sądzi? Nikt ich nie posyła na śmierć, zginie ich o wiele mniej niż podczas poprzedniej wojny. Zresztą na każdej wojnie się zabija, a terroryści mogliby pozbawić ich życia także poza frontem.

*Jak to się skończy? Kto spośród miejscowej ludności to przeżyje?*

To dopiero pytania! Przeżyje wielu. Proszę nie zapominać, że Czeczenia należy do Rosji już 200 lat! Kolumb nie odkrył Ameryki o wiele wcześniej. A co by było, gdyby tak Indianie postanowili naraz pozbyć się białych?

*Mówi się, że Rosja i demokracja to dwa wykluczające się pojęcia.*

Połączyć je można, ale trudno je zestroić.



# Fryderyk '99

NOMINACJA



AP0019

Kwartety nr 4 i 7  
Kwintet fortepianowy nr 1  
Waldemar Malicki - fortepian



AP0020

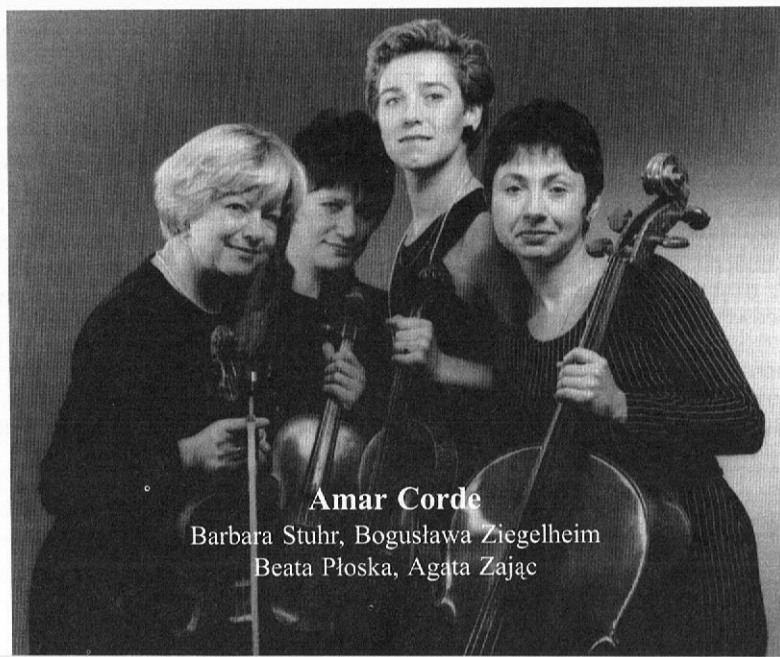
Kwartety nr 2, 3 i 6

AP0021



Kwartety nr 1 i 5  
Kwintet fortepianowy nr 2  
Waldemar Malicki - fortepian

**PO RAZ PIERWSZY NAGRANE  
WSZYSTKIE KWARTETY GRAŻYNY BACEWICZ**



**Amar Corde**

Barbara Stuhr, Bogusława Ziegelheim  
Beata Płoska, Agata Zajac

Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
e-mail: actepre@polbox.com  
acte\_prealable@usa.net  
www.kki.net.pl/~actepre

Dystrybucja  
**CMD**  
ul. Światowida 5-7  
45-325 Opole  
tel/fax: +48 77 457 60 63



## MUZYKA W INTERNECIE

W tym i następnym numerach będziemy zamieszczać adresy co ciekawszych internetowych zakamarków z zawartością muzyczną. Na początek proponujemy odwiedzić:

<http://jwpepper.com/>

Pepper Music Network – obszerna muzyczna baza danych ze świetnie zaopatrzoną księgarnią internetową. Nieocenione źródło rzadkich partytur – niestety dość drogie jak na kieszeń polskiego muzyka. Realizacja zamówienia może zająć nawet miesiąc z powodu odległości USA–Polska (opcja przesyłki ekspresowej, choć istnieje, jest na ogół zbyt kosztowna).

<http://www.prs.net/midi.html>

Classical Midi Archives – gigantyczna fonoteka z utworami zapisanymi w formacie MIDI: od przebojów muzyki klasycznej po utwory zupełnie nieznanne. Korzystanie ze zbiorów archiwum jest bezpłatne, choć ich wykorzystanie w celach komercyjnych wymaga zgody autora opracowania – przy każdej pozycji podany jest kontakt elektroniczny.

<http://www.wfimc.org/>

The World Federation of International Music Competitions – zawiera aktualne dane o konkursach muzycznych na całym świecie – niestety nie zawsze o wszystkich i często niekompletne.

<http://cdmusic.cz/>

Muzyka z Czech po czeskich cenach – świetnie zaopatrzone sklepy płytowe naszych południowych sąsiadów. Dla poszukujących płyt czeskich i słowackich producentów o wiele lepsze i tańsze miejsce niż amerykańskie „Amazon” czy „CDnow”. Różnice cen w porównaniu z tymi ostatnimi są nawet dwukrotne, nie wspominając o opłatach pocztowych.



### Elektrische Pianos

**Streich-Concert-Orchester-**

**Pianos** mit leuchtenden sowie

bewegl. Figuren, **bewegliche**

**Figuren-Automaten** mit aus-

wechselbaren Notenblättern,

**Symphonion, Kalliope, Adler,**

sowie alle anderen **Musikwaaren**

liefert gut ausprobirt zu **billig-**

sten Preisen [7031

**C. H. Weigel, Leipzig 7.**



Drodzy Czytelnicy,

Na łamach **Muzyki21** pragnę podzielić się z Państwem własnymi doświadczeniami oraz zaprosić do współtworzenia cyklu. O czym? Tu zwracam się przede wszystkim do muzyków-wykonawców oraz do wszystkich tych, którym nieobce są problemy związane z tremą i jej skutkami oraz przeciążenia i kontuzje tzw. aparatu wykonawczego. Te właśnie sprawy chciałabym poruszyć.

Myślę, że zagadnieniom tym poświęca się u nas zbyt mało uwagi. W środowisku akademickim trema związana z publicznym występem, a tym bardziej problem bólów (na przykład mięśniowych), spowodowanych najczęściej nie tyle „przetrenowaniem”, ile niewłaściwym traktowaniem aparatu wykonawczego, to tematy niemal wstydliwe.

Nie mam kompetencji ani ambicji pisać psychologicznych ani medycznych rozprawek. Ale sama należę do grona muzyków-wykonawców i te kwestie są mi znane. Wiem, że najbardziej potrzeba czegoś w rodzaju przewodnika po różnych, dostępnych obecnie metodach radzenia sobie z problemami, o których wspomniałam powyżej.

Będę rozmawiać z osobami zajmującymi się profesjonalnie takimi technikami, a także z artystami, którzy mogą podzielić się swym doświadczeniem w przewyżnianiu problemów w sferze psychiki i ciała.

Czekam na listy. W miarę możliwości poprowadzę wątki zaproponowane przez Państwa. Piszcie także o własnych doświadczeniach – najciekawsze listy wydrukujemy.

W następnym numerze proponuję rozmowę z Dorotą Kędzior – dyplomowaną nauczycielką Techniki Alexandra, metody reedukacji psychofizycznej powszechnie stosowanej przez muzyków w Europie zachodniej.

Zapraszam i pozdrawiam  
Katarzyna Kwiatkowska



# Bach

## sztuka codzienności

Piotr Orawski

W biografii Bacha nie ma pikantnych szczegółów ani błyskotliwych anegdot, nie ma gwałtownych przełomów i dramatycznych załamań, wielkich podróży, atrakcyjnych miejsc, zdarzeń i ludzi, brakuje w niej olśniewających triumfów i równie wielkich porażek. Krąg osób otaczających go w kolejnych etapach życia składał się przeważnie z ludzi przeciętnych, tylko niewielu z nich zasługuje na miano wybitnych.

Zanim trafił do Lipska, przebywał w małych prowincjonalnych miasteczkach, niekiedy bardzo urodziwych, jak choćby Lüneburg, zbudowany na olbrzymich pokładach soli. Liczne tąpnięcia powodowały stopniowe i nierównomierne zapadanie się średniowiecznych kamieniczek, przechyłanie się większych budowli, w tym także kościoła św. Michała i przykościelnej szkoły, której Jan Sebastian był uczniem. Wielowiekowa walka z naturą przydała miasteczku wyjątkowej urody, choć piękno to okupione było cierpieniem i ciężką, mozolną pracą wielu pokoleń ludzi. Leniwe życie Lüneburga i innych miasteczek związanych z młodociaścią Bacha dalekie było od nowinek i mód ówczesnych centrów kultury. Jeżeli czegoś uczyło, to rzetelności, sumienności, cierpliwości, pracowitości, pokory i łagodności, a więc cech zgoła obcych oświeceniowemu *esprit*, tkwiących za to mocno w krajobrazie tych ziem, znacznym solidnością czterogłosowego chóru i solidnością ludzkiej pracy. Dopiero książęce dwory w Weimarze i Köthen wniosły pewne ożywienie. Jan Sebastian tylko raz zetknął się z prawdziwie wielkim światem, z nowoczesnym dworem europejskim – w roku 1747 przyjął go w Poczdamie „filozof z Sans-Souci”, król Prus, Fryderyk Wielki. Nic konkretnego jednak z tego nie wynikało, a życie Bacha dobiegało już kresu.

Można zatem zacytować ten zamknięty w kilku datach: urodzin, lat nauki, objęcia pierwszej posady, pobytu w kolejnych miastach, przybycia do Lipska i śmierci. Malarskie przedstawienie martwej natury Niemcy nazywają *Stilleben*, czyli ciche życie, i to określenie najlepiej chyba oddaje charakter zewnętrznej biografii Bacha. Jeżeli jednak zadamy sobie trud dotarcia głębiej, jeśli odrzucimy to, co jest jedynie powierzchowną, jeśli pokonamy nudę dat, monotonię faktów i wydarzeń, to dotrzemy do całkiem innej biografii Bacha, biografii

najściślej związanej z muzyką, bo właśnie sztuka dźwięku była treścią codzienności jego życia.

Wywodzący się z wielopokoleniowej rodziny muzyków, Jan Sebastian świadomie określił swą rolę w życiu, co w tradycyjnej, zamkniętej kulturze, jaką była protestancka kultura niemiecka ówczesnej epoki, dawało poczucie równowagi oraz bezpieczeństwa w życiu i stwarzało możliwość spokojnego wykonywania swoich powinności wobec ludzi i Boga. Profesja Bacha była dla ówczesnych ludzi równie oczywista i potrzebna, jak zawód piekarza czy młynarza, a muzyka, choć w innych wymiarach, zaspokajała równie podstawowe potrzeby człowieka, jak chleb powszedni. Rozumiał to dobrze także sam Jan Sebastian i – zdając sobie sprawę z rangi swojej sztuki – walczył z małodusznością i ignorancją swoich chlebobodawców, odpierał ataki nierozumnej krytyki w rodzaju złośliwej napaści Scheibego, poszukiwał bezskutecznie godnej siebie posady i pozycji w ówczesnej hierarchii społecznej, a jednocześnie sumiennie i rzetelnie wykonywał swą codzienną pracę bez względu na to, czy pisał właśnie pasję, czy uczył dzieci, czy też towarzyszył mieszkańcom Lipska w ich ostatniej drodze.

Jeśli zatem chcemy dotrzeć do prawdziwej – wewnętrznej – biografii Kantora od św. Tomasza, jeśli chcemy odkryć jej intelektualne i emocjonalne bogactwo, musimy poszukać jej nie w datach, faktach i dokumentach, lecz w samej muzyce, a więc w Bachowskiej codzienności. Przede wszystkim w tych utworach, które były dla niego owym chlebem powszednim, jądrem jego twórczości – w kantatach i wywodzących się z tego samego ducha wielkich dziełach religijnych, mszach, pasjach, oratoriach.

Jest rzeczą paradoksalną, że właśnie kantaty są najmniej znaną kartą twórczości Bacha, choć być może lipski kantor dziwiłby się, że po dwustu pięćdziesięciu latach, jakie upłynęły od jego śmierci, dzieła te nie tylko żyją, ale są zaliczane do kanonu najwartościowszych dokonaniań kultury ludzkiej. Czy Bach zakładał taki uniwersalizm w przypadku utworów przewidzianych do kilkurazowego wykonania i to w ściśle określonych ramach liturgii protestanckiej?

Tworzył kantaty niemal przez całe życie. Tradycja tego gatunku była wów-

czas silna, w istotny sposób współtworzyła panoramę niemieckiego życia religijnego tamtej epoki. Pierwsze utwory powstały w latach 1707-12, kiedy Bach miał nieco ponad dwadzieścia lat. Są one utrzymane w formie dawnej kantaty niemieckiej, bez wyraźnego podziału na recytatywy i arie, w warstwie słownej wykorzystują niemal wyłącznie fragmenty biblijne i teksty chorałowe. Ich konstrukcja muzyczna polegała przede wszystkim na przemiennym szeregowaniu ogniw choralnych i solowych, układających się w planie makroformalnym w symetryczne struktury architektoniczne. Później Bach często korzystał z tej zasady, także w budowaniu swoich najokazalszych dzieł religijnych. Wśród najwcześniejszych kantat, powstałych jeszcze w Mühlhausen bądź na początku pobytu w Weimarze, znajdujemy dwa prawdziwe arcydzieła, niezwykłe nawet na tle późniejszej twórczości Jana Sebastiana: kantatę *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* i chorałową kantatę *Christ lag in Todesbanden*, nazwaną przez Arnolda Scheringa najdoskonalszym pomnikiem baroku w muzyce.

Pierwszy okres regularnego komponowania kantat (raz na miesiąc) przypada na weimarskie lata 1713-16. Obok form przejściowych znajdujemy tu już kantaty nowego typu, z wewnętrznym podziałem na recytatywy i arie. Taką formę zaproponował w roku 1700 pastor i poeta z parafii Weissenfels, Erdmann Neumeister, dostosowując stary gatunek do nowszych prądów w muzyce. W latach 1700-1716 opublikował on teksty pięciu roczników kantat, z których korzystał także Jan Sebastian.

W roku 1723 Bach został kantorem lipskiego kościoła św. Tomasza. Od tego czasu kantaty stają się jego chlebem powszednim. Teraz już co tydzień musiał przygotować kantatę na niedzielne nabożeństwo. Obowiązek ten dotyczył również świąt liturgicznych, z których trzy najważniejsze – Boże Narodzenie, Wielkanoc i Zesłanie Ducha Świętego – trwały trzy dni, wykonania pasji w Wielki Piątek oraz okazji specjalnych, jak poświęcenie kościoła lub organów, wybór rady miejskiej, śluby i pogrzeby znamienitych osobistości. W sporządzonym po śmierci Bacha nekrologu Carl Philipp Emanuel Bach i Johann Friedrich Agricola wspominają o pięciu kompletnych rocznikach kantat napisanych



przez Bacha (na jeden rocznik składało się zazwyczaj 59 utworów). Do naszych czasów dotrwały trzy niemal kompletne roczniki i kilka części rozproszonych.

Nawet w tej niepełnej postaci świat Bachowskich kantat przedstawia się imponująco. Stanowi jądro twórczości Jana Sebastiana i to zarówno pod względem muzycznym, jak i pozamuzycznym: intelektualnym, duchowym, emocjonalnym, religijnym, teologicznym. Kantat bowiem – podobnie jak pasji, mszy i oratoriów – nie można postrzegać wyłącznie pod kątem samej muzyki, ignorując ich teksty i konteksty. Słowo pełni tu rolę zasadniczą. Do niesionych przez nie znaczeń odwołuje się przebogaty świat Bachowskiej retoryki dźwiękowej, język muzycznych formuł i gestów, cała sfera dźwiękowej symboliki. Ta mowa dźwięków nie jest tylko „interpretacją” słów, przeciwnie, słowo i muzyka jednoczą się tu w nierozdzielalną całość, tworząc wartość samoistną.

Teksty kantat są zazwyczaj powiązane z Liturgią Słowa określonej niedzieli lub święta. Tak czy inaczej, odwołują się zawsze do „Księgi ksiąg”. Każda kantata jest zatem czymś w rodzaju przypowieści i modlitwy zarazem, jest refleksją i zamysleniem nad sprawami najważniejszymi w ludzkim życiu: wiarą, nadzieją, miłością, cierpieniem, radością, smutkiem, losem człowieka, sensem życia i umierania... Brzmi to być może banalnie, ale właśnie te sprawy, jak pięknie powiedział kiedyś Ortega y Gasset, pulsują w pomroce dziejów na kształt odwiecznie bijących serc. I tu jest owa wewnętrzna biografia Bacha, zawarta w kantatach. To wszystko, co chciał przekazać, czego doświadczał codziennie w walce z materią życia, o czym myślał, co czuł, ten cały bogaty świat życia duchowego zawarł w kantatach, nadając mu rangę przesłania uniwersalnego. To jest jego dialog z nami. Dialog, w którym padają wyłącznie słowa ważne i który – mimo wagi poruszanych spraw – skierowany jest do każdego z nas.

Nikolaus Harnoncourt w szkicu *Bach i muzyka jego epoki* przypuszcza, że gdyby Jan Sebastian trafił na jakiś wielki katolicki dwór bądź zdobył niezależną pozycję obywatelską, stałby się największym kompozytorem operowym swojej epoki. Być może. Stało się jednak inaczej. W prowincjonalnych miastach przez całe życie wznosił gmach potężniejszy, wspanialszy, a nade wszystko dużo głębszy niż świat ówczesnych oper. Niech będzie pochwalona ta prowincjonalność.

# Muzyka lutniowa Bacha

Jerzy Żak



Muzyka lutniowa Bacha, Weissa i współczesnych im twórców schyłku niemieckiego baroku to ostatni rozdział niezwyklej historii europejskiej lutni. Repertuar ten, dziś w większości niewydany, nawet w owych czasach pozostawał najczęściej w rękopisach. Z pewnością przyczynili się do tego sami kompozytorzy, ich patroni oraz amatorzy instrumentu zazdrośnie ukrywający ulubione kompozycje. Dziś, z perspektywy dwóch czy trzech setek lat, utrudnia to jeszcze bardziej poznanie i zrozumienie tej muzyki. Jesteśmy zatem świadkami paradoksalnej sytuacji, gdzie o istnieniu jednego z bardziej atrakcyjnych obszarów muzyki barokowej wiedzą jedynie wtajemniczeni. Mamy jedynie mglistą świadomość istnienia tej muzyki, płynącą z kontaktu z malarstwem historycznym, z literaturą tego okresu czy z wiedzy wynikającej z ogólnej historii muzyki – bardziej niż z dwudziestowiecznych wydań i żywych koncertów.

Katalog wydawniczy rękopisów lipskiej firmy wydawniczej Breitkopf z 1761 roku na stronie 56, w dziale XI *Die Laute*, wymienia: *Bach, J. S. Direttore della Musica in Lipsia, III. Partite f Liuto solo. Raccolta I.*

Dziewiętnastowiecznym wydawcom uzbrojonym w tę lakoniczną informację pomysł kolejnego tomu *Dzieł wszystkich Bacha jako Lautenband* wydawał się więc tyleż atrakcyjny, co realny. Bardziej jednak był on oparty na przecuciu aniżeli na faktach historycznych. Kierownictwo Bach Gesellschaft rychło porzuciło projekt, z nieufnością patrząc na entuzjazm miłośników lutni – W. Tapperta (1830-1907), H. Neemanna (?-1943) i innych, którzy w XIX wieku jako pierwsi podjęli badania nad tym instrumentem. Tak oto rozpoczęła się dwudziestowieczna historia muzyki lutniowej Johanna Sebastiana. Według katalogu Wolfganga Schmiedera z roku 1950, za kompozycje lutniowe Bacha uważa się cztery suity – numery 995, 996, 997, 1006a, *Preludium, Fuga i Allegro* BWV 998, oraz małe *Preludium* c-moll BWV 999, a także wersję *Fugi* g-moll - BWV 1000, znaną z *I Sonaty na skrzypce solo* bez basu. Najnowsze informacje historyczne, badania źródłowe i wiedza o dawnym instrumentarium oraz praktykach wykonawczych, którymi dysponujemy po 100 latach od wydania 42 tomu „dzieł wszystkich” BG i po 50 latach od wydania katalogu

Schmiedera, zmodyfikowała nasz pogląd na okoliczności powstania i przeznaczenie tych utworów. I choć historia ta nie wydaje się dziś już tak jednoznaczna, jak wynikałoby z katalogu Schmiedera, to jednak związek Bacha, odnalezionych kompozycji i lutni wydaje się oczywisty. Zamyśl wydawców dziewiętnastowiecznego „Towarzystwa Bachowskiego” okazał się więc prawdziwie wizjonerski, choć historia ta, powierzona kruchej egzystencji kilku unikalnych rękopisów, wydawała się skazana na niebyt wraz z wybrzmieniem dźwięku ostatniej lutni w XVIII wieku.

Komponowanie na lutnię z pewnością nie zaprzętało Bachowi wiele uwagi. Nawet wśród jego instrumentalnej muzyki kameralnej utwory lutniowe nie stanowią reprezentatywnej i zamkniętej całości, jak na przykład sonaty i partity na skrzypce solo, suity wiolonczelowe czy kompozycje klawiszowe. Również w muzyce zespołowej Johanna Sebastiana instrumenty szarpane stanowią taką rzadkość, że przypominanie o nich świadczy raczej na niekorzyść związku lutni z Bachem, niż odwrotnie, jak to niejednokrotnie próbowano interpretować.

Lutnia w wieku XVIII była już instrumentem minionej epoki. Zmieniło się życie, upodobania, warunki muzykowania. Moda na koncerty publiczne okazała się zwiastunem końca epoki lutni i całego mikroklimatu, w którym żyła i od-



dychała w okresie renesansu i jeszcze do końca wieku XVII. *Pamiętaj, aby słuchało cię nie więcej niż trzy lub cztery osoby, albowiem dźwięk muchy jest katastrofą dla tej muzyki* – zapisała w połowie XVII wieku słowa swego nauczyciela angielska lutnistka Mary Burwell. Sto lat później, w serii publicznych koncertów zwanych *Concerts Spirituel* w Paryżu w sali de Tuileries, grał na lutni dwukrotnie (1763 i 1764) Wenzel Joseph Kohaut w duecie z wiolonczelistą Jean Pierre Duportem (Karl Kohaut, urzędnik dworu cesarskiego i lutnista, znany uważnym czytelnikom biografii o Mozarcie, to zupełnie inna postać). Występ okazał się porażką, nie muzyków jednak, ale lutni, która wywołała zdumieniem Francuzów, znudzonych tym „gotyckim” już instrumentem. Cóż, moda!

Wyspą konserwatyzmu i szczególnych upodobań, jak się okaże stabilnych i sprzyjających lutni, była Europa centralna - kraje niemieckojęzyczne, Czechy, Śląsk, Austria. Niemcy długo będą grać na violi da gamba, na lutni, na klawikordzie. Dopiero w 1782 Johann Friedrich Reichardt napisze: *grzmoty i hałas są dziś głównymi cechami naszej nowej muzyki. Ze względu na ten gust najpiękniejsze i najładniejsze z instrumentów szybko znikają. Gamba, ach, jak cudnie i słodko wzruszająca w rękach [Christiana Ferdinanda] Abła! Ból sprawia mi wspomnienie, jeśli mógłbym to wyrazić, lub raczej westchnąć, o tych wszystkich chwilach, gdy słyszałem go grającym. Lutnia w Leopolda Weissa lub Bellegradskiego rękach, tak serce napawająca i oszalałająca doskonale; harfa, którą Petrini czarował swych słuchaczy i wypełniał Varenne słodką rozkoszą; viola d'amore i inne tak delikatne instrumenty w ostatnich dziesięciu czy dwudziestu latach prawie kompletnie zaginęły. Lecz w latach dwudziestych i trzydziestych XVIII stulecia nie było jeszcze w Niemczech powodu do lamentu. W Köthen, Lipsku czy w stołecznym dla Saksonii Dreźnie lutnistów było pod dostatkiem. Pośród nich sławą europejską cieszył się Silvius Leopold Weiss, *Kammerlautenist* Augusta II i jego syna, Augusta III, elektorów saskich i królów Polski (od 1736, choć tylko tytularnie, kompozytorem tego dworu będzie też J. S. Bach).*

W Lipsku dworu królewskiego nie było, nie było też cechu muzycznego. Być może brak owego bodźca profesjonalnej konkurencji i dyktatu lokalnego wirtuoza przyczynił się do atmosfery różnorodności i dobrej amatorskiej rozrywki. Był natomiast uniwersytet, założone w 1702 przez Telemanna collegium musicum oraz dość zamożne mieszczanństwo z szeregiem postaci ekspozowanych w niemieckim życiu kulturalnym. W otoczeniu Bacha znaleźć można bez trudu lutnistów, zarówno amatorów, jak i muzyków o ambicjach profesjonalnych. Wskazać dziś można oko-

ło 15 takich nazwisk spośród ludzi, którzy przewinęli się przez jego życie, co dowodzi, że kapelmistrzowi nieobcy był dźwięk instrumentu, choć sam według wszelkiego prawdopodobieństwa nie grał na lutni (nie grał też na flecie, oboju, wiolonczeli i innych instrumentach, choć pisał na nie muzykę).

Żywe środowisko uniwersyteckie Lipska, z którego wywodzili się lutniści - A. Falckenhagen, J. Ch. Weyrauch, E.

*się coś bardzo wyjątkowego, jeśli chodzi o muzykę, bo też mój pan kuzyn z Drezna [W. F. Bach], będąc tutaj ponad cztery tygodnie, wraz z oboma słynnymi lutnistami, panami Weiss i Kropffgans, grywali w naszym domu wiele razy (Bachdokumente II, 448). Niedługo później, w 1740 roku, Z. Hildebrand zbudował na zamówienie Bacha klawesyn lutniowy (Lautenclavicymbel, Lautenwerck), instrument klawiszowy imi-*



G. Baron, również uczniowie Bacha grający na lutni - J. L. Krebs, R. Straube i inni, oraz domy bogatszych mieszczan były tym światem, w którym Johann Sebastian mógł nabrać sentymentu do lutni. Do Lipska w 1739 roku na cztery tygodnie przyjechał w odwiedziny sławny Weiss z Drezna. Wspólna kompozycja oparta na *Suicida A-dur* Weissa DI 22, z dopisanym przez Bacha głosem obligato do wykonania na klawesynie lub skrzypcach, znana dziś jako BWV 1025, była najprawdopodobniej owocem tego spotkania, o którym kuzyn Bacha, Johann Elias Bach, tak pisał w jednym z listów: *tak więc żywiłem nadzieję mieć honor donieść jak najszybciej panu bratu, że właśnie w tym czasie wydarzyło*

tujący dźwięk lutni. W Lipsku też Weiss miał jedną z zdolniejszych swych uczennic - L. A. V. Gottsched, żonę znanego profesora literatury, Johanna Christoha, której z prawem wyłączności dedykował swe utwory.

Wśród wielu, którzy w otoczeniu Bacha wciąż kultywowali ten szlachetny i otoczony wiekową tradycją instrument, również postać Johanna Gottloba Immanuela Breitkopfa, syna założyciela znanej do dziś firmy wydawniczej, nie powinna być nam obojętna. Jeszcze bowiem w 1757 roku, gdy sądzilibyśmy, że instrument odszedł do lamusa, firma Breitkopf wydaje Ferdinanda Seidela (1705-?) *12 Menuetten für die Laute samt einer Fantasie von Herrn Baron,*



jako próbę nowej (!) czcionki do druku tabulatur. Nie mamy wprawdzie niezbitego dowodu na to, że J. G. I. Breitkopf sam był lutnistą, jednak ilość muzyki na ten instrument, jaką on i jego syn oferowali w swych katalogach wydawniczych z lat 1760, 1761, 1770, jest zastanawiająca – ponad 500 pełnych kompozycji lutniowych: 279 utworów solowych (w tym 66 partit S. L. Weissa), 23 duety na dwie lutnie, 161 dzieł kameralnych z lutnią (głównie triów na lutnię obligato, skrzypce i basso), 51 koncertów na lutnię i smyczki. I nie gdzie indziej, jak właśnie w katalogu wydawniczym Breitkopfa z roku 1761 znajdujemy obszerny *Spis dzieł muzycznych, nie będących jeszcze w druku*, a w nim pod nazwiskiem Bach owe *III. Partite à Liuto solo*. Identyfikacja tych rękopisów, jako że katalog nie był zaopatrzony w incipity nutowe, wydaje się dziś prawie beznadziejna (choć pewne przypuszczenia można snuć). Niemniej to właśnie zbiory muzyki lutniowej i katalog Breitkopfa okażą się śladem, którego uchwycą się XIX wieczni odkrywcy i wydawcy Johanna Sebastiana zgromadzeni wokół Bach Gesellschaft, tknięci w 1886 roku ideą wydania 42 tomu *Dzieł wszystkich Bacha jako Lautenband*.

Późniejsze, dwudziestowieczne dzieje „lutniowych kompozycji” Bacha to już osobna historia, pełna uwielbienia dla twórcy pomieszanego z niewiedzą, pełna absurdałnych spekulacji i mrówczej pracy szeregu muzykologów, lutników i instrumentalistów. I pomyśleć, że cały ten hałas o siedem rozproszonych po pracowitym życiu kompozytora utworów. Utworów, dodajmy, nie zawsze o bezpośrednim i czytelnym związku z lutnią. A może przyczyna i tajemnica tkwi w czymś innym – w instrumencie? Może, w połączeniu z elokwencją muzyki Bacha, tradycyjnie, jak przed wiekami, pociąga nas i dziś brzmienie tego instrumentu, pełne nieuchwytniej magii z pogranicza ciszy i dźwięku.

Oto kilka epizodów z dziejów lutni w kontekście muzyki starego Bacha. Jednak historia ta nie będzie wiarygodna, dopóki fakt historyczny, namalowany obraz, zachowany stary instrument i rękopis dzieła nie zaistnieją na powrót w żywym dźwięku. A zatem, jak Silvius Leopold Weiss zaznaczył na końcu strony jednego ze swych rękopisów – *V. E. H. L. b. di Voltare* (Vostro Eccellenze Hyacinth Lobkowitz bisogna di Voltare – Wasza ekscelencja Hyacinth Lobkowitz musi przewrócić stronę), pójdźmy dalej i posłuchajmy któregoś z ostatnich nagrań muzyki lutniowej. Miłośnicy niepoznawalnego niech poczują się zawiedzeni.

Natalia Szczech

O muzyce  
postrzeganej oczyma  
Fryderyka Nietzschego  
w stulecie  
śmierci filozofa



# Za bardzo jestem muzykiem





Skoro krytyk doszedł do władzy w teatrze i na koncercie, dziennikarz w szkole, a prasa w społeczeństwie, zwyrodniała sztuka [przeobraziła się] w przedmiot rozrywki najniższego rodzaju, a krytyka estetyczna użyta została, jako łącznik próżnej, roztargnionej towarzyskości (...). Żadnego czasu nie gadało się o sztuce, tak mało sobie z niej robiąc. Tak diagnozował kondycję artystyczną społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku 26-letni Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach Tragedii z ducha muzyki*. Dziś, 100 lat po śmierci wybitnego filozofa, jakże aktualne zdają się te gorzkie słowa, ba, odnosi się wrażenie, że u schyłku XX wieku nie tylko mało sobie robimy ze sztuki, ale też mało dla sztuki czynimy, bo i sztuka grzęźnie w małości. Gdy wszelkie kanony estetyczne przestały obowiązywać, jako krępujące inwencję twórczą, przy braku metod pozwalających na odróżnienie „ziarna od plew”, w dobie zahukanych przez media gustów i odrętwiałej publiczności bez charakteru, każdy w zasadzie może być artystą, byleby dysponował odpowiednimi środkami materialnymi. Tak, dziś do czynienia mamy z przemysłem artystycznym, artystą jest się z zawodu, sztuka zaś daje chwilę wytchnienia, rozrywki po znoju codzienności.

Sztuka spada z piedestału sakralnego do poziomu środka uśmierającego, i wszystko wskazuje na to, że pograży się na dobre „w domowej apteczce”. Bowiem na wyżynach artystycznych bezlitośnie rozrywa się sztukę na strzępy, by wszyscy mieli swój kawałek, by chociaż na chwilę mogli zaistnieć na rynku (oczywiście tym lepszym), wszyscy ci wielcy artyści, pozbawieni samokrytyki i skrupułów. Z kolei w szeregach tak zwanej kultury masowej twórczość ma cele przede wszystkim użytkowe, przypomina produkt, którego zadaniem jest w jakikolwiek, niestety mało ambitny sposób *zapełnić to, co jeszcze nie zapełnione*, nie pozwolić na doświadczenie ciszy i pustki, zagłuszyć, przytępić zmysły.

Chaos i niesprawiedliwość, jakie mają miejsce we współczesnym kręgu artystycznym nieuchronnie doprowadzą do rozwiązania – brutalnej ingerencji obiektywizmu, wprowadzenia jakiegoś kryterium i selekcji. Nie będzie litości dla sztuki: nikt nie dowiedzie jej wspinałości, jeśli nie będzie w sposób oczywisty wyczuwalna, ostatni zwolennicy odrwocą się od powszechnie Nieużytecznej i Niezrozumiałej. Nastąpi era muzykoterapii... Wizja bardzo budująca dla „rzeszy organizmów” (czyż bowiem nie sprowadza się dziś człowieka do rzędu maszyny?), jednak dla sztuki oznaczała by kres.

Dzisiejszy artysta – twórca, nie poprzedzając procesu kreacji głębszą refleksją, co powinno być w dziele zawarte i przez nie powiedziane, nie spojrzawszy wprzód krytycznym okiem na gra-

nice swojego talentu, usiłuje za wszelką cenę „się sprzedać”, jednocześnie zaś nieopatrznie sprzedaje sztukę...

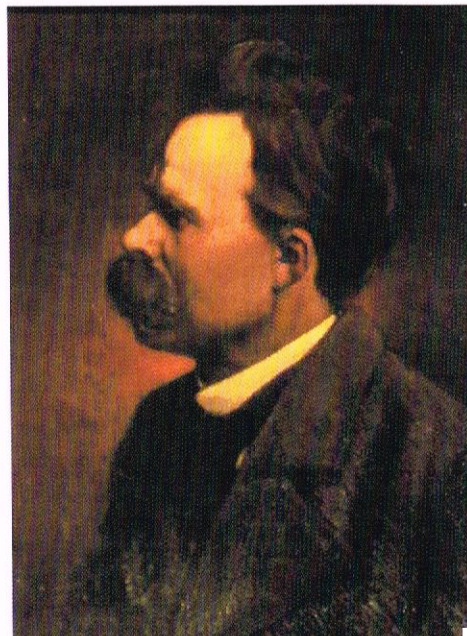
Przywołane tu *Narodziny Tragedii* Nietzschego mogą stanowić punkt wyjścia dla jakże potrzebnych przemyśleń. Nie bójmy się refleksji estetycznej – indywidualne sądy i gusta, może jednostronne i niesprawiedliwe, dodadzą trochę barwy szaremu uniformowi, w jaki przyodział się świat. I nie dopuszczają aby tandeta w świetle reflektorów zbierała laury.

Przyjrzyjmy się wpiersz samemu zakresowi pojęcia „muzyka”; jakkolwiek by nie było definiowane na przestrzeni dziejów, czy jako język uczuć, czy jako forma dźwięcząca w ruchu, definicja dotyczyła przede wszystkim doświadczeń odbiorcy z konkretnymi utworami, określonym materiałem dźwiękowym. Skatalogowano etapy rozwoju muzyki, wyodrębniono rozmaite style, instrumenty, środki wyrazu. Antropocentryczne czasy nowożytne skoncentrowały się na zjawisku *musica instrumentalis*, sztuce bez trudu uchwytej ludzkim zmysłem (dziś *musica instrumentalis* niebezpiecznie poszerzyła swe znaczenie – instrumentem może być cokolwiek, każdy sygnał dźwiękowy już jest muzyką); zapomniano o tajemniczej lecz bezużytecznej harmonii sfer.

Natomiast Nietzsche za punkt wyjścia przyjmuje własną koncepcję muzyki, którą dopiero dopasowuje do konkretnych przykładów utworów. Oto więc muzyka, domena Dionizosa, stanowi przejaw żywiołu upojenia, konfliktu, żądzy istnienia, nadmiaru i dziwnej cierpienia rozkoszy, a także prawdy, w opozycji do żywiołu apollinijskiego, kuszącego iluzją ładu i harmonii. Muzyka będąca atrybutem dionizyjskim ma zatem określone przymioty: jest manifestem zasady świata, jej językiem przemawia to „Jedno żyjące”, w które to stopione są wszystkie istnienia, ona wyraża prawdę tragiczną o wszechrzeczy: okrucieństwo i gwałtowną siłę, pęd do życia, cierpienia z wечно niepokodzonych przeciwieństw czerpane. Nie chodzi wszakże o proste naśladownictwo rzeczywistości, bowiem *mimesis* nie jest zadaniem muzyki, ale wydobyć i przedstawić tej esencji istnienia, oddziałującej na człowieka w sposób nieuchwytny racjonalnemu myśleniu, gdyż *muzyka przedstawia, wobec wszelkiej fizyczności świata, metafizyczność*. Tylko niektóre dzieła mogą pretendować do rangi prawdziwie dionizyjskich, wyrażających sedno istnienia, większość to dźwięczące cymbały o walorach wyłącznie estetycznych, budzące tanie wzruszenia i sentymenty, „sztuki sztuczne”. Wzorcowym przykładem tej najwyższych lotów muzyki metafizycznej byłby w myśl Nietzschego utracony bezpowrotnie śpiew starożytnego chóru tragicznego:

My oczywiście musimy sobie potęgę muzycznego działania rekonstruować prawie na drodze naukowej, by odczuć cośkolwiek z owej nieporównanej pociechy, która prawdziwej tragedii musi być właściwa.

Odrodzenie doskonałej muzyki greckiej upatrywał Nietzsche w muzyce niemieckiej poprzez Bacha i Beethovena, aż do wskrzesiciela tragedii antycznej, Richarda Wagnera. Tak oto uzasadnia



geniusz muzyki na przykładzie *Tristana i Izoldy* mistrza z Bayreuth:

Czy można wyobrazić sobie człowieka, który byłby zdolny odebrać wrażenie trzeciego aktu *Tristana i Izoldy* bez wszelkiej pomocy słowa i obrazu, jedynie jako ogromnego utworu symfonicznego i nie utracić tchu wśród konwulsyjnego napięcia wszystkich skrzydeł duchowych? Człowiek, który jak tutaj, przyłożył ucho niejako do sercowej komory woli świata, niby potok grzmący lub najdelikatniej rozperłony strumień, nie miałby rozbić się nagle ten człowiek?

Muzyka dionizyjska winna oddziaływać, zmuszać odbiorców do współodczuwania cierpienia świata, i grozy zniszczenia i nadziei w odradzaniu się na nowo, winna mieć rangę misterium. Pozbawiona jej, muzyka może zdumiewać swym kunsztem albo też budzić wątpliwe afekty, jednakże zawsze opiewa nędną i krótką tułaczkę pojedynczego człowieka, którego największym szczęściem byłoby, jak radzi w *Narodzinach* mądry Sylen, nie rodzić się w ogóle. Lecz dionizyjską pociechą jest wieczne istnienie i moc Jedni, na przekór rodzeniu się i umieraniu jej cząstek składowych. Tę pociechę przeciw śmierci sztuka winna nieść ze sobą. Kolejną pociechą przed konwulsjami z przepelnienia i przeciwieństw zdaje się być pięk-



no. Wszak tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie świata usprawiedliwione. Stąd muzyka, wyraz jakby dysharmonii sfer, gwałtowna i pełna dysonansów, jednocześnie przyobleka najpiękniejsze i najgodniejsze sztuki.

Podobniez kreator sztuki, w celu stworzenia arcydzieła, musi poznać istotę świata bez świadomości rozumu, zaś człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki: artystyczna moc całej przyrody objawia się wśród dreszczów upojenia, ku najwyższej rozkoszy Przejedni. Nietzsche zdecydowanie odrzuca proces tworzenia na zasadzie świadomego, logicznego rozumowania i „kombinowania”. Optymistyczny racjonalizm zapoczątkowany przez Sokratesa uważa za przejaw dekadencji. Próby ogarnięcia sztuki umysłem, zmierzania i skatalogowania, czy nadania jej jakiejś użytecznej funkcji, na przykład wychowawczej czy moralizatorskiej Nietzsche za zenującej wyraz upadku i naigrywa się z teatrów – *zakładów moralnego wychowania ludu*. Bowiem twórca ma za zadanie przemawiać elity przygotowanych, wrażliwych „słuchaczy estetycznych”, tych prawdziwych muzyków którzy bezpośrednio z muzyką spokrewnieni, mają w niej niejako swe łono macierzyste i są związani z rzeczami prawie tylko nieświadomymi więzami muzycznymi. Sztuka zaś ma zaczynać się tam, gdzie umysł z pokorą musi uznać swoje granice. A że takowe istnieją, przyznawał sam Sokrates.

*Narodziny Tragedii* to pierwsze wydane drukiem, jeszcze młodzieńcze dzieło Nietzschego. Filozof pozostawał wówczas pod silnym wpływem pism Artura Schopenhauera. Nie znaczy to, że postrzeganie muzyki przez Nietzschego stanowi kalkę sądów schopenhauerowskich, w późniejszych bowiem pismach bazylejski profesor zdecydowanie krytykuje wizję rzeczywistości rodem ze *Świata jako Wola i Przedstawienie*, by wreszcie w swej ostatniej publikacji, zwanej autobiografią intelektualną, *Ecce homo* nazwać refleksje Schopenhauera *pogrzebowym pachnidłem* i stwierdzić, iż *Schopenhauer mylił się we wszystkim*. I mimo zmiany zapatrywań filozoficznych Nietzschego, mimo przesunięcia swego rodzaju centrum rzeczywistości z tajemniczej „przejedni”, „świata jako woli” na istotę człowieka, jego wolę życia i moc, mimo przejścia od pesymistycznej diagnozy tragizmu wszechrzeczy ku swoiście optymistycznej apoteozie istnienia, trudno by dopatrzeć się zmiany jego oczekiwań względem muzyki. Podkreślić należy: oczekiwań, nie zaś preferencji.

Tu wszak trzeba przywołać drugą postać, mającą potężny wpływ na twórcę *Narodzin Tragedii*. Richard Wagner nie tylko stanowił inspirację całej publikacji (jemu wszak Nietzsche ją dedykował), ale był też szczerą fascynacją, czy wręcz, jak napisał filozof w *Ecce homo*,

miłością Nietzschego. O gorącej, 10-letniej przyjaźni obu wybitnych postaci, zakończonej zerwaniem i równie silną niechęcią (słynny spór *Nietzsche contra Wagner*) napisano już wiele. Abstrahując od tego, na jakim tle wystąpił konflikt: czy pogładowym, czy prywatnym, dość że dla Nietzschego oznaczał także zerwanie z muzyką Wagnera. *Wagner uosabia ruiny muzyki* - pisał. Nieszczęsnemu *Parsifalowi* przeciwstawił *Carmen* Bizeta, której muzyka jest bogata. *Jest precyzyjna. Buduje, organizuje, dopełnia. Jest więc przeciwieństwem polipa muzyki, niekończącej się melodii. Czyż słyszano kiedyś na scenie więcej bolesnych i tragicznych akcentów? I jak się to osiąga? Bez grymasów, bez gry fałszywą monetą. Bez kłamstw wielkiego stylu podczas gdy Wagner traktuje nas tak, jakby powtarzał jedno i to samo tak długo, aż zrozpaczeni w to uwierzemy.*

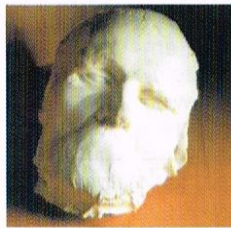
Nie tylko Bizet spotykał się z uznaniem Nietzschego. Filozof cenił także Bacha, Beethovena, Berliozę, czy wreszcie Chopina, za którego *by oddał resztę muzyki*, jak napisane jest w *Ecce homo*. Dlaczego akurat tych twórców preferował Nietzsche? Spytany, odparłby pewnie w poetycki, pełen metafor sposób, który mógłby wydawać się nieco niefachowy. Tu podkreślić należy, iż Nietzsche nie był amatorem w dziedzinie muzyki. W wieku ośmiu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie i z relacji pedagogów wynika, że należał do uczniów zdolnych. Co więcej, muzyka zajmowała istotne miejsce w jego życiu – już w młodzieńczym liście do matki zwierza się: *Szkoda, że musiałem [z powodu choroby] odłożyć na bok grę na fortepianie. Wszystko w czym nie słyszę muzyki wydaje mi się martwe. Pianino*

towarzyszyło mu w ostatnich latach życia, kiedy to filozof pozostawał w zupełnym obłąkaniu, a nawet w roku swej śmierci Nietzsche grywał sonaty Beethovena.

Wśród jego znajomych byli kompozytorzy, muzykolodzy, dyrygenci. Nietzsche sam czytał partytury (*Tristana* znał niemal na pamięć) i próbował komponować, lecz nie miał zbyt wysokiego zdania o swoim talencie. Nie można mu więc, jako słuchaczowi przygotowanemu i bardzo zaangażowanemu, odmówić prawa manifestowania swoich sądów, a jego opinii traktować niepoważnie. Jego forma wypowiedzi wynikała z wyboru, nie zaś niedouczenia.

Czyż jednak zarówno słowa odnoszące się do walorów ogólnych całości dzieła, jego nastroju, budzonych przezeń skojarzeń, jak też rozkładanie utworu centymetr po centymetrze i określanie terminologią techniczną, czyż obie drogi zdolają dotrzeć do prawdy? Do sedna i źródła piękna utworu? Czyż od muzyki i wszelkiej sztuki w ogóle nie wymaga się kunsztu, czarowności, siły oddziaływania? Bez względu na to, czym uzasadnimy doskonałość dzieła: czy tym, że zdaje się odzwierciedlać zasadę wszechrzeczy, czy może tym, że są tam piękne tematy i zmyślnie modulacje, oczekujemy odeń tak naprawdę przeżycia estetycznego.

Idźmy więc śladami Nietzschego, przeżywajmy tę muzykę, niech sądy nasze będą subiektywne, niesprawiedliwe, ale bądźmy aktywnymi odbiorcami! Należałoby rzec, jak ongiś Nietzsche o sobie powiedział: *za bardzo jestem muzykiem*. Za bardzo bądźmy muzykami, aby w milczeniu posłusznie „brać co dają”.



*Nigdy nie przypuszczę, by Niemiec mógł wiedzieć, co to muzyka...*

*Opera to narodziny człowieka teoretycznego, krytycznego laika, nie artysty jeden z najbardziej zdumiewających faktów w dziejach wszystkich sztuk.*

*Przesłanką opery jest fałszywe przekonanie o procesie artystycznym, mianowicie owo idylliczne przekonanie, że właściwie to każdy wrażliwy człowiek jest artystą.*

*...tylko niemieccy muzycy znają się na wyrazie wzburzonych tłumów ludowych, na owym potwornym sztucznym zgiełku, który nie musi być nawet zbyt głośny...*

*Najgorszą jest wszakże kobieca kokieteria z męskością, przy manierach złe wychowanego smarkacza.*

*...Jak mało trzeba do szczęścia! Tonu kobzy. - Bez muzyki byłoby życie błędem. Niemiec wyobraża sobie, iż Bóg nawet śpiewa.*

*Wagner traktuje nas tak, jakby powtarzał jedno i to samo tak długo, aż zrozpaczeni w to uwierzemy.*





*Wszyscy potrzebujemy muzyki - bez niej nie możemy żyć.*  
Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*

# Parę uwag o muzyce końca **XX** wieku

## **Muzyka bez słuchaczy**

Obraz muzyki końca XX wieku wyznaczają dwa przeciwstawne względem siebie obszary brzmień. Z jednej strony muzyka, którą zwykło się nazywać poważną, z drugiej świat muzyki wpleciony w kulturę masową. Współczesne życie muzyki poważnej, świata elitarnego, charakteryzuje niespotykane w epokach poprzednich zjawisko. Tradycyjna publiczność koncertowa toleruje czy raczej chętniej słucha muzyki dawnej (od Vivaldiego do Ravela) oraz nielicznych, wybranych dzieł klasyków muzyki współczesnej. Niemcy mówią o „Beethoven-Tschaikovsky-Publikum”. Tę muzykę melomani rozumieją, przeżywają bezpośrednio i chcą jej słuchać. Natomiast muzyka komponowana współcześnie słuchana jest głównie przez bywalców specjalistycznych festiwali muzyki współczesnej. Jak zawsze prawdziwej weryfikacji dokonuje czas. Autentyczne dzieła zaczynają żyć życiem pozafestiwalowym. Ale problem pozostaje. Chodzi o nastawienie do muzyki współczesnej, całkowicie odmienne od czasów minionych, kiedy to oczekiwano na nowe utwory ówczesnych twórców, a faktycznie nie grano muzyki dawnej. Bacha ponownie odkrył romantyzm. Natomiast dzisiaj muzyką bez słuchaczy jest muzyka współczesna.

W XX wieku zmieniła się definitywnie rola muzyki. Komponowana współcześnie muzyka poważna spełnia potrzebę duchowe słuchaczy w minimalnym stopniu. Nastawiony hedonistycznie słuchacz oczekuje, aby muzyka była „ładna”, łatwa w odbiorze i inna niż szarość codziennego życia. Tego warunku nie spełnia muzyka współczesna, wyrastająca z życia pełnego niepokoju. Rze-

czywistość duchową II wojny światowej oddaje bardziej *Ocalali z Warszawy* Schönberga, niż utrzymany w konwencji neoromantycznej fortepianowy *Koncert Warszawski* Addinsella. Większą popularnością cieszy się utwór Addinsella, pierwotnie muzyka do wojennego filmu *Dangerous Moonlight*. Nawet w tym przypadku od muzyki oczekuje się, aby była przyjemna, co powszechnie określa się mianem zrozumiałości i piękna. Takie nastawienie do muzyki nie oznacza, iż uznawana za godną słuchania muzyka poprzednich stuleci była pisana z myślą o sprawianiu przyjemności. Przez stosunkowo liczne grono melomanów nie jest ona w pełni rozumiana. Jeśli pojmujemy sens i prawdę artystyczną muzyki dawnych epok, to potrafimy odnaleźć to samo w muzyce współczesnej, stanowiącej kontynuację muzyki dawnej, ale przemawiającej językiem współczesnym. W miejsce poszukiwania autentycznego piękna pojawia się poszukiwanie uproszczeń i łatwizny.

Obszar muzyki skomercjalizowanej jest nieporównanie większy, potężniejszy i nie cierpi na brak słuchaczy. Wzmocniony mechanizmami kultury masowej, gdzie wszystko co możliwe podporządkowane jest prawom popytu i podaży, gdzie jak w każdej dziedzinie tego najbardziej charakterystycznego dla czasów współczesnych zjawiska dominuje nadmiar i przesyt: solistów, zespołów, festiwali, rozlicznych list przebojów, nagrań i nagród. Muzyka ta funkcjonuje na zasadzie wszechobecnej tapety muzycznej, muzaka. Dla ogromnej rzeszy słuchaczy stała się ona nieodłącznym elementem życia w postaci mniej lub bardziej głośniego tła muzycznego. W miejscach publicznych jest czymś na-

rzucanym, ale przeszkadza nielicznym. W domach jest kwestią wolnego wyboru, o ile przy uzależnieniu można mówić o wolności. Wielu osobom chodzi o to, by zawsze „coś” brzmiało w tle. Cisza przeszkadza. Najbardziej wtedy, gdy ma się puste wnętrze. Muzyka zagłusza, w dobie kultury wizualnej coraz częściej funkcję zagłuszacza spełnia włączony nieustannie telewizor. Znak obecności w domu.

## **Materia muzyczna**

Na progu XX wieku kompozytorzy muzyki poważnej, odrzucając zasady wszechwładnego, panującego około dwustu lat systemu tonalnego dur-moll, dokonali przełomu w zakresie harmonicznego i melodycznego języka muzyki. I tak jak zastąpienie na początku XVII stulecia skomplikowanej polifonii monodią z akordowym akompaniamentem umożliwiło emocjonalność linii melodycznej, tak przełom początku XX wieku wprowadził sztukę dźwięków w świat nowych jakości brzmieniowo-konstrukcyjnych, wyrazowych i znaczeniowych. Był to przełom naturalny, poszukujący nowych możliwości w obrębie samej materii muzycznej. Człowiek twórca przełomu XIX i XX wieku, poczynając od Debussy'ego, Ravela, Schönberga, Strawińskiego, Prokofiewa, Hindemitha, Honeggera i Szymanowskiego zmienili oblicze muzyki. Varèse, usamodzielniając instrumentarium perkusyjne, otworzył muzykę na nowe świąty rytarów i sonorystycznych brzmień. Zaczęły powstawać nowe style muzyczne. Niektórzy, tak jak Strawiński, nawiązywali do tradycji, tworząc swoistą antologię stylów historycznych i odpowiadających im technik kompozytorskich.



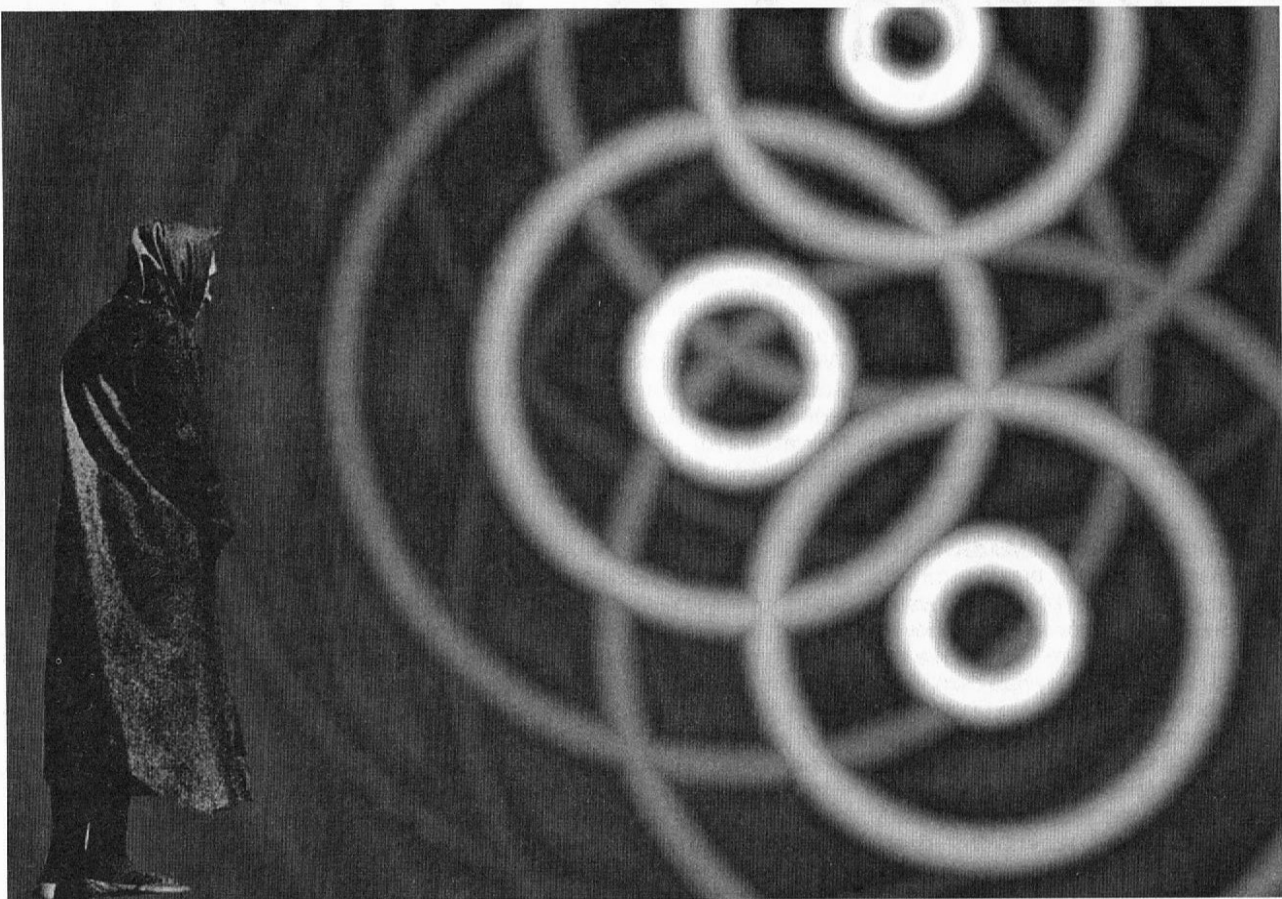
Generalnie style te nazywano, zależnie od tego na co kładziono nacisk, bądź neoklasycyzmem, bądź neоекспresjonizmem. W żadnym przypadku nie degradowano roli formy, harmonii, uporządkowania rytmicznego, melodyki, wyraźnie zarysowanych tematów i konstrukcji, a więc komponowania dzieła.

Proces ten zanegował w drugiej połowie XX wieku Boulez, głosząc, że muzyki nie da się już tworzyć z rytmu, harmonii i melodii. Rozpoczął się nie przewrót, ale permanentna rewolucja. Za patrona przyjęto „ideologię negacji” Schönberga. Twórca dodekafonii walczył z konwencjonalizmem muzycznym w ramach każdego komponentu dzieła muzycznego: w melodii, harmonii, rytmie i formie. Głoszenie zasad bez-

nych doznań, stawiając je ponad wszystko to, co do tej pory inspirowało. W dobie manifestów artystyczno-filozoficznych zaczęto mówić o *ego*, podświadomości lub co najmniej o *credo* artystycznym. Na plan dalszy zszedł, poniekąd w ogóle zaniknął, trud komponowania. Odejście od tematu muzycznego i jego pochodnych, elementów budujących sens muzyczny w każdej technice kompozytorskiej, powoduje, iż muzyka zaczęła upodabniać się do kombinacji materiałowych. Zaczęto eksperymentować ze wszystkimi elementami muzyki. Czas „uprzestrzenniony”, fascynacja nieciągłością czasu to podstawa muzyki serialnej. Stockhausen zanegował czas muzyczny rozumiany jako kontinuum, tworząc koncepcję uporząd-

przekształcać elektroakustycznie oraz zmieniać jego widmo akustyczne. W śpiewie przekracza się to, co ukształtowała tradycja poważnej muzyki europejskiej. Głos ludzki traktowany jest jak instrument. Odchodzi się od ograniczeń śpiewu klasycznego w kierunku jazzu i muzyki etnicznej. Malarstwo współczesne rozkłada świat na elementy barwy i kształtu, po to, by zestawiać z nich nowe całości. Ten sposób widzenia i przekazywania świata zainspirował muzykę, na czele z impresjonizmem. Zdaniem Witolda Gombrowicza malarstwo jest złym nauczycielem dla pisarza. Pisarz przestrzega – *Biada literaturze, gdyby wstąpiła na drogę malarstwa*. Słowo może więcej, jest narzędziem bogatszym od malarstwa, może nadać formie

collage: Ma Li-Peng



względnej antytonalności, antykonsonansowości, krytyka uniwersalności języka muzycznego, prowadzące w konsekwencji do negacji wszelkiej tradycji, stało się podstawą przesłania rewolucyjnego awangardyzmu drugiej połowy XX wieku, rozpowszechnionego na Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt.

Stworzona w latach dwudziestych technika dodekafoniczna, w przeświadczeniu Schönberga wyznaczająca nowy, idealny sposób porządkowania dźwięków, inspirowała głównie swoją spekulatywnością i tendencją do totalnej racjonalizacji muzyki. Jednocześnie kompozytorzy zaczęli eksponować swoją pomysłowość, świat swoich subiektyw-

kowania serialnego pola czasowego. Awangardyści nowojorscy – John Cage, Morton Feldman i Christian Wolff – mówili o uwolnieniu swoich utworów od zależności czasowych. Wzorcem stała się kompozycja barw w malarstwie, bez powiązań przyczynowo-skutkowych. Pociągnęło to za sobą nieciągłość i luźną segmentację kompozycji muzycznych, traktowanych jako próba stworzenia nowoczesnej muzyki czystej. Gest muzyczny zastąpił tradycyjni, poziomy przebieg muzyki. Sam dźwięk, wyzwolony z rytmu, formy i melodii, niejednokrotnie wzięty spoza świata muzyki, stał się budulcem sztuki dźwięków. Naturalny dźwięk zaczęto

aspekty nieosiągalne w malarstwie. Wiadomo, odmienne gatunki. Idąc tropem Gombrowicza – czy muzyka może więcej od malarstwa? Czy w ogóle zasadnym jest zadawanie tego rodzaju pytań? W przypadku muzyki nowoczesnej – jak najbardziej. Pozbawiona narracji sztuka dźwięków może być estetycznie wartościową, o ile traktowana jest jako jeden z nurtów muzycznych, natomiast jako wszechobowiązująca tendencja zubaża muzykę.

Dwudziestowieczna awangarda pełna jest krańcowości. Obok muzyki infinitynej, konceptualnej, muzyki notowanej w postaci partytur graficznych, powstaje zamknięta zapisem na taśmie



muzyka konkretna i elektroniczna. Przeciwnieństwem kompozycji kakafoicznych są zalecenia Feldmana, aby w nieskończoność grać na fortepianie ciche akordy bez kontrastów dynamicznych. Zrewolucjonizowano rolę wykonawcy, nie tyle odtwarzającego zamysł kompozytora, ile – za jego przyzwoleniem – poddającego się ingerencji przypadku – niekiedy przemieniającego dzieło w happening muzyczny. Często są to działania grupy instrumentalistów. Samo tworzenie, dzianie się zastąpiło koncepcje formy. Fascynacji samym kreowaniem muzyki nie zawsze towarzyszy przykładanie wagi do efektu końcowego, do kształtu dzieła. Ma rację Stefan Kisielewski twierdząc, że aleatoryzm w skrajnej postaci stał się filozofią awangardy. Witold Lutosławski mówi o braku wspólnej dla większości twórców konwencji artystycznej, której można byłoby się nauczyć i ewentualnie rozwijać. W epoce kiedy wszystko jest dozwolone i równoważnościowe pogoń za nowością, oryginalnością stała się wartością samą w sobie. Wynalazczość przyspiesza poszukiwania, ale też i tempo starzenia się nowej muzyki.

Przed 47 laty, w roku 1952 Cage skomponował trzydziściu utworów 4'33" - *tacet*, na dowolny instrument lub instrumenty. *Tacet* (z łac. milczy) to określenie używane w partyturze dla zaznaczenia, że jeden z głosów orkiestralnych lub chóralnych w danej kompozycji cały czas milczy, u Cage'a utwór na ciszę, na niegranie. W dziesięć lat później, w 1962 roku, napisał 4'33" - *tacet*, tym razem na jednego wykonawcę. W międzyczasie, w roku 1959, opublikował *Odczyt o niczym*. Czy Cage milczy, prowokuje, żartuje czy protestuje? Jeżeli tak, to z czego i przeciwko czemu? Na pewno jest to utwór „na reakcję publiczności”. Jednocześnie przykład muzyki pisanej dla krytyki, nawet filozofii muzyki. Cage ożywił myśl teoretyczną. Oczywiście jest, że 4'33" nie zainicjowało nowego prądu muzycznego. Jest to pomysł nie do kontynuowania.

W tym samym czasie komercyjna muzyka masowa przejęła zasady systemu tonalnego, oferując ponadkontynentalnemu audytorium muzycznemu w uproszczonej wersji to, co budowało tonalność, a więc melodię, splecioną z prostymi uwarunkowaniami harmoniczno-rytmicznymi i przejrzystością budowy. Nastąpiło sprymitywizowanie konwencji tonalności, która w tej formie stała się uniwersalnym językiem muzyki tonalnej.

### Zagrożenia – walka o serca i umysły

Obecnie coraz popularniejszym staje się pogląd, iż podział na muzykę poważną i młodzieżową, inaczej: reprezentującą kulturę wyższą i niższą, masową, nie oddaje faktycznego stanu rzeczy.

Prawdziwy podział winien podobno dzielić muzykę na dobrą i złą. Jeżeli nawet pewne sądy wartościujące należałoby zrewidować, to nie zmienia to groźby płynącej z muzyki młodzieżowej, z wszechobecnej tapety muzycznej. Alain Bloom, jeden z najwybitniejszych dwudziestowiecznych amerykańskich filozofów politycznych, w muzyce rockowej, nie znajdującej barier ani klasowych, ani narodowych, towarzyszącej młodemu pokoleniu praktycznie w każdym okolicznościach, upatruje zło bezpowrotnego niszczenia psychiki. Muzyka poważna stała się elitarnym hobby, natomiast muzyka rockowa niezbędnym elementem życia. Tożsama z kulturą młodzieżową muzyka rockowa „zamyka umysł”, wypełnia życie, pozbawia wrażliwości na dobra duchowe. Trzy wielkie tematy tekstów piosenek to seks, nienawiść i bałamutna, obtudniona wersja braterskiej miłości. *We are the world* – stwierdza Bloom – to współczesna młodzieżowa wersja *Alle Menschen werden Bruder*. Wersja głośna, zagłuszająca wszystko, uniemożliwiająca autentyczne kontakty międzyludzkie. Dodatkowo walkman wprowadzając muzykę prosto do mózgu. Młodzież w ten bierny sposób, przerywany oglądaniem telewizji, pożytkuje wolny czas, który stał się równoznaczny z rozrywką. Przemysł muzyczny czuwa, aby nauczyć tego dzieci. Gdy nadejdzie czas zdjęcia walkmana, społeczeństwo będzie głuche nie tylko muzycznie.

Już dwadzieścia cztery wieki temu Platon i Arystoteles pisali o wpływie muzyki na duszę ludzką, szczególnie na sferę uczuć i namiętności. Człowieka i społeczeństwo można poznać po tym, jakiej słucha muzyki. To, że studenci prestiżowych uczelni amerykańskich poważnie traktują słynne fragmenty z *Państwa Platona* i *Polityki* Arystotelesa mówiące o wadze wychowania muzycznego, Bloom uznaje za pozytywny symptom przemiany. W dobie zalewu muzyki młodzieżowej, odwołującej się przede wszystkim do sfery zmysłowej, szczególnej aktualności nabierają również tezy Schopenhauera i Nietzschego upatrujące w muzyce podstawy niezwiązanego z rozumem języka duszy. Muzyka może nadawać sens prymitywnym namiętnościom duszy, może też je rozpalać, tak właśnie jak to robi muzyka rockowa i w o wiele większym wymiarze muzyka młodzieżowa ostatnich lat, w sile oddziaływania zbliżona do działania narkotyków.

W epokach minionych też nie wszyscy słuchali elitarniej muzyki poważnej, jednakże skali wpływów muzyki młodzieżowej nie można porównać z niczym, co było poprzednio. Ponadto nikt nikogo nie mamił, że słucha tego, czego nie słucha. Żyjemy w dobie postmodernizmu, właściwie jego schyłku. W muzyce zjawiskiem wybijającym się na plan pierwszy stało się czerpanie z róż-

nych stylów, często zestawienie ich w jednym utworze, a także zacieranie różnicy między muzyką poważną, popularną i młodzieżową. Dzieło walczą o odbiorcę, mamiąc go, że jest tam, gdzie go nie ma. W sferze ducha są to zagadnienia bliskie kwestiom etycznym. Muzyka ostatnich lat XX wieku składa się z wielu światów. Niektórzy kompozytorzy akceptują izolację, inni walczą o słuchaczy, licznymi są ci, którzy tworzą hybrydy gatunkowe.

### Drogi wyjścia

Rozwiązanie każdego problemu rozpoczyna się w rozumie i w psychice, a związane jest z uświadomieniem sobie sytuacji. Współcześnie o słuchaczy muzyki poważnej trzeba zabiegać, nie tylko z powodów artystycznych. Tak jak zawsze należy to robić poprzez edukację. Drogę wskazuje Nikolaus Harnoncourt. *W naszych szkołach muzycznych nie uczy się muzyki jako języka, ale jako techniki wykonawstwa; szkielet technokratyczny bez życia*. Naukę dziecka – zachęcał Yehudi Menuhin – należy zaczynać od śpiewu i tańca. Trzeba ją popularyzować na takim poziomie, jak to robił Leonard Bernstein. Wtedy można liczyć na poszerzenie grona melomanów, część z nich dotrze do muzyki poważnej.

Jak zawsze, tak i obecnie, w dobie postmodernizmu, gdzie muzyka przepełniona jest reminiscencjami klimatów poprzednich epok sprzed modernizmu, istota wielkich dzieł pozostaje taka sama. Sprowadza się do komponowania prawdziwie spójnej muzyki, uwarunkowanej subiektywnie, przepełnionej wyrazowością, a nie przynaglonej materiałową wynalazczością. Tradycyjnie pojęty sens muzyczny opiera się na podobieństwie muzyki do języka oraz tworzeniu harmonijnych form, odbłasku czystego piękna. Utwór jest dla kompozytora ideą, całościowym przeżyciem, budowanym z myślą o idealnym odbiorcy. Uświadomienie sobie wagi i walorów cech formalnych, w przedstawianiu treści muzycznych rodzi skupienie twórcy na tym, co zamierza zamieścić w dziele i przekazać słuchaczowi. Tacy twórcy, pokorni wobec tajemnicy piękna byli i będą. W XX wieku znakomitym przykładem tych ponadczasowych wartości jest muzyka Messiaena, na wskroś oryginalna, przesycona tonem mistycznym i służąca pięknu muzycznemu.

Muzyka poważna przynależy do świata ideałów. Współczesna, jedno z nielicznych miejsc realizacji czystej aktywności twórczej, wzięła na siebie ciężar walki o świat wyższych wartości, otoczona zalewem przeciętności przyciąga. Na tyle, ile szuka prawdy artystycznej, stoi obok arcydzieł przeszłości.



# Czym jest taniec

## próba zdefiniowania



Patrycja Samson

Od najdawniejszych czasów próbowano określić czym jest taniec, wszak towarzyszy on człowiekowi od początków jego istnienia. W ciągu wieków bywał definiowany na wiele sposobów, przez stulecia także nieustannie ewoluował w swoich formach i przejawach. Każda epoka tworzyła coraz to nowe pojęcia, w których jak w zwierciadle odbijała się także rzeczywistość i „duch owego czasu”. Krótki przegląd w obrębie kultury europejskiej prób określenia, czym jest taniec, być może przybliży nam nieco jego istotę i przemiany, jakim podlegał będąc elementem życia ludzkiego.

W starożytnej Helladzie, kolebce kultury europejskiej, taniec traktowano głównie jako sztukę imitacyjną – *mimesis* wiernie odtwarzającą rzeczywistość. Już Arystoteles w swojej *Poetyce* dowodził, że tancerze *poprzez rytmiczne ruchy ciała odtwarzają i charaktery i uczucia i czynności*. Zaś Lukian z Samostate (II w. n.e.) w *Dialogu o tańcu* mówił, iż jego istota *polega na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie umysłował to, co jest dla nas tajemnicze*.

Na duchowy i ponadczasowy aspekt tańca zwrócił uwagę renesansowy włoski teoretyk tańca Gulielmo Ebreo: *taniec jest dziełem, które uzewnętrznia duchowe życie. Działanie to musi pozostać w zgodzie z rytmem i treścią muzyki, która poprzez nasze uszy przenika do naszych umysłów i do naszych serc budząc w nich wszystkie piękne, drzemiące w nas uczucia. Uczucia te wyzwalają się pod wpływem muzyki i objawiają się ruchem. Ten harmonijny i natchniony ruch naszego ciała w tańcu okazuje się zgodny ze śpiewem, z nastrojem, który wywołuje w nas słuchanie pięknej pieśni lub rytmicznej melodii*.

W dobie Baroku i Oświecenia badania nad teorią, historią i techniką tańca przyczyniły się do poszerzenia zakresu jego znaczenia. W czasach panowania króla Ludwika XIV założenie Królewskiej Akademii Tańca (1661 r.) przysporzyło tańcowi rangę oficjalnej i poważanej sztuki w Europie. Pojawienie się zawodowych tancerzy przyczyniło się do ustalenia europejskiego stylu tańca teatralnego, zwanego baletem klasycznym. Mistrz tańca z tego okresu Pierre Rameau twierdził (1725 r.), że *taniec jest niczym innym jak wiedzą o tym, jak zgiąć i prostować kolana we właściwym czasie*. Zapewne odnosił to do popularnego wówczas menueta, wymagającego wielogodzinnych ćwiczeń, w których zresztą sam uczestniczył. W tym momencie nie można pominąć nazwiska Jean George Noverre'a. Ten francuski choreograf i reformator uważał, że taniec powinien imitować piękno natury, odmalować prawdziwe zdarzenia, sytuacje, przeżycia, uczucia i namiętności. Jego zdaniem przyswojona i opanowana technika to środek pomocniczy do osiągnięcia celu, czyli wyrażenia uczuć. Stworzył on nową formę widowiska tanecznego, zwanego balet z akcją (*balet d'action*). Zapoczątkował tym samym rozwój baletu klasycznego, osadzonego w sztywnych zasadach, który niepodzielnie królował w całej Europie przez XIX wiek.

Wiek XX w kulturze europejskiej zdaje się sprzyjać refleksji o tańcu, o czym świadczą liczne prace teoretyczne. Znany czeski teoretyk Jan Rey pojmował taniec jako *harmonię rytmicznych ruchów, ukształtowanych obrazowo, nie podporządkowanych bezpośrednio pracy*. Sprecyzowania, czym jest taniec, podjęli się także ludzie niezwiązani z nim swoją profesją. Między innymi holenderski historyk i filozof kul-

tury John Huizinga w *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* napisał: *taniec sam w sobie jest zabawą w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, a nawet, że stanowi najczystszy i najdoskonalszy formę ludyczną. [...] Stanowi jej część: jest to stosunek oparty na tożsamości istoty*. Polski psycholog i filozof Władysław Witwicki scharakteryzował taniec jako *rozwinęty w czasie, prawidłowy i wyrazisty układ ruchów i postaw ciała, działających jako widowisko*. W myśl swej definicji, do tańca zaliczył także: zbiorowe popisy gimnastyczne i wojskowe, układy ruchów duchowieństwa podczas nabożeństw, procesje, pochodny narodowe.

Z definicji encyklopedycznych na szczególną uwagę zasługuje zamieszczona w *Encyklopedii Muzyki PWN*. Zawarte są w niej trzy rozumienia słowa taniec, a zarazem trzy aspekty tego zjawiska: 1. *Zespół zjawisk ruchowych będących transformacją ruchów naturalnych powstających pod wpływem bodźców emocjonalnych i skoordynowanych z muzyką*. 2. *Zespół wybranych elementów ruchowych, tworzący określoną formę i mający określoną nazwę [np.: walc]*. 3. *Przejaw kultury związany z określonym środowiskiem i funkcją [t. ludowy, t. towarzyski]*.

Ten powyższy przegląd prób określenia, czym jest taniec ukazuje nam, że jest to czynność łącząca w sobie zarówno pierwiastek cielesny, jak i duchowy. Na każdy bowiem rodzaj tańca, niezależnie od jego funkcji, składają się dwa podstawowe elementy: ciało i ruch. Ciało nierozdzielnie związane jest z duszą, ruch zaś stanowi właściwość istot żywych. Zatem taniec można scharakteryzować krótko: materię bierze z natury, formę nadaje mu człowiek, a przenika je duch, czyli boski pierwiastek.



## Carl Jonas Love Almquist

Dreams and Fantasies  
Solveig Faringer - sopran  
Kerstin Aberg - fortepian  
BIS CD 13, ADD, 61'20, 1974

Jest to oryginalna prezentacja muzyki przeplatanej poetycką recytacją. Almquist – szwedzki poeta doby Rewolucji Francuskiej oraz Napoleońskiej Kampanii – miał też wspaniałą intuicję muzyczną i do niektórych swych wierszy skomponował melodie albo też opracował fragmenty poetyckie na chór, mimo iż na tym polu nie posiadał żadnego wykształcenia. Słuchacz ma zatem okazję nie tylko zapoznać się z nieznaną na europejskim rynku muzyki poważnej muzyką szwedzką czasów romantycznych, ale może też zetknąć się ze zjawiskiem opracowania muzycznego kreślonego wyobraźnią dźwiękową poety, nie zaś, jak to zwykle bywa – kreowanego przez kompozytora. Trzeba oczywiście przyznać, że kompozycje Almquista, skromnych rozmiarów, często bez akompaniamentu, nawiązujące do muzyki ludowej, nie dorównują walorami artystycznymi utworom współczesnych mu sławnych romantyków. Jednak pełne ciepła melodie, okraszone piękną recytacją Ingvara Kjellson (niestety, dla znających szwedzki), do tego zaśpiewane słodkim, miękim głosem przez Solveig Faringer, ujmują prostotą i szczerością wypowiedzi. W wykonaniu utworów Almquista wzięli także udział Kerstin Aberg (fortepiano z 1829 roku), Gunnilla von Bahr (flet), Alm Nils Errson (skrzypce) oraz chór kameralny Lidingo pod dyktando Daniela Helldena i chór dziecięcy ze szkoły Saltangen przygotowany przez Anders-Per Jonssona, wszyscy zaś przyczynili się do unikatowego poetyckiego, nostalgicznego krajobrazu całości nagrania.

Pozytywne wrażenie potęguje fakt, że do płyty dołączone zostały precyzyjne informacje o nieznanym twórcy, wykonawcach, ich instrumentarium, a także wszystkie wykorzystane teksty z przekładem na angielski.

Natalia Szczech

## Garbis Aprikian

L'épopée Arménienne – Naissance de David de Sassoun  
Chorale Sipan-Komitas, Petits chanteurs de l'école Tebrotzassere  
Orchestre Bell' Arte  
Garbis Aprikian - dyrygent  
Studio SMD2514, DDD, 74'24, 1995

David z Sassoun, legendarny ormiański bohater, jest tytułowym bohaterem oratorium Garbisa Aprikiana, współczesnego kompozytora ormiańskiego zamieszkłego we Francji. *Narodziny Davida* z

*Sassoun* – określane przez kompozytora jako „fresk muzyczny” – to muzyka nieskomplikowana technicznie, może miejscami trochę naiwna, jednak pełna ekspresji i przykuwająca uwagę. Widać tu wyraźne wpływy oratoriów Arthura Honeggera – zarówno pod względem harmoniki czy instrumentacji, jak i dramaturgii formy oraz stosunku do tekstu. Często pojawiają się cytaty z ormiańskiej muzyki ludowej. Kompozytor konsekwentnie ogranicza się do klasycznego języka muzycznego, a chwilami stosuje stylizacje na muzykę popularną – wszystko to dla podkreślenia efektu ekspresyjnego. Curiosum i ciekawostka? Chyba nie tylko. Warto dać się porwać ormiańskiej duchowości, to fascynujące przeżycie. Pod warunkiem, że nie będzie się zwracać uwagi na wyjątkowo nieudaną szatę graficzną płyty i że uda się odnaleźć w książeczce, czego właściwie się słucha.

Paweł Markuszewski

## Antoni Areński

Patrz Józef Haydn

## Johann Sebastian Bach

Kantaty BWV 79-82

Esswood, van Egmond, Knabenchor Hannover, Collegium Vocale Gent, Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt (BWV 79), Esswood, Equiluz, van der Meer, Huttenlocher, Tölzer Knabenchor, Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (BWV 80-82)  
Teldec 3984-25707-2

Zbliżająca się rocznica bachowska skłoniła firmę TELDEC do ogromnego przedsięwzięcia pod tytułem BACH 2000. Nagrania wszystkich dzieł lipskiego kantora dostępne są w jednym komplecie. Ponieważ jednak koszt całości przerasta możliwości niejednego melomana (a może większości), kolekcję udostępnił szczególnie – wybrane płyty można kupić osobno (tym razem bardzo tanio!). Zaopatrzyłem się więc w dziesiątą płytę z drugiej części zbioru poświęconego kantatom. Zawiera ona kantaty 79-82. Kantatę 79 *Gott, der Herr, ist Sonn und Schild* wykonuje Gustav Leonhardt wraz ze swoim zespołem. Kantaty 80-82 przypadły w udziale Nikolausowi Harnoncourtowi. Jak wiadomo – jedno z pierwszych nagrań wszystkich kantat to efekt współpracy obu dyrygentów. Pytanie, jak brzmią owe rewolucyjne nagrania sprzed lat? Czy płyta ta broni się dziś, w dobie nieustannej ewolucji poglądów na wykonawstwo muzyki barokowej? Oczywiście, że tak. Zespoły wokalne, soliści, orkiestry (z małym wyjątkiem – instrumentalności grają dzisiaj lepiej na waltorniach naturalnych – BWV 79!) są również w zna-

komitej formie. Najbardziej poruszyła mnie interpretacja kantaty *Ich habe genug*. Znakomicie śpiewa bas – Esswood. Tempa, frazowania Harnoncourta są idealne. W kontekście głośnej książki dyrygenta *Muzyka mówią dźwięków* jego kunszt odbiera się w znacznie bardziej wysublimowany sposób. Jest to po prostu ponadczasowa interpretacja. Zaznaczam, że jest to jedna z płyt, a dostępne są wszystkie kantaty. Wszystkim życzę, aby znaleźli czas na zapoznanie się z jak największą ich ilością.

Na koniec jedna mała uwaga edytorska. Czy firmę TELDEC nie stać na szczegółowy spis części kantat oraz podanie imion solistów np. na małej karteczce wewnątrz i tak skromnego, tekturowego pudełeczka? Nie każdy dysponuje przecież kompletem bachowskich partytur.

Łukasz Borowicz

## Fryderyk '99

Das Wohltemperierte Klavier  
BWV 846-893 (cz. I i II)

Urszula Bartkiewicz – klawesyn  
Acte Préalable AP0101/4 (4 CD) DDD,  
255'42, 1999

*Na użytek i dla korzystania spragnionej wiedzy muzycznej młodzieży, jak również dla szczególnej rozrywki w tym studio już biegłych* – napisał Johann Sebastian Bach w przedmowie do pierwszej części *Das Wohltemperierte Klavier*. Najnowszy produkt warszawskiej wytwórni Acte Préalable – wydany z okazji Roku Bachowskiego cztero-płytowy album zawierający komplet preludium i fug w wykonaniu znakomitej polskiej klawesynistki Urszuli Bartkiewicz – utwierdza nas w przekonaniu, że mamy do czynienia z wielką muzyką i to zarówno pod względem artystycznym, jak i pedagogicznym.

Artystka ukazała dzieło z dużą swobodą i spontanicznością, a przy tym precyzyjnie i z dbałością zarówno o szczegóły, jak i całość. Utwory o charakterze motorycznym i figuracyjnym wykonuje z rozmachem i wirtuozerią, wolne zaś z refleksją i głębią wyrazu. Wykonawcy nie barwnie wzbogaca Bachowski urtext licznymi ozdobnikami, nadając utworom dodatkowego blasku (vide *I Preludium C-dur* z I tomu). Słuchając płyty miałem uczucie obcowania z muzyką żywą i świeżą, nie zaś z muzealnym eksponatem.

Wydawnictwu towarzyszy starannie zredagowana książeczka, zawierająca dwa komentarze na temat DWK: *Filozofia interpretacji* Urszuli Bartkiewicz oraz *Bach a Sacrum* ks. Jerzego Pikulika i Marcellini Eriginy. W obu tekstach zwraca uwagę interesujący teologiczny wymiar dzieła. Poszczególne prelud-



dium i fugom przypisane są sceny biblijne (dla przykładu: C-dur nr 1 z I tomu – Zwiastowanie, f-moll nr 12 z I tomu – Stabat Mater, b-moll nr 22 z I tomu – Golgota. Śmierć Jezusa). Religijny charakter DWK zaproponował – jak podaje tekst omówienia – rosyjski teoretyk i pianista Bolesław Jaworski (1877-1942). Warto również zwrócić uwagę na dobrą realizację nagrania (Małgorzata Polańska, Marcin Domżał), w którym udało się uzyskać bliski i jasny dźwięk.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Goldberg Variationen BWV 988  
Kenneth Gilbert - klawesyn  
Harmonia Mundi Bach Edition,  
HMX2951240, DDD, 1999

Wydawnictwo *Harmonia Mundi* pokusiło się o arcyciekawą serię wydawniczą dzieł Jana Sebastiana Bacha z okazji 250 rocznicy śmierci kompozytora przypadającej w roku 2000. Do przedsięwzięcia, które obejmuje nagrania wielkich dzieł oratoryjno-kantatowych i instrumentalnych, zaproszono znakomitych wykonawców. Są wśród nich Philippe Herreweghe, René Jacobs, Charles Medlam, Kenneth Gilbert, Davitt Moroney oraz zespoły Collegium Vocale, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS-Kammerchor, London Baroque. Obsada znakomita, należy zatem spodziewać się podczas słuchania prawdziwej uczyt duchowej. Mały kęs z tego suto zastawionego stołu wpadł mi już w ręce. Są to *Wariacje Goldbergowskie* w klawesynowym wykonaniu Kennetha Gilberta.

Interpretacja słynnego klawesynisty jest błyskotliwa i sugestywna. Artysta świetnie ukazuje formę utworu nie zatracając duszy, która decyduje o jego pięknie. Cieszy ucho słuchacza barwa klawesynu, no i sam fakt, że jest to wykonanie *Wariacji* na pierwotnie wskazanym przez Bacha instrumencie, po najróżniejszych propozycjach wersji fortepianowych. Kenneth Gilbert zwraca uwagę na dość istotny problem dotyczący architektonicznego i energetycznego rozplanowania dzieła w przypadku wykonywania utworów o dużych rozmiarach czasowych, mimo swej doskonałości niełatwych do słuchania. Sięgając do komentarza wykonawcy dowiadujemy się o jego sposobie rozumienia utworu i przełożeniu tego na mechanizm interpretacji.

Patrząc na utwór niejako z góry dostrzegamy odniesienia do chaconny. To wyznacza nam fundamenty budowli. Jeżeli spojrzymy na cykl jak na *Sztukę Kanonu*, wtedy zauważymy szkielet jego konstrukcji. Blask i piękno brzmienia będą wynikiem odkrywania *Wariacji* jako *Sztuki Tańca*, co nie jest zbyt często podkreślane, a niewątpliwie stanowi dominujący element tego niezwykłego cyklu.

Pod palcami Gilberta tańce ożywają wychodząc z interpretacyjnego zapomnienia: polonez w wariacji 1, *passepied* w 4, menuet w 19 czy *sarabanda* w 26. Najśłodsza strona muzyki Bacha, który pisze nie tylko dla doskonałości konstrukcji, ale też dla przyjemności słuchania. Wreszcie garść przypraw intelektualnych, czyli popis mistrzostwa warsztatu: inwencje trygłosowe, fuga, uwertura, *toccata*, solo instrumentalne, jak w arii z kantaty w wariacji 25. Wydobycie niuansów wynikających z tych spostrzeżeń sprawia, że słuchając rzeczywiście odkrywamy potęgę konstrukcyjną i brzmieniową wiekopomnego dzieła Bacha.

Jakieś uwagi? Trochę za mało refleksji i zadumy w otwierającej utwór *Arii*, która jest przecież klejnotem kompozycji. Zbyt szybko umyka ona w swej prostocie.

Katarzyna Szymańska-Stułka

Suity na wiolonczelę solo I, II, III  
Paolo Beschi - wiolonczela  
Winter & Winter 910 001-2, DDD

Jest to kolejna prezentacja słynnego bachowskiego dzieła – tym razem interpretacji dokonał wiolonczelista Paolo Beschi. Co ciekawe, mimo iż artysta posługuje się instrumentem „z epoki” (Carlo Antonio Testore, 1754), styl gry Beschiego bliższy jest raczej manierze współczesnej. Ucieszy to zapewne wszystkich tych słuchaczy, których uszom bliższe są soczysto brzmiące akordy, zdecydowana artykulacja, podkreślona i czytelna rytmika. Z pewnością taki sposób gry sprawdza się we wszystkich szybkich częściach tanecznych, zwłaszcza *Courante* i *Gigue*. Trochę dyskusyjne było natomiast narzucenie zaczepnej, tanecznej artykulacji spiccato w *Preludium z I Suity* – utwór ten zdaje się bardziej skłaniać ku nastrojowi lirycznemu. O ile jednak sposób artykulacji pozostaje w pewnym stopniu do wyboru wykonawcy, o tyle pewne manieri interpretacyjne, zbyt konsekwentnie powtarzane, nie brzmią korzystnie. Beschi, starając się podkreślić ważniejsze pod względem harmonicznym elementy w kolejnych grupowanych motywach, nieco przesadza, zmieniając tym sposobem kontur rytmiczny utworu.

W 250-lecie śmierci mistrza z Lipska, wśród spierających się zwolenników interpretacji na sposób dawny i w myśl szkoły współczesnej, można by się zastanowić, czy raczej nie należałoby próbować łączyć pozytywnych zdobyczy obu stylów interpretacji. Egzemplifikacją jest tu nagranie Beschiego: stary instrument (a takie na ogół lepiej brzmią, jeśli chodzi o instrumenty smyczkowe), próba oddania walorów retorycznych utworów, zwłaszcza w tańcach wolnych (tam

swoboda w interpretacji rytmu okazuje się bardzo korzystnie brzmiącą) z jednej strony, z drugiej zaś zdobycze dynamiczne i artykulacyjne czasów późniejszych. Należy życzyć zatem Beschiemu nagrania kolejnych trzech suit, ponownie w którejsz z pięknych sal Villi Medici-Gullini.

Natalia Szczech

## Samuel Barber

Patrz John Corigliano

## Benjamin Britten



Les Illuminations, Quatre Chansons Françaises, Serenade for Tenor, Horn and Strings

Felicity Lott – sopran  
Anthony Rolfe Johnson – tenor  
Michael Thompson – róg  
Scottish National Orchestra  
Bryden Thomson – dyrygent  
Chandos, CHAN 8657, DDD

Wielu rzeczy można Anglikom pozazdrościć. Potrafią oni jak mało kto zadbać o promocję w skali światowej własnego dziedzictwa muzycznego. Dzieła większości kompozytorów zostały świetnie wydane, znakomicie nagrane, zdobywają rozgłos i powodzenie. Niemala w tym „narodowym” przedsięwzięciu zaśluga firmy Chandos. Dbałość o jakość nagrywanych płyt, staranny dobór wykonawców, staranna edycja – wszystko to złożyło się na sukces wytwórni. Katalog z miesiąca na miesiąc powiększa się o nowe nagrania muzyki angielskiej. Jeden z jej najwybitniejszych przedstawicieli, Benjamin Britten, reklamy nie potrzebuje. Pomimo to ciągle powstaje dużo nowych, angielskich nagrań jego muzyki. Jest to zapewne próba stworzenia wzorca interpretacyjnego. W wypadku opisywanej płyty można mówić o sukcesie. Repertuar stanowi przekrój utworów napisanych do tekstów poetyckich. Płytę rozpoczynają *Illuminations*. Głos Felicity Lott brzmi znakomicie. Pewnie porusza się w tej trudnej frazie, a z orkiestrą współgra prawie idealnie. W pełni można docenić artystkę myśląc także o poetyckiej warstwie



utworów, jest bowiem znakomitą jej interpretatorką. Podobnie Anthony Rolfe Johnson. Wszeczhronny tenor zachwyca liryką i oszałamia techniką (*Hymn z Serenady*). Uważam, że śpiewa znacznie ciekawiej od Petera Pearsa, któremu dzieło było dedykowane. Jak zwykle trudno znaleźć cokolwiek złego w graniu brytyjskiej orkiestry. Dokładność niemal idealna, dobre brzmienie świetnych instrumentalistów i ich instrumentów (jakże to ważny aspekt!), a wszystko pod kontrolą Brydena Thomsona. Dyrygent ten aktywnie działający w Anglii przedstawia interpretacje zaangażowane, a zarazem kontrolowane – słowem słynna brytyjska powściągliwość. I tak ma chyba być. Jeżeli kogoś interesuje muzyka Brittena, Chandos i artyści związani z firmą są gwarancją optymalnie dobrego wykonania i nagrania.

Lukasz Borowicz

### Aram Chaczaturian

Patrz Aleksander Skriabin

### Fryderyk Chopin

Koncerty fortepianowe e-moll op. 11, f-moll op. 21

Martha Argerich – fortepian  
Orchestre Symphonique de Montreal  
Charles Dutoit - dyrygent  
EMI 7234 5 56798 2 6, DDD

Uważana powszechnie za jedną z najwybitniejszych osobowości muzycznych Martha Argerich uczciła rok chopinowski nagraniem dwóch koncertów, dając tym samym wyraz swoim poglądom na temat nowoczesnego traktowania muzyki Chopina. Celowe wydaje się tutaj porównanie z nowym nagraniem Zimermana (zaznaczam, że nie będę się do niego odnosił jak do wzorca, co jest ostatnio popularne) – Argerich występuje z dyrygentem. Orkiestrą Symfoniczną z Montrealu dyryguje Charles Dutoit. Prowadzi ją w sposób znakomity. Składają się na to wartka narracja, piękny dźwięk tutti, a wreszcie pokora w stosunku do partytury. Respektowanie temp, rubata dyskretne, a nie zaskakujące w niespodziewanych momentach – wszystko to jest gwarantowane przez francuskiego mistrza. Solistka znana z ekscentryczności tym razem zaskakuje słuchacza ukłonem w stronę tradycji. Tempa nie są przesadzone, raczej umiarkowane. Argerich jest bardzo doświadczonym, genialnym muzykiem, dzięki temu każda jej nowa płyta staje się sensacją. Stanowczo wymyka się to opisom słownym – gorąco zachęcam do

posłuchania. Trudno polecić szczególnie jakikolwiek fragment płyty, jest ona bowiem starannie przemyślaną całością. Na mnie największe wrażenie zrobiła I część *Koncertu f-moll* (żwawe tempo wstępu orkiestry). Dla osób ceniących przede wszystkim tradycję wykonawczą płyta ta stanie się być może wzorcem. Zbieracze autografów będą dodatkowo usatysfakcjonowani „podpisanymi” wykonawców na płycie.

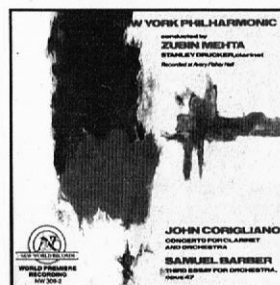
Lukasz Borowicz

Works for Piano and Orchestra  
(Complete Edition Vol. I)  
Krystian Zimerman,  
Stefan Askenase, Claudio Arrau  
Deutsche Grammophon 463 048-2  
DDD, 75'58 + 62'12, 1999

Rocznica chopinowska skłoniła wytwórczości Deutsche Grammophon do okolicznościowego wydania dzieł wszystkich kompozytora. Całość, podzielona na dziewięć części, obejmuje łącznie 17 płyt. Pierwszy album zawiera wszystkie utwory na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Oba koncerty wykonane są przez Krystiana Zimmermana. *Koncert f-moll* wykonuje on z Filharmonikami z Los Angeles pod batutą Carla Marii Giulinięgo. Jest to znakomita, powszechnie znana realizacja. W *Koncertcie e-moll*, po raz pierwszy na płycie kompaktowej, można usłyszeć Zimermana grającego z orkiestrą Concertgebouw pod batutą Kirila Kondraszyna. To „żywe” wykonanie z roku 1979, utrwalone przez rozgłośnień Radia Holenderskiego, jest ciekawsze od nagrań z Giuliniem. Kondraszyn ze znanostwem prezentuje liczne walory chopinowskich partytur. Fantazja solisty, inna od tej z najnowszego nagrania, skłania do refleksji. Zimerman nagrywając koncerty pod Giuliniem oraz Kondraszynie był w wieku zbliżonym do tworzącego te arcydzieła kompozytora. W tym tkwi na pewno część tajemniczy łączenia doskonałości technicznej z wrodzoną naturalnością. Dzisiaj w taki sposób nie zagra ani Zimerman, ani nikt inny. Drugą płytę albumu wypełniają *Wariacje na temat La ci darem la mano* i *Fantazja na tematy polskie* w wykonaniu Claudio Arraua oraz londyńskich filharmoników pod dyrekcją Eliahu Inbala. *Rondo à la Krakowiak* gra Stefan Askenase, któremu towarzyszy orkiestra z Hagi pod dyrekcją Willema van Otterlo. Wierńcy dzieło *Andante Spianato* i *Wielki Polonez* w wykonaniu Zimermana i orkiestry Filharmonii Los Angeles pod dyrekcją Giulinięgo. Za szczególnie interesujące uważam interpretacje chopinowskich partytur przez wymienionych dyrygentów. Soliści grają na „swoim zwyczajnym” poziomie. Reasumując, to bardzo piękny album.

Lukasz Borowicz

### John Corigliano



Concerto for Clarinet and Orchestra  
Samuel Barber  
Third Essay for Orchestra  
Stanley Drucker – klarnet  
New York Philharmonic Orchestra  
Zubin Mehta – dyrygent  
New World Records NW 309-2  
ADD, 37'16, 1981

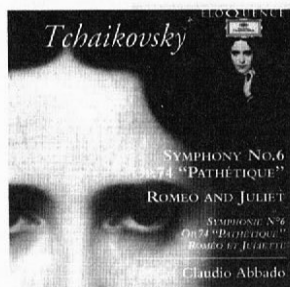
Atutem omawianej płyty są znakomite wykonania, prezentujące bardzo dobre utwory. Nowojorscy Filharmonicy prowadzeni przez Zubina Mehtę prezentują *Koncert klarnetowy* Johna Corigliano (Stanley Drucker – klarnet) oraz *Trzeci esej na orkiestrę* Samuela Barbera. John Corigliano jest kompozytorem aktywnym i często wykonywanym przez najlepsze orkiestry amerykańskie. W krótkim wywiadzie opowiada o współpracy z Leonardem Bersteinem, a lista prawykonawców jego muzyki przedstawia się imponująco. Żywiołem Corigliano jest orkiestra (ojciec był słynnym koncertmistrzem Nowojorskich Filharmoników). Koncert dedykowany Nowojorczykom jest utworem bardzo osobistym (druga część poświęcona jest pamięci ojca). Utwór stwarza solistcie możliwości zaprezentowania zarówno wirtuozerii, jak i lirycznej frazy. Równie efektownie prezentuje się orkiestra. Zgodnie z intencją kompozytora każdy ma szansę na „wykazanie się”. Do tego utworu można wracać z przyjemnością. *Trzeci esej na orkiestrę* Barbera jest jego ostatnią ukończoną kompozycją. Jest to utwór romantycznie dramatyczny, barwny i bogato zinstrumentowany. Bezspornym bohaterem płyty jest Zubin Mehta. Dzięki niemu możliwe jest delectowanie się szczegółami. Książeczka jest zredagowana wzorowo (analizy, wywiady). Jedyne mankament to czas trwania płyty – 37 minut, mogłaby być dwa razy dłuższa.

Lukasz Borowicz





Piotr Czajkowski



VI Symfonia h-moll *Patetyczna*,  
Uwertura *Romeo i Julia*  
Wiener Philharmoniker  
Boston Symphony Orchestra  
Claudio Abbado - dyrygent  
Deutsche Grammophon 457 309-2

W serii „Eloquence” wytwórni Deutsche Grammophon ukazało się pochodzące z lat siedemdziesiątych nagranie VI Symfonii oraz uwertury *Romeo i Julia* Czajkowskiego pod dyrekcją Claudio Abbado. Symfonię wykonują Filharmonicy Wiedeńscy, natomiast drugi utwór Bostońska Orkiestra Symfoniczna. Zasympfonowany w nazwie symfonii, a odzwierciedlony w jej brzmieniu patos splata się tu ze smutkiem, liryzmem, a także ekspresją i niepokojem. Ową ponurą aurę podkreślają nisko brzmiące instrumenty lub niskie rejestry instrumentów o wyższym stroju, co w wykonaniu Wiedeńczyków oddziałuje na słuchacza w sposób bardzo przekonujący. Również zawarty w dziele niepokój zdaje się udzielać wykonawcom (w pozytywnym sensie), co ma korzystny wpływ na interpretację. Gra Wiedeńczyków jest niezwykle żywiołowa i dynamiczna. Czasem może nazbyt wyostrzone brzmienie (przy dużej dynamice) wynika z odmiennego sposobu kształtowania kolorystyki niż np. u Berlińczyków. Brzmienie orkiestry jest mniej jednolite i stopniowe, poszczególne grupy instrumentów prezentują barwę sobie właściwą, nie starając się specjalnie dostosować jej do innych grup. Sprzyja to jednak wyrazistości i selektywności brzmienia. Również Bostończycy umiejętnie kształtują napięcie emocjonalne, zarówno w częściach lirycznych – kantylenowych (motyw miłości) jak i dramatycznych (motyw nienawiści).

Paulina Doniec

Koncert fortepianowy b-moll,  
Uwertura fantastyczna *Romeo i Julia*  
Van Cliburn - fortepian  
Orkiestra Radia i Telewizji Szwajcarii  
Włoskiej  
Leopold Stokowski - dyrygent  
Pietro Argento - dyrygent  
Ermitage ERM 139



Włoska wytwórnia płytowa Ermitage prezentuje nagrania z archiwalnych zbiorów włoskiej radiofonii. Jedną z ciekawszych jest płyta z muzyką Czajkowskiego: *Koncertem fortepianowym b-moll* w wykonaniu Vana Cliburna wraz z Orkiestrą Radia i Telewizji Szwajcarii Włoskiej pod batutą Pietro Argento oraz *Uwerturą fantastyczną Romeo i Julia* z tą samą orkiestrą pod batutą Leopolda Stokowskiego. Koncert został zarejestrowany na żywo w roku 1962. Imponująco przedstawiają się zmagania pianisty z samym sobą. W pierwszych taktach, wyraźnie stremowany, gra niepewnie. W miarę upływu czasu gra staje się coraz bardziej potoczna. Finał jest doskonały. Na tym polega wartość owego nagrania, nie było ono poprawiane, nagrywane we fragmentach, jest zapisem żywej muzyki. Orkiestra akompaniuje przyzwyczajona, aczkolwiek można by wymagać od dyrygenta jeszcze większej subtelności brzmieniowej. *Romeo i Julia* jest utworem, który kojarzy się z osobą „maga batuty” Leopolda Stokowskiego. Filmowy partner Myszki Mickey traktuje partyturę w „hollywoodzki” sposób. Niestety, orkiestra włoska nie dorównuje najśłynniejszemu amerykańskiemu. Koncepcja dyrygenta jest natomiast bez zarzutu. Imponuje doskonale legato, frazy są znakomicie rubatowane. Wartość tego nagrania polega na jego szczególnym charakterze. Stokowski - gwiazdor pierwszego planu - występuje podczas tournée z mniej znaną orkiestrą. Rezultaty tej współpracy są zaskakujące. Znakomity dyrygent takim zawsze pozostaje, a orkiestra brzmi dużo ciekawiej niż w akompaniamentach do koncertu. Warto przeczytać esej Piera Rattalino zawarty w książeczce. Opisuje on złożoną, nie spełnioną do końca drogę artystyczną Vana Cliburna nazywając ją „wiosną bez lata”.

Łukasz Borowicz

I Koncert fortepianowy b-moll  
Siergiej Rachmaninow  
III Koncert fortepianowy d-moll  
Vladimir Horowitz - fortepian  
New York Philharmonic Symphony Orchestra  
Sir John Barbirolli - dyrygent  
APR 5519

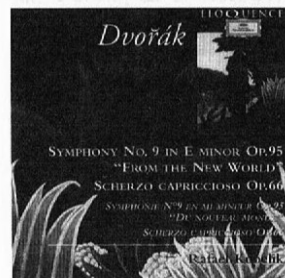
Istnieje niezliczona ilość „wzorcowych” wykonawców koncertów *b-moll* Czajkowskiego i *d-moll* Rachmaninowa, wiele z



nich to nagrania Vladimira Horowitza. Ta płyta, wydana przez niewielką angielską wytwórnię APR, niestety niedostępna jeszcze w Polsce, wymaga jednak szczególnej uwagi. Zawiera bowiem rejestracje radiowe legendarnych koncertów Horowitza w Carnegie Hall z lat 1940 i 1941, z okresu największego rozkwitu talentu pianisty. Jakość techniczna nagrań pozostawia wiele do życzenia – warto jednak przebić się przez warstwę szumów i trzasków. Majestatyczna wielkość pierwszego tematu *Koncertu* Czajkowskiego objawia się poprzez wykonanie znacznie wolniejsze niż zazwyczaj; podobny zabieg zastosowali artyści w całym koncercie, co pozwoliło na ukazanie wielu pomijanych zwykle szczegółów. *Koncert* Rachmaninowa natomiast, trwający tu niecałe 34 minuty (być może to najkrótsze z istniejących nagrań?), porwawo i z wyjątkowym tempem, mieni się niespotykanym blaskiem romantycznej melodyki i zachwyca niewiarygodną – nawet jak na Horowitza! – biegłością techniczną.

Paweł Markuszewski

Antonin Dvořák



IX Symfonia e-moll *Z nowego świata*  
Scherzo capriccioso  
Berliner Philharmoniker  
Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks  
Rafael Kubelik - dyrygent  
Deutsche Grammophon 457 300-2

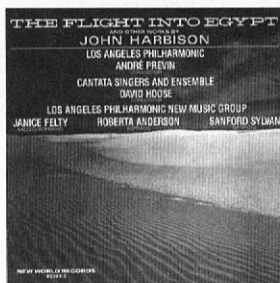
Wydawnictwo Deutsche Grammophon wznowiła w serii „Eloquence” pochodzące z lat siedemdziesiątych wykonanie IX Symfonii Dvořáka w wykonaniu Filharmoników Berlińskich. Na płycie tej znajduje się również *Scherzo capriccioso* tego samego kompozytora, nagrane przez Orkiestrę Symfoniczną Radia Ba-



warskiego. Obydwoma zespołami dyryguje Rafael Kubelik. Zarówno dyrygent, jak i orkiestry nie wymagają dodatkowych rekomendacji i gwarantują zawsze wysoki poziom jakości wykonania. Gra Berlińczyków odznacza się ogromną kulturą dźwiękową i precyzją dotyczącą zarówno sfery intonacji i rytmu, jak i ogólnej współpracy zespołu. Podkreślić należy również ich wyczucie w zakresie stosowania dynamiki (a zwłaszcza skrajnych jej stopni) oraz wyjątkową wrażliwość na brzmienie i barwę, którą muzycy starają się (mimo oczywistych jej różnic w poszczególnych grupach instrumentów) maksymalnie ujednoczyć. Uzyskane w ten sposób wyrównane brzmienie uwydatnia przede wszystkim spokój, obecny niezależnie od charakteru i tempa utworu. W obu wykonaniach szczególną uwagę przyciągają prezentujące bardzo wysoką klasę instrumenty dęte, tak drewniane jak i blaszane, którym kompozytor powierza zasadniczą funkcję. Słowa uznania należą się przede wszystkim dyrygentowi, który – jako rodak kompozytora – mógł głęboko wnikać w nastrój owych dzieł i w sugestywny sposób przekazać go obu orkiestrom.

Paulina Doniec

## John Harbison



The flight into Egypt and other works  
Los Angeles Philharmonic  
Andre Previn - dyrygent  
Cantata Singers and Ensemble  
David Hoose - dyrygent  
Los Angeles Philharmonic  
New Music Group  
Janice Felty - mezzosopran  
Roberta Anderson - sopran  
Sanford Sylvan - baryton  
New World Records 80395-2  
DDD, 47'13, 1990

John Harbison (ur. 1938) jest kompozytorem amerykańskim. Penguin Dictionary of Music charakteryzuje go jako autora *Deep Potomac Bells* na 250 tub (sic!). Kompozytor mówi, że pytanie o „artystyczne credo” jest typowo europejskie, a dla niego ważne jest, aby każdy utwór różnił się od pozostałych, znajdował nowe czyste wzory, a zarazem odnawiał tradycję. Płytę otwiera tytułowy *The flight into Egypt*. Utwór oparty

na tekście biblijnym zdobył nagrodę Pulitzera w roku 1987. Nagrany został przez zleceniodawcę – zespół Cantata Singers pod dyrekcją Davida Hoose. Muzyka jest epicko ilustracyjna, ale zarazem czysta w formie i abstrakcyjna. Przypomina stylistycznie *Potop* Strawińskiego. *The Natural World* to przykład muzyki kameralnej kompozytora. Janice Felty śpiewa do słów poetów: Bly'a, Stevensa, Wrighta. Utwór jest ekspresyjny, stroni od tonalności. Zaskakują pomysły fakturalne i ich zróżnicowanie. *Concerto for Double Brass Choir and Orchestra* napisane zostało dla sekcji blaszanej Los Angeles Philharmonic. Autor, będący pod wrażeniem wirtuozerii instrumentalistów, stworzył dzieło odwołujące się do stylistyki XVII-wiecznej muzyki włoskiej. Efekt końcowy określił potocznie – amerykańska blacha w pełnej krasie. Znakomicie prowadzi całość Andre Previn. Uważam, że jest to najlepszy utwór na płycie. I jeszcze jedna refleksja: uważne obejrzenie książeczki (co krok podziękowania oraz fotografia uśmiechniętego kompozytora) uzmysławia potężną rolę prywatnych sponsorów w promocji nowej muzyki amerykańskiej. Nakłady finansowe przekładają się wprost na wyniki artystyczne – muzyka grana jest przez znakomitych wykonawców, a całość pięknie wykonana i nagrana.

Łukasz Borowicz

## Joseph Haydn

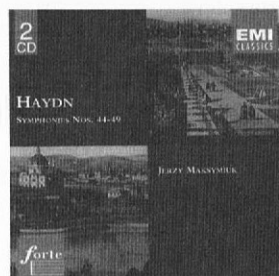
Msza d-moll *Nelsonska*  
Te Deum  
Olga Pasiecznik - sopran  
Dorota Lachowicz - alt  
Krzysztof Szmyt - tenor  
Krzysztof Borysiewicz - bas  
Chór „Cantate Deo”  
Orkiestra „Sinfonia Amabile”  
Piotr Wajrak - dyrygent  
Polskie Nagrania PNCD 480

Nazwisko Haydna często jest przez wielu utożsamiane z muzyką instrumentalną, głównie symfoniczną. Nie można jednak zapominać, że jest on również autorem wielu znakomitych dzieł wokalo-instrumentalnych, wśród których obok znakomitych oratoriów odnaleźć można nie ustępujące kunsztem msze. Msza *Nelsonska*, która zawarta jest na omawianej przeze mnie płycie (znana również jako *Imperial Mass*, *Coronation Mass*) jest jedną z czternastu skomponowanych przez tego kompozytora. Nazwana została tak na cześć zwycięstwa admirała Nelsona pod Trafalgarem. Podobnie jak w innych mszach Haydna, tu również dostrzec można wyraźne znamiona symfonizmu. Wyróżnia się jednak wśród pozostałych mistrzowską zručnością, z jaką zestawił w niej

Haydn fragmenty kontrastowe w nastroju: z jednej strony liryczne, pełne ekspresji i piękna, skłaniające do refleksji (jak np. *Agnus Dei* czy II fragment *Glorii* – solowe *Qui tollis*), z drugiej zaś strony pełne energii, patosu, dynamizmu (jak ma to miejsce w *Kyrie* czy finałowej fudze *Dona nobis pacem*). Interpretacja zaproponowana na tej płycie trafnie uwypukla różnice nastrojów poszczególnych części. Jeśli możemy powiedzieć o przemyślanej koncepcji całości utworu, trudno dostrzec w tym nagraniu dbałość o detale, zwłaszcza gdy „weźmiemy pod lupę” partię chóralną. „Cantate Deo” niejednokrotnie zachwyca świeżością brzmienia, dyscypliną, precyzją, świetną dykcją (*Kyrie*), by po chwili obudzić słuchacza ze stanu upojenia niedopuszczalnymi błędami intonacyjnymi, brakiem aktywności oddechowej, co często wywołuje wrażenie niepanowania chóru nad wykonywanym materiałem (*Et resurrexit*). Podobnie nieprzewidywalni są soliści. Krzysztof Borysiewicz, który wykonuje tu partię basową, ujął mnie początkowo głębią swego głosu. Jednak już w *Qui tollis* moje pierwotne zauroczenie poddane zostało solidnej próbie. Solo basu przesycone jest tu licznymi błędami intonacyjnymi, wyczuwalny jest też brak interesującej koncepcji u solisty, który miał zachwycać, nuz słuchacza. Partie solowe tenora (Krzysztof Szmyt) i altu (Dorota Lachowicz) są wykonane dość zgrabnie, precyzyjnie, osadzone w konwencji. Na komplementy niewątpliwie zasługuje sopranistka – Olga Pasiecznik, która doskonale odnajduje się w nietłatwej, przesyconej koloraturami partii.

Płyta nie jest może najdoskonalszą próbą odtworzenia tych utworów, aczkolwiek nie jest pozbawiona cennych walorów artystycznych. Z całą pewnością warto zwrócić na nią uwagę.

Ewa Mackiewicz



Symfonie nr 44-49  
Polska Orkiestra Kameralna  
Jerzy Maksymiuk - dyrygent  
EMI forte 7243 5 69767 2 6

Wszelkie reedycje cieszą się ostatnio wielkim powodzeniem. Ostatnio w serii EMI forte pojawiły się symfonie okre-



su „burzy i naporu” nr 44-49 Józefa Haydna. Są to nagrania Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dykcją Jerzego Maksymiuka z lat 1977-79. Na podwójny album składają się m. in. tak znane symfonie jak *Pożegnalna*, *Żalobna*, *Maria Teresa*, *La passione*. Rewelacja fonograficzna sprzed lat nie straciła nic ze swej świeżości. Interpretacje są niesłychanie aktywne; stopień zaangażowania wykonawców wyraża się poprzez perfekcyjne kształtowanie nawet najkrótszych fraz. Orkiestra gra rytmicznie, używa barw instrumentalnych jako palety środków. Specjalnego znaczenia nabiera artykulacja. *Spiccato* Polskiej Orkiestry Kameralnej - efekt, jak mówią legendy, bardzo ciężkiej pracy - nadaje specjalnego charakteru orkiestrze. Jej brzmienie można rozpoznać po usłyszeniu paru taktów. Dobrze gra także sekcja dęta, znakomicie zestrojone są waltornie, oboje. Interpretacje sprzed ponad dwudziestu lat nie tracą wartości w obliczu nowych nagrań historycznych. Wykonania te mogą podobać się zarówno zwolennikom, jak i przeciwnikom gry na tzw. instrumentach historycznych. Walory tego nagrania są wszechstronne. Analityków zachwyci zapewne przejrzystość struktury nawet w najbardziej skomplikowanych fragmentach. Melomanów porwie zaś udzielający się entuzjazm wykonawców.

Łukasz Borowicz



Trio fortepianowe C-dur Hob. XV:27  
Antoni Areński  
Trio fortepianowe nr 1 d-moll op. 32  
Trio de Varsovie:  
Ewa Marczyk - skrzypce  
Krzysztof Marcinkowski - wiolonczela  
Paweł Perliński - fortepian  
Acte Préalable AP0034  
DDD, 54'20, 1999

Na licencji Polskiego Radia firma Acte Préalable wydała płytę z nagraniami dwóch triów fortepianowych: Haydna i Areńskiego, dokonanych w latach osiemdziesiątych przez Trio de Varsovie. Warta uwagi jest wielka dbałość o szczegóły i konsekwentne ukazywanie formy utworów. Wykonawcy są świetnymi instrumentalistami zarówno indywidualnie, jak i w zespole – wspólne odczuwanie interpretowanej muzyki jest doskonale słyszalne na płycie. Zwłaszcza wykonanie tria Areńskiego

zwraca uwagę elegancją stylu i znakomitym oddaniem „rosyjskiego ducha” tej muzyki. Interpretacje są jednak bardzo wyważone, muzycy ani razu nie popadają w przesadę. Warto więc zakupić właśnie tę płytę, choć oba utwory doczekały się już wielu fonograficznych realizacji.

Paweł Markuszewski

## Joaquim Homs

Piano Music  
Jordi Masó - fortepian  
Marco Polo 8.225099  
DDD, 62'30, 1999

Firma Marco Polo celuje w przybliżaniu słuchaczom dzieł twórców mało znanych czy wręcz nieznanymi. Większości czytelników obce jest zapewne nazwisko Joaquima Homsa, kompozytora katalońskiego (ur. 1906) – w Hiszpanii jest on uważany za jedną z czołowych postaci muzyki współczesnej. Płyta, zawierająca utwory fortepianowe kompozytora, jest zarazem przeglądem jego dotychczasowej drogi twórczej: od wczesnych, dość tradycyjnych w formie i języku *Variations on a Popular Catalan Theme*, poprzez atonalne *Seven Pieces*, wykorzystujące technikę serialną *Seven Impromptus* aż po pełne dramatycznej ekspresji *Two Soliloquies*. Wszystkie utwory cechuje doskonale wykorzystanie możliwości instrumentu (choć tylko w zakresie tradycyjnej techniki gry), skoncentrowana ekspresja i lapidarność formalna. Wykonawca cykliów miniatur, Jordi Masó – także Katalończyk – głęboko wnika nie tylko w tekst nutowy, ale także w treści pozamuzyczne, których właściwa percepcja wymaga od słuchacza wzmożonej uwagi i dużego skupienia. Płyta warta posłuchania.

Paweł Markuszewski

## Sigismondo D'India

Silvio e Dorinda  
Il Compresso Barocci  
Allan Curtis - dyrygent  
Symphonia, SY 93S25  
DDD, 65'56, 1994

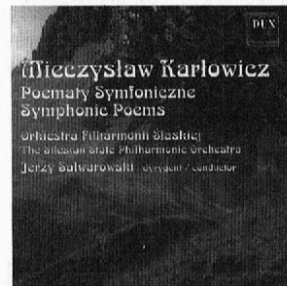
Już sam tytuł płyty prowokuje odbiorcę do zastanowienia się, bowiem na krążku tym znajdują się utwory nie tylko niedawno odkrytego i docenionego Sigismonda, ale też dzieła Marenzia i Monteverdiego. Także zestawienie madrygałów okazało się nieprzypadkowe: nagranie prezentuje trzy muzyczne interpretacje tego samego fragmentu z tragicomedii pastoralnej Guariniego *Il Pastor Fido*, dokonane przez trzech żyjących współcześnie reprezentantów

włoskiego nurtu manierystycznego. Słuchacz ma zatem możliwość porównania rozmaitych interpretacji i selekcji tekstu, środków ekspresji, a także rozsmakowania się w wykwintnej liryce wczesnego baroku.

Strona wykonawcza niewątpliwie nie ujmuje walorów temu ciekawemu zestawieniu madrygałów, aczkolwiek ma pewne minusy. Zespół *Il Compresso Barocci* pod dykcją Alana Curtisa w sferze manieri wykonawczej, jak również instrumentarium prezentował się bez zarzutu, jednakże w interpretacji tej brakuje selektywności poszczególnych partii w obsadzie, a także wyrazistości tekstu. Być może zarzut ten powinien być kierowany pod adresem realizatora dźwięku.

Natalia Szczech

## Mieczysław Karłowicz



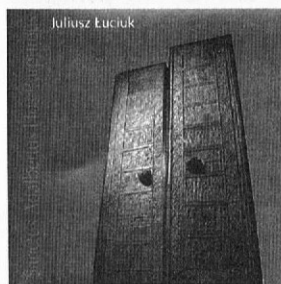
Poematy Symfoniczne  
Orkiestra Filharmonii Śląskiej  
Jerzy Salwarowski - dyrygent  
DUX 0132-0133

Chciałoby się powiedzieć – nareszcie! Po 16 latach od rejestracji ukazało się na dwupłytyowym albumie pierwsze w historii kompletne nagranie sześciu poematów symfonicznych Mieczysława Karłowicza. Salwarowski po mistrzowsku prowadzi orkiestrę Filharmonii Śląskiej – repertuar z okresu przełomu wieków to zdecydowanie mocna strona dyrygenta. Interpretacje są bardzo przejrzyste, co jest godne podkreślenia zwłaszcza zawiloci partytur Karłowicza. Orkiestra doskonale ukazuje złożoność faktury i instrumentacji, a także subtelną melodykę, uzupełnianą neoromantyczną harmonią. Mnie ujęła szczególnie *Smutna opowieść* – tu karłowiczowski ekspresjonizm dochodzi do głosu wyjątkowo mocno, a interpretacja Salwarowskiego zdaje się podążać dokładnie za intencjami kompozytora. Również wykonanie *Odwiecznych pieśni* warte jest szczególnej uwagi – tu precyzja wykonania i przejrzystość faktury doprowadzona jest chyba do najwyższego poziomu. Wysoką ocenę omawianego albumu podnosi bardzo starannie opracowana książeczka z wyczerpującym opisem życia i twórczości Karłowicza pióra Leszka Polonego.

Paweł Markuszewski



## Juliusz Łuciuk



Sanctus Adalbertus Flos Purpureus  
Katarzyna Suska – mezzosopran  
Józef Frakstein – baryton, Krzysztof  
Szymt – tenor, Chór Akademii Teologii  
Katolickiej w Warszawie, Orkiestra  
Symfoniczna Filharmonii Częstocho-  
wskiej, Jerzy Kosek – dyrygent  
DUX 0299, DDD, 62'29, 1997

Płyta niniejsza jest pierwszą publikacją fonograficzną zrealizowaną przez częstochowski Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” wraz z warszawskim DUX-em. Oratorium Juliusza Łuciuka *Św. Wojciech kwiat szkarłatny* czyli *Historia śpiewana o życiu i męczeńskiej śmierci św. Wojciecha* napisane zostało na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, a jego prawykonanie odbyło się 1.05.1997 r. podczas VII edycji tegoż festiwalu. Dzieło składa się z czterech części: *Dzieciństwo, Lata nauki, Kapłaństwo i życie zakonne, Misje i męczeństwo*. Wyboru i układu tekstów według żywotów św. Wojciecha autorstwa Jana Kanapariusza i Brunona z Kwerfurtu dokonali Domicella i Juliusz Łuciukowie. Kompozytor powierza w utworze poszczególnym wykonawcom określone role, np. baryton – jak podaje nota w książeczce – pełni rolę narratora, partia tenorowa symbolizuje głos św. Wojciecha, a solo mezzosopranu pełni rolę głosu niewidzialnego ducha towarzyszącego św. Wojciechowi przez całe życie. Oratorium jest utworem barwnym i ciekawym, choć zbyt duża ilość tekstu jest przyczyną zacierania się formy. Tym niemniej można odnaleźć w utworze kilka naprawdę wzruszających motywów, choć interpretacja wykonawców nie zawsze jest zadowalająca (nieczystości i nierówności w orkiestrze). Również reżyseria nagrania pozostawia nieco do życzenia (niezadowalające proporcje między chórem i orkiestrą na niekorzyść tego pierwszego). Płyte warto poznać ze względu na walory samego dzieła – napisanego z okazji 1000 rocznicy śmierci św. Wojciecha w 1997 r.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Paweł Łukaszewski



Antiphonae  
Ave Maria  
Beatus Vir  
Schola Cantorum Gedanensis  
Jan Łukaszewski - dyrygent  
Acte Préalable AP0029  
DDD, 51'39, 1999

*Antiphonae* to tytuł nowej płyty Pawła Łukaszewskiego wydanej w wytwórni Acte Préalable. Jest ona w całości poświęcona muzyce sakralnej. Wszystkie utwory wykonuje chór a cappella. Łukaszewski sięga tu do tradycji śpiewów liturgicznych. Inspiracje średniowiecznymi melodiami słyszalne są szczególnie w *Antyfonach*, z których każda poprzedzona jest jednogłosowym chórem. Kompozytor w bardzo ciekawy sposób łączy tu modalność kościelną z oryginalną, dysonującą, quasitonálną harmoniką. Mistyczno-refleksyjny nastrój splata się tu z niepokojem ekspresji. Doskonale rozplanowana dramaturgia uzyskana została dzięki obszernym gradacjom dynamicznym (związanym najczęściej z zagęszczeniem faktury), ciekawym rozwiązaniom harmonicznym, specjalnym efektom kolorystycznym (np. szepc, glissando) i doskonałości formy. Jednak technika pozostaje, co kompozytor podkreśla, w służbie przekazu treści liturgicznej. Mamy tu do czynienia często z redukcją materiału muzycznego, wręcz ograniczeniem go do wariantywnych lub ostatecznych powtórzeń kilku dźwięków. Ów celowy zabieg pozwala skupić uwagę na tym, co najważniejsze – kontemplacji i modlitewnym rozważaniu.

Paulina Doniec



Koncert na organy i orkiestrę  
smyczkową  
O Adonai  
Recordationes de Christo morendo

Dwa motety wielkopostne  
Missa pro Patria  
Wacław Golonka - organy  
Concerto Avena  
Andrzej Mysiński - dyrygent  
Chór ATK  
ks. Kazimierz Szymonik - dyrygent  
Anna Lubańska - mezzosopran  
Deutsches Kammerorchester Berlin  
Maciej Żółtowski - dyrygent  
Joanna Kozłowska - sopran  
Agnieszka Zwierko-Wiercioch -  
mezzosopran  
Orkiestra Koncertowa Wojska  
Polskiego  
Grzegorz Mielimaka - dyrygent  
Acte Préalable AP0009  
DDD, 62'47, 1998

W 1998 r. wytwórnia płytowa Acte Préalable wydała płytę z pochodzącymi z lat 1995-97 utworami Pawła Łukaszewskiego. Nazwa płyty *Missa pro Patria*, będąca jednocześnie tytułem jednego ze znajdujących się na niej utworów oraz tytuły pozostałych kompozycji (poza koncertem na organy i orkiestrę smyczkową) wskazują na ich sakralne pochodzenie i przeznaczenie. Ten właśnie rodzaj muzyki kompozytor szczególnie sobie upodobał. Jego przepojone mistycyzmem utwory świadczą o dogłębnej analizie tekstu liturgicznego. Ścisłe związana z nim muzyka wynika z autentycznych przeżyć i refleksji związanych ze Słowem Bożym, a ściślej słowem kierowanym do Boga. Przeciwnicy modernistycznych brzmień będą tu mile zaskoczeni, bowiem kompozytor zwraca się ku tradycji zarówno w odniesieniu do melodii liturgicznych jak i harmoniki. Luźne związki z systemem dur-moll uwspółcześnionym i zabarwionym współbrzmieniami septymowymi (eksponowanie septym i sekund) tworzą swoistą neotonalność – oryginalny język muzyczny czytelny dla współczesnego odbiorcy. Kompozytor zwraca tu szczególną uwagę na brzmienie, wertykalny aspekt utworu. Często maksymalnie upraszcza melodię, prowadząc ją do powtórzeń jednego motywu, co dodatkowo sprzyja nastrojowi kontemplacji.

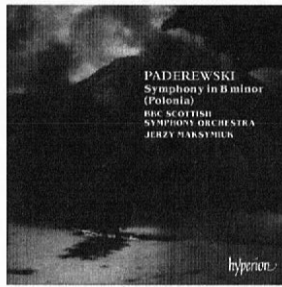
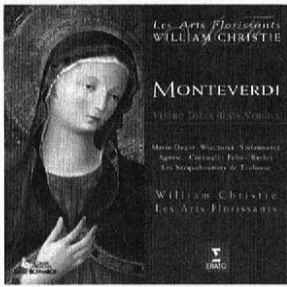
Paulina Doniec

## Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi  
Vespro della Maria Virgine  
Les saqueboutier de Toulouse  
Les Art Florissant  
William Christie - dyrygent  
Erato 3984-23139-2, DDD

*Nieszpory Marii Panny* (1610) powstały w mantuańskim okresie twórczości Monteverdiego, najdłuższym i najbardziej płodnym. Jest to utwór wyjątkowy w swej wymowie, w którym muzy-





ka pragnie nade wszystko interpretować tekst liturgiczny. Utwór ten jest wynikiem zestawienia różnych stylów i technik kompozytorskich – na pierwszy rzut oka rażąco odległych, wręcz niepasujących do siebie; dają one w rezultacie niespotykane, niezwykle wrażenie. To osobisty, nowożytny wizerunek głębokich, mistycznych przeżyć człowieka wznoszącego swe błagalne modły ku Stwórcy.

Interpretacja tego rodzaju dzieła może więc stać się dla wykonawców nie lada wyzwaniem. Jak bowiem w interesujący sposób zinterpretować i scalić w ciekawą całość dzieło tak zróżnicowane wewnętrznie, w którym obok jednogłosowych śpiewów chorałowych mamy do czynienia z fakturą pięciogłosową, obok pogrążonych w zadumie, refleksji, lirycznych odnajdujemy radosne, tańeczne wręcz w swej wymowie fragmenty? Wyzwanie to podejmuje z ciekawym efektem William Christie wraz z swym chórem Les Art Florissant i towarzyszącą im Les saqueboutier de Toulouse, podchodząc do utworu z niezwykłym wprost wyczuciem stylu epoki. Partie chóralskie zachwycają lekkością, precyzją i wyczuwalną wręcz łatwością. Zwraca również uwagę niezwykła zgodność barwy głosów oraz dbałość o proporcje w zespole chóralskim. Starannie dobrane, stopniwie brzmiące instrumentarium stanowi dla chóru doskonałe tło, we fragmentach czysto instrumentalnych oczarowuje prostotą.

Do *Vespro* zostały dołączone na tej płycie dwie sonaty autorstwa Paola de Cimy, powstałe w tym samym roku. Płyta ta może stanowić cenny nabytek dla wielbicieli twórczości Monteverdiego i nie tylko.

Ewa Mackiewicz

### Ignacy Jan Paderewski

Symfonia h-moll *Polonia* op. 24  
BBC Scottish Symphony Orchestra,  
Jerzy Maksymiuk - dyrygent  
Hyperion CDA67056  
DDD, 74'21, 1998

Nagranie Jerzego Maksymiuka ze znakomitą orkiestrą szkockiej BBC jest pierwszą pełną rejestracją płytową *Symfonii h-moll* Paderewskiego. W tym

monumentalnym trzyczęściowym dziele (1. Adagio maestoso – Allegro vivace, 2. Andante con moto, 3. Vivace) z rozbudowanym aparatem wykonawczym (w finale I części pojawiają się organy) usłyszeć można m.in. fragmenty polskiego hymnu narodowego. Muzyka Paderewskiego posądzana bywa o eklektyzm, naiwność, brak indywidualnego stylu. *Symfonia h-moll* zdecydowanie temu zaprzecza. Jest dziełem wybitnym, po mistrzowsku dopracowanym pod względem warsztatowym i zawierającym wyjątkowo głęboki ładunek emocjonalny. Wyróżnia się świetną dramaturgią i potocznością przebiegu.

Płyta Hyperionu odkrywa nam dzieło zapomniane i zaniedbane pod względem jego znajomości i promocji w Polsce (nie dość, że nie zostało w kraju w całości zarejestrowane, nie bywa również prezentowane na estradach. Szkoda...). Orkiestra pod wprawną ręką Jerzego Maksymiuka prezentuje się fantastycznie (soczyste brzmienia smyczków, klarowne i jasne instrumentów dętych), nadając utworowi poletu, świetnej formy, a zarazem głębi wyrazu.

Dla miłośników muzyki Paderewskiego płyta ta stanowi szczególny kasek!

Marcin Tadeusz Łukaszewski

### Siergiej Rachmaninow

Patrz Piotr Czajkowski

### Einojuhani Rautavaara

Angel of Dusk, Symphony No. 2  
Suomalainen myytti  
Pelimannit  
Tapiola Sinfonietta  
Jean-Jacques Kantorow - dyrygent  
BIS-CD-910, DDD, 58'37, 1998

*Urodziłem się w 1928 – szczęśliwie w Finlandii. Szczęśliwie, bo jest to kraj (...) położony pomiędzy Wschodem a Zachodem, pomiędzy Tundrą a Europą, pomiędzy protestantyzmem a prawosławiem* – pisze Einojuhani Rautavaara w książeczce do płyty *Angel of Dusk*. Pomijamy – to słowo najlepiej charak-

teryzuje jego muzykę. Pomędzy nowoczesnymi technikami kompozycji a konsonansowym brzmieniem, pomiędzy klasycyzującą formą a podporządkowaniem się tokowi narracji muzycznej, pomiędzy skandynawską oszczędną ekspresją a uduchowieniem i medytacyjnością przywodzącą na myśl nauki Wschodu... *Angel of Dusk* to trzyczęściowy koncert na kontrabas i orkiestrę; instrument solowy pełni tu rolę zdecydowanie wirtuozowską. Zwłaszcza druga część, będąca właściwie rozbudowaną kadencją kontrabasu, ukazuje w pełnej krasie możliwości techniczne tego instrumentu. *Il Symfonia* zaskakuje zmiennością narracji, podporządkowanej jednak klasycznej formie czteroczęściowej. *Suomalainen myytti* (fiński mit) na orkiestrę smyczkową to utwór oparty na fińskiej muzyce ludowej, obok archaizacji występują tu nowoczesne środki techniczne. *Pelimannit* (Skrzykowie), cykl pięciu króciutkich utworów na orkiestrę smyczkową, to opus 1 kompozytora – tu klasycznych rozwiązań jest jeszcze stosunkowo najwięcej, choć indywidualny styl kompozytora jest już wyraźnie wyczuwalny.

Paweł Markuszewski

### Alan Rawsthorne

Dzieła na orkiestrę  
John Turner – flet prosty  
Conrad Marshall – flet  
Rebecca Goldberg – róg  
Nothern Chamber Orchestra  
David Lloyd-Jones – dyrygent  
Naxos 8.553567, DDD, 63'36, 1999

Wiek XX to czas renesansu orkiestry kameralnej. Naxos proponuje album z muzyką przeznaczoną na taki zespół instrumentalny. Twórcą prezentowanego jest Alan Rawsthorne (1905-1971). Kompozytor brytyjski ma w życiorysie polski akcent. W 1939 roku jego *Etudy Symfoniczne* były wykonywane w Warszawie i spotkały się z ciepłym przyjęciem. Rawsthorne w późniejszym okresie poświęcił się głównie muzyce filmowej (26 partytur, w tym dla znanych reżyserów). Kompozytorzy muzyki filmowej charakteryzują się najczęściej inwencją, wyczuciem formy, a co najważniejsze dla słuchacza, rzadko kiedy piszą muzykę nudną. Tak też jest w tym przypadku, całość jest ciekawa, kompozytor jawi się jako osobowość krewka i bardzo zdecydowana. To bardzo dobrze! Całość otwiera *Concerto for String Orchestra*. Jest to typowa muzyka neoklasyczna. Trzy średniej długości części mogą się podobać. Podkreślam rolę harmonii (wycucie!). Następnym utworem *Concertante pastorale for Flute, Horn and Strings* to rzeczywiście utwór pastoralny w klimacie. Soliści koncertują,



a całości słucha się z przyjemnością (przypomina miejscami Hindemitha). Dalej następuje ciąg krótkich utworów: *Light Music for Strings* – zaiste miła dla ucha, *Suite for Recorder and String Orchestra* – tu polecam sympatyczny *Jig*. Poważniejsze tony odzywają się w *Elegiac Rhapsody for String Orchestra*. Ostatnim utworem (chyba najlepszym na płycie) jest *Divertimento for Chamber Orchestra*.

Mało znanej muzyce wydatnie pomagają znakomici wykonawcy. Angielska Nothern Chamber Orchestra jest zespołem zgranym, dysponującym jednolitym brzmieniem. Soliści także wypadają bardzo dobrze (czasami wydaje mi się, że w Anglii żyją tylko dobrzy muzycy). Dyrygent David Lloyd-Jones jest artystą posiadającym duże doświadczenie (opera). Doskonale wie, jak w najlepszym świetle przedstawić muzykę Alana Rawsthorne'a. I za to należą mu się podziękowania.

Łukasz Borowicz

## Gioachino Rossini

Uwertyury: Cyrulik sewilski, Jedwabna drabinka, Kopciuszek, Tankred, Signor Bruschino, Wilhelm Tell, Włoszka w Algierze

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart  
Gianluigi Gelmetti - dyrygent  
EMI 7243 5 73002 2 3

Gianluigi Gelmetti jest dyrygentem specjalizującym się we włoskiej muzyce operowej. Specjalną uwagą darzy on twórczość operową Rossiniego. Miałem szczęście osobiście obserwować Maestra przy pracy. Jest on niesłychanie apodyktyczny, nie znosi sprzeciwu i kontrargumentów (spuścizna Toscaniniego), ale – co najważniejsze – doskonale wie, czego chce i porywa muzyków swoją muzykalnością. Jego stosunek do muzyki Rossiniego jest wręcz nabożny. Potrafi godzinami pracować nad najmniejszymi fragmentami. Jest perfekcjonistą. Z pozoru cechy te są nie do połączenia, ale proszę posłuchać płyty. Niemiecka orkiestra gra lekkim, włoskim dźwiękiem. Interpretacje zaskakują świeżością (tempo w *Jedwabnej drabince*, perkusja we *Włoszce w Algierze*, przekomiczny *Signor Bruschino*). Purystów od razu uspokajam, całość zrealizowano w oparciu o najnowsze urtekstowe wydanie Ricordiiego. Wszystkich gorąco namawiam do sięgnięcia po tę płytę, a często podróżujących do poszukiwania afisza z nazwiskiem dyrygenta. A może rzeczywistość przekroczy oczekiwania?

Łukasz Borowicz

## Franz Schubert



Trio B-dur op. 99, Nokturn Es-dur op. 148  
Trio „La Gaia Scienza”  
Winter & Winter 910 017-2  
DDD, 1999

To kolejna płyta firmy Winter & Winter, wydana na bardzo wysokim poziomie edytorskim, zawierająca kompozycje Franciszka Schuberta. *Trio B-dur* należy do wielkich dzieł kameralnych tego kompozytora, jest utworem trudnym i wymagającym od wykonawców wielkiego zaangażowania i dużych umiejętności. Włoski zespół „La Gaia Scienza” gra niezwykle porywająco, podkreślając liryczny charakter i nastrój muzyki. Ten niezwykle młody zespół potrafi ująć słuchaczy, ukazując piękno i lekkość frazy. Miłym akcentem jest także wykonanie *Nokturnu Es-dur* op. 148, krótkiego i mało znanego utworu, który zasługuje na popularyzację. Warto polecić więc tę płytę, a jej klimat uniesie Państwa ku zielonym przedmieściom romantycznego Wiednia.

Joanna Łukaszewska

## Jean Sibelius

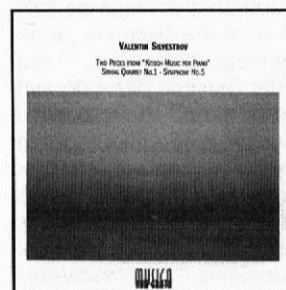
Songs (vol I)  
Anne Sophie von Otter – mezzosopran  
Benget Forsberg – fortepian  
BIS-CD-457

Międzynarodową sławę Jean Sibelius zawdzięcza w głównej mierze swoim dziełom orkiestrowym, a zwłaszcza potężnym symfoniom. Pierwsze wydanie pieśni jego autorstwa pozostało niezauważone, chociaż szereg miniatur tego gatunku plasuje go wśród grona największych kompozytorów pieśni skandynawskiej. Utwory znajdujące się na tej płycie stanowią przekrój przez jego twórczość pieśniową. Przedstawione zostały na niej zarówno te często wykonywane, jak i zupełnie nieznanne (z op. 3, 17, 36, 37, 88, od 1899 do 1918). Anne Sophie von Otter jest absolwentką Stockholm College of Music, współpracującą z takimi dyrygentami jak: Abbado, Gardiner, Levine, Muti, Solti i in. Utwory zawarte na tej płycie zadziwiają swą oryginalnością. Nie tylko ze względu na ciekawą melodykę,

co jest niewątpliwie zasługą kompozytora, ale również na interpretację, ukazującą głęboką ekspresję ukrytą wewnątrz utworu. Otter z wielką swobodą wykorzystuje szeroki wachlarz możliwości barwowych swego głosu, odmalowując z wiernością ciepło domowego ogniska, wcielając się w rolę matki śpiwającej przepelnioną liryzmem kołysankę (*Little Lasse*). Z jednakową ekspresją oddaje miłosne uniesienie w *The first kiss* i atmosferę napięcia i niepewności w *Was it a dream?*. Fortepian, na którym towarzyszy śpiewaczce Benget Forsberg, jest doskonałym dla niej partnerem i współtwórcą owych świetnych interpretacji.

Ewa Mackiewicz

## Walentyn Silwestrow



Two Pieces from „Kitsch-Music for Piano”, String Quartet No. 1  
Symphony No. 5  
Irina Plotnikova - fortepian  
Lysenko Quartett  
Kiev Conservatoire Symphony Orchestra  
Roman Kofman - dyrygent  
BMG Melodiya 74321 49959 2

Walentyn Silwestrow, jeden z czołowych współczesnych kompozytorów ukraińskich (ur. 1936), znany jest znacznie lepiej w Europie Zachodniej czy Ameryce niż we własnym kraju. W Polsce jego utwory wykonywane są niezwykle rzadko, warto więc zapoznać się z płytą BMG (wydaną w serii *Musica non grata*) prezentującą najciekawsze dzieła tego kompozytora. Monumentalna *V Symfonia* Silwestrowa – określana przez kompozytora jako „post-symfonia” – zdobyła w ostatnich latach dużą popularność i znalazła się w katalogach kilku wytwórni płytowych. Omawiane nagranie wydaje się być najbardziej godne polecenia, zwłaszcza, że orkiestrę kijowskiego Konserwatorium prowadzi tu Roman Kofman, któremu *Symfonia* jest dedykowana. Kompozytor nawiązuje wyraźnie do symfoniki Mahlera, operuje neoromantycznym językiem muzycznym, snuje niespieszną, liryczną, refleksyjną narrację, przywodzącą na myśl nieprzerwane pasmo wspomnień czy rozmyślań. *I Kwartet smyczkowy* to z kolei nawiązanie do kwartetów Schuberta; również tu forma kształtowana



jest na wzór stałej, niekończącej się melodii. Wreszcie dwa utwory fortepianowe z cyklu *Kitsch-Music* to nawiązania do stylu Schuberta i Chopina.

Paweł Markuszewski

## Aleksander Skriabin

Universe

Aram Chaczaturian  
Koncert fortepianowy Des-dur  
Alexei Lyubimov  
Yakov Flier - fortepian  
Irina Orlova - organy  
USSR State Academic Chorus  
Moscow Philharmonic Orchestra  
Kyrill Kondrashin - dyrygent  
BMG Melodiya, 74321 59477 2

*Universe* to zrekonstruowana ze szkiców przez Aleksandra Nemtina pierwsza część słynnego misterium, w którym Aleksander Skriabin dążył do syntezy wszystkich sztuk. Prawykonania utworu dokonał w 1973 r. Kirył Kondraszyn, a pierwsze nagranie dzieła (pod batutą tegoż dyrygenta) przypominała ostatnio firma BMG w serii *Famous Russian Conductors*. Ekstaza, trans, zapamiętanie, upojenie – te właściwości muzyki Skriabina znalazły najpełniejszą realizację właśnie w tym utworze, a mistrzowskie wykonanie jeszcze te cechy podkreśla. Interpretacja tej niebywale trudnej pod względem wykonawczym partytury nastrocza niezliczoną liczbę problemów, zapewne więc niewielu dyrygentów mogłoby doścignąć Kondraszyna w dbałości o szczegóły, dozowaniu ekspresji, kształtowaniu przebiegu energetycznego i – last but not least – zachwycającej precyzji wykonania.

Na płycie zamieszczony jest także *Koncert fortepianowy* Chaczaturiana. Po krótkotrwałym okresie wielkiej popularności utwór ten popadł w zapomnienie – niesłusznie! Wykonanie Yakova Fliera pod batutą Kondraszyna mieni się barwami, wyraźnie ukazane są tu wpływy ormiańskiego folkloru, a epicka, neoromantyczna w duchu narracja prowadzona jest z konsekwencją. Solista doskonale utrzymuje równowagę między odciwkami motorycznymi a lirycznymi, przepłatającymi się nieustannie w toku utworu.

Paweł Markuszewski

## Louis Spohr

Koncerty klawetowe nr 3 i 4  
Potpourri op. 80  
Eduard Brunner - klawet  
Bamberger Symphoniker  
Hans Stadlmair - dyrygent  
Tudor 7043, DDD, 1998



Louis Spohr (1784-1859) należy dzisiaj do grona twórców, którego nazwisko jest powszechnie znane, lecz utwory rzadko goszczą na estradach sal koncertowych.

Spohr żył na przełomie dwóch epok - klasycyzmu i romantyzmu, stąd w jego wczesnych utworach wyczuwa się jeszcze ciężenie w kierunku klasycyzmu, ale już późniejsze kompozycje są w pełni utworami romantycznymi. Jego dzieła są pod względem stylistycznym oryginalne, a koncerty klawetowe - należące do żelaznego repertuaru klawecistów - zasługują na miano arcydzieł, o czym przekonuje nagranie Eduarda Brunnera. Miękkość i ciepło barwy klawetu oraz śpiewne, niemal wokalne prowadzenie frazy składają się na oryginalną, a równocześnie wirtuozowską interpretację Eduarda Brunnera i towarzyszących mu Bamberger Symphoniker pod dyktando Hansa Stadlmaira. Na płycie zarejestrowano dwa koncerty klawetowe Louisa Spohra: f-moll i e-moll oraz *Potpourri* na klawet i orkiestrę op. 80, oparte na motywach opery *Das unterbrochene Opferfest* Petera von Wintera.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Johann Strauss, jr



Słynne walce Straussa Syna  
Johann Strauss Orchestra  
of Vienna  
Willi Boskovsky - dyrygent  
EMI, 7243 8 26070 2 1

Król walca Willi Boskovsky był jednym z najlepszych muzyków mijającego stulecia. Dysponował doskonałą techniką skrzypka, był znakomitym dyrygentem, jego wspaniała osobowość zjednała mu ogromne rzesze wielbicieli na całym

świecie. Maestro zajmował się jedną z najtrudniejszych dziedzin, perfekcyjnie wykonywał utwory muzyki lżejszego repertuaru. Chyba każdy zna opowieści o prowadzonych przez niego niezapomnianych koncertach noworocznych. Album EMI (obecnie przypomniany po latach w taniej reedycji) to zestaw najprzedniejszych utworów pióra Johanna Straussa Syna. Walce, a wśród nich: *Róże południa*, *Wiedeńska krew*, *Głosy wiosny*, *Życie artysty*, *Opowieści lasku wiedeńskiego*, *Walc Cesarski* i – oczywiście – *Nad pięknym modrym Dunajem* wykonane są w najczystszej wiedeńskiej stylistyce. Orkiestra brzmi przestrzennie (słychać zdumiewająco wiele detali), barwa smyczków jest niezrównana (na pewno zasługa koncertmistrza – Willi Boskovsky'ego!). Z przyjemnością śledzi się grany „po wiedeńsku” akompaniament. Muzyka Straussa, zbyt często grana w niezbyt wyszukany sposób, brzmi szlachetnie. Jedno jest pewne, tylko pod batutami niektórych dyrygentów jest to możliwe. Osoba Boskovsky'ego łączy dwa światy: współczesny oraz ten epoki Franciszka Józefa. Na tym polega szczególnie urok tej płyty. Szczęśliwie dla melomanów całość zarejestrowano w technice DDD, a jakość nagrania nie pozostawia żadnych zastrzeżeń.

Łukasz Borowicz

## Richard Strauss



Dyl Sowizdrzał  
Don Juan  
Śmierć i wyzwolenie  
Taniec siedmiu zastłon  
Berliner Philharmoniker  
Herbert von Karajan - dyrygent  
Deutsche Grammophon 423 222-2

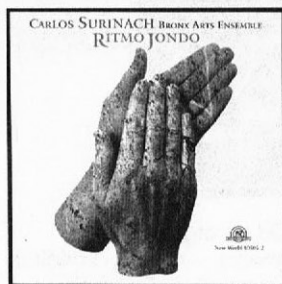
Proszę sobie wyobrazić sytuację następującą: orkiestra będąca u szczytu swych możliwości, dyrygent wręcz identyfikujący się z wykonywaną muzyką, atrakcyjnie dobrany repertuar, całość dająca słuchaczowi kompletną satysfakcję. Płytę opisaną poniżej można streścić według takiego oto schematu: Berlińczycy – Karajan – Strauss – lata siedemdziesiąte. Album zawiera najpopularniejsze dzieła Straussa: *Dyla Sowizdrzała*, *Don Juana*, *Śmierć i wyzwolenie*, *Taniec siedmiu zastłon*. Znam tę płytę



tę od bardzo dawna, podziwiałem ją jednak do niedawna tylko w wersji analogowej. Obecna reedycja (dodam, że jest to jedna z najtańszych w sprzedaży serii) charakteryzuje się znacznie poprawionym dźwiękiem. Całość brzmi przestrzennie, co odgrywa niebagatelną rolę w percepcji. Interpretacja każdego z utworów jest szczególna. Polecam rozpoczęcie słuchania od *Don Juana*. Perfekcja, a zarazem postromantyczna egzaltacja znajdują spełnienie w tragicznym finale. W *Śmierci i wyzwoleniu* orkiestra gra jeszcze lepiej. Na koniec można zmienić nastrój, towarzysząc w przygodach Dylowi. Nie o tym jednak chcę mówić. Najważniejsze jest to, że koncepcja dyrygenta opiera się działaniu czasu i mód wykonawczych. Strauss to kompozytor przeżywający dziś renesans, a jednak zasady podejścia do jego spuścizny pozostają niezmiennie. Kompozytor miał w przeszłości szczęście do tak znakomitych interpretatorów, że dzisiaj nie możemy zrewolucjonizować podejścia do tej muzyki. Poza tym żywa była (i jest – Maazel?) tradycja dyrygentów wykonujących tę muzykę. Karajan jest na tej płycie jakością samą dla siebie. Najbardziej polecam płytę jego zdeklarowanym, największym przeciwnikom. Dla nich będzie wyjątkiem potwierdzającym regułę...

Lukasz Borowicz

## Carlos Surinach



Ritmo Jondo  
Bronx Arts Ensemble  
New World Records 80505-2  
DDD, 51'14, 1996

Oto płyta dość niecodzienna. Jej wydawcą jest wchodząca na polski rynek amerykańska firma New World Records. Płyta jest prawie w całości poświęcona muzyce hiszpańskiej nieznanego w Polsce kompozytora Carlosa Surinacha (ur. 1915), osiadłego w USA. Jego kompozycje przypominają znane powierzchownie rytmy flamenco i andaluzyjski klimat: *Trois Chansons et Danses Espagnoles*, *Tres Cantos Berberes*, *Tientos*, ale także klimat nowego świata: *Hollywood Carnival*. To muzyka kameralna, na głos z fortepianem i instrumenty perkusyjne (kastaniety) z subtelnym towarzyszeniem instrumen-

tów dętych, przepojona lekkością i umiejącą zmianą nastrojów.

Joanna Łukaszewska

## Józef Surzyński



Muzyka organowa i chóralna  
Acte Préalable AP0050  
DDD, 44'42, 1999

Warszawskie wydawnictwo płytowe Acte Préalable wydało w grudniu 1999 r. płytę z utworami chóralnymi i organowymi Józefa Surzyńskiego. Wszystkie utwory zostały zarejestrowane po raz pierwszy w historii fonografii. Płyta posiada olbrzymią wartość poznawczą. Wykonania utworów Józefa Surzyńskiego należą bowiem do rzadkości. Józef Surzyński (1851-1919) to postać interesująca. Ksiądz, doktor teologii, przedstawiciel pierwszej generacji muzykologów polskich, edytor i redaktor, kompozytor i organizator towarzystw organistówskich. Kompozytor należał do grona twórców piszących w tzw. duchu cecyliańskim, zmierzającym do zreformowania muzyki kościelnej. Stąd jego dzieła charakteryzują się śpiewną kantyleną, prostotą wyrazu i logiczną budową formalną. Płytę nagrali artyści poznajscy: Julia Smykowska (organy) i chór: *Collegium Posnaniense* pod dyrekcją Barbary Nowak i *Collegium Cantorum* pod dyrekcją Małgorzaty Kwaśnik-Chmielewskiej. Na płycie zamieszczono utwory organowe J. Surzyńskiego - *Preludium i Fugę c-moll* op. 12 nr 10, *Andante* op. 8 nr 8, *Fughettę Resonet in laudibus* op. 12 nr 3, *Postludium* D-dur oraz siedem miniatur pełniących rolę wstępu do utworów chóralnych o tych samych tytułach - *Adagio Zdrowaś bądź Maryja*, *Postludium Boże wieczny, Boże żywy*, *Postludium Anioł pasterzom mówił*, *Preludium Rozkwitnęła się lilia*, *Andante Anieli w niebie śpiewają*, *Preludium chorałowe U drzwi Twoich*, *Preludium W żłobie leży*. Julia Smykowska wykonuje wszystkie utwory organowe precyzyjnie, przywiązując wagę zarówno do uzyskania dobrej dramaturgii i płynności przebiegu, jak i budowania lirycznego klimatu. Niestety chór wypadają nieco gorzej. W wykonaniu *Collegium Posnaniense* słyszalne są wahania intonacji, nierówne piony i nieprecyzyjne wejścia poszczególnych gło-

sów. Znacznie lepsze wrażenie pozostawia *Collegium Cantorum* ze względu na poprawną intonację, precyzyjne wejścia i ładne stopliwe brzmienia. W całości płyty słucha się z zainteresowaniem, a nagrane utwory Józefa Surzyńskiego warte są poznania i szerszego spopularyzowania.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Rodion Szchedrin

Polyphonic Notebook  
24 Preludes and Fugues  
Rodion Shchedrin - fortepian  
BMG Melodiya 74321 36906 2

Dwudziestowieczne cykle *Preludiów i Fug*? Pierwsze skojarzenia – oczywiście Hindemith i Szostakowicz. Znacznie mniej popularny jest cykl *24 Preludiów i Fug na fortepian* Rodiona Szchedrina, wydany na dwupłytowym albumie (w nagraniu kompozytora) przez firmę BMG. Zbiór składa się z dwóch zeszytów: „tonacji krzyżykowych” i „tonacji bemolowych” (ułożonych według koła kwintowego na przemian majorowe i minorowe). Kompozytor nie ukrywa fascynacji cyklem Szostakowicza, można tu więc znaleźć wiele podobieństw nawet w zakresie języka muzycznego. Podziw wzbudza przede wszystkim bogactwo inwencji i kunsztowna polifonia prowadzona w fugach; preludia stanowią raczej wstęp – czy, jak chce kompozytor, uwertury – do fug. Album uzupełnia nagranie *Polyphonic Notebook – Notatnika polifonicznego* na fortepian. Jest to zbiór 25 preludiów wykorzystujących najrozmaitsze środki polifoniczne od kanonu i inwencji dwugłosowej po passacaglię, fugi podwójne i skomplikowane techniki kontrapunkcyjne. W ciekawym eseju, zamieszczonym w książeczce, Szchedrin określa wykonanie *Notatnika* jako najlepsze ze wszystkich jego nagrań fortepianowych.

Paweł Markuszewski

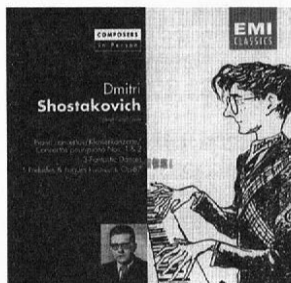
## Dymitr Szostakowicz

Koncerty fortepianowe  
Trzy tańce fantastyczne  
Preludia i fugi (wybór)  
Dymitr Szostakowicz - fortepian  
Orchestre National  
de la Radiodiffusion Française  
André Cluytens - dyrygent  
EMI CDC 7 54606 2

Rzadko mamy okazję słuchać nagrań dokonanych przez Dymitra Szostakowicza – ostatnio umożliwiła to nam wytwórnia EMI, przypominając w serii *Composers in Person* nagrania obu Kon-



certów fortepianowych w interpretacji kompozytora, który przecież był także wybitnym pianistą. *I Koncert c-moll* (na fortepian, trąbkę i smyczki) wykonywany jest stosunkowo często, nagranie Szostakowicza ukazuje jednak wiele szczegółów, na które większość pianistów nie zwraca uwagi. Prawdziwą rewelacją jest *II Koncert F-dur* – uważany zazwyczaj (także przez kompozytora) za utwór nieudany, zachwyca bogactwem muzycznej treści oraz niesamowitym połączeniem grozy, tragizmu i groteski w ramach ściśle neoklasycznej formy.



Zwłaszcza II część, Andante, porusza w interpretacji Szostakowicza dramatyzm ukrytym w szerokiej, romantycznej, pozornie prostej melodii. Finałowe Allegro to pęd ku czemuś nieznanemu, choć nieodparcie fascynującemu; pęd pozornie radosny, choć z nutami bardzo gorzkiej ironii – może przeczucie niechlubnego końca socrealistycznej doktryny? Płytę uzupełniają króciutkie *Trzy tańce fantastyczne* op. 5 oraz wybór pięciu *Preludiów i Fug* z op. 87. Warto także zapoznać się z zamieszczonym w książeczce ciekawym tekstem autorstwa Krzysztofa Meyera.

Paweł Markuszewski

## Michael Tippett

Koncert potrójny  
Koncert fortepianowy  
Ernst Kovacic - skrzypce  
Gerard Caussé - altówka  
Alexander Baille - wiolonczela  
Martino Tirimo - fortepian  
The BBC Philharmonic Orchestra  
Sir Michael Tippett - dyrygent  
NIMBUS, NI 5301, DDD

Wytwórnia Nimbus proponuje płytę poświęconą w całości twórczości Sir Michaela Tippetta. Znajdują się na niej *Koncert potrójny* i *Koncert fortepianowy*, oba pod dyktando kompozytora. Niedawno zmarły, Tippett pozostaje twórcą prawie nieznanym w Polsce. Kompozytor był bardzo aktywny do końca długiego życia (ur. 1905). Utwory zamawiała u niego najlepsze światowe orkiestry. Stworzył pięć oper, cztery symfonie, cztery koncerty. Krytyka angielska po-

strzega go jako jednego z najwybitniejszych twórców naszych czasów. Otwierający płytę *Koncert potrójny* (1979) jest znakomitym dziełem potwierdzającym klasę twórcy. Grają Ernst Kovacic (skrzypce), Gerard Caussé (altówka), Alexander Baillie (wiolonczela). Są to bardzo dobrzy, utytułowani soliści (co dzisiaj niekoniecznie oznacza znani!). Muzyka wciąga słuchacza swoim unikalnym charakterem. Pomimo dość umiarkowanego tempa narracji (*Medium fast, Very slow...*) nie sposób się od niej oderwać. Szczególnie pięknie brzmią kantylenowe unisona solistów. Całość można kojarzyć z atmosferą muzyki impresjonistycznej, orientalnej. *Koncert fortepianowy* (1953-55), podobnie jak poprzedni – klasycznie trzyczęściowy, kompozytor napisał, aby „forte pian znowu mógł zaśpiewać”. Jest to przykład bardzo dobrze napisanego koncertu neoromantycznego. Pianista Martino Tirimo wywiązuje się ze swojego zadania z łatwością. Słychać, że identyfikuje się ze stylistyką zaproponowaną przez kompozytora, który znakomicie prowadzi zespół The BBC Philharmonic. Orkiestra brzmi niesłychanie spontanicznie. Warto posłuchać całości i wyrobić sobie własne zdanie na temat Sir Tippetta.

Lukasz Borowicz

## Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni  
Anne-Sophie Mutter - skrzypce  
Trondheim Soloists  
Deutsche Grammophon 463 259-2,  
1999

Nowa płyta Anne-Sophie Mutter, która tym razem sięgnęła po nieśmiertelne dzieło Vivaldiego *Cztery Pory Roku*, zachwyca oryginalnością. Słynna skrzypaczka występuje tu w roli solisty i dyrygenta zarazem, mając u boku świetny norweski zespół Trondheim Soloists. Zainspirowana malarstwem Gottharda Graubnera, dojrzała artystka sławiąca piękno życia, dedykuje tę płytę pamięci swego męża dr Detlefa Wunderlicha. Po raz drugi w swej twórczości sięga po ten utwór, odkrywając w nim pozamuzyczne odniesienia, jakże charakterystyczne dla epoki baroku. W jej interpretacji malarstwo dźwiękowe przeraża się w filozofię i wyraża niepokoje ludzkiego życia. Prawdziwie barokowa ekspresja nastroju i barwy. Przyroda zmieniająca się jak wiatr, pory roku kontrastujące ze sobą wyrazowo, postrzegane jako metafora życia mieniącego się tysiącami kolorów. Muzycznie? Brawura dźwięku. Onomatopieczne niemal brzmienia oddają treść sonetów stanowiących program utwo-

ru – straszliwy sztorm, szczękanie zębów, ucieczkę przed zimnem, dumanie w ciepłe domu przy iskrzącym się wesole kominku, śpiew ptaków o brzasku letniego dnia, ciepłe kolory jesieni, która leczy łaknącą spokoju duszę. Idealne zgranie muzyków w dialogu równorzędnych partnerów, jakimi są solista i zespół. Precyzja gry, rozmach temp barokowych tańców, ogromne kontrasty i przyprowadzająca o dreszcz wibracja skrzypiec, czasem łkanie, a czasem śmiech. Dopracowany i przemyślany każdy zwrot i każda niemal nuta. Interpretacja nowoczesna, z którą współgra nietuzinkowa szata graficzna płyty. Jednych zadziwi, innych prawdopodobnie zbulwersuje, a mnie cieszy, bo wprowadza do naszego świata świeży powiew. Jest dowodem na to, jak utwór miliony razy grany i nagrywany może znowu zabrzmieć inaczej.

Na płycie mamy jeszcze Sonatę g-moll Giuseppe Tartiniego *Il trillo del diavolo*. Diabelska energia rzeczywiście rozszala skrzypce, szczególnie w solowej kadencji, jednak po niezwykle barwnej interpretacji *Czterech Pór Roku* utwór ten nie robi już tak wielkiego wrażenia.

Katarzyna Szymańska-Stulka

## Władysław Żeleński



Preludia op. 38 na organy  
Julia Smykowska – organy kościoła Wszystkich Świętych w Poznaniu  
Acte Préalable AP0007  
DDD, 51'52, 1998

*Preludia* na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego nie należą do często wykonywanych publicznie, a omawiane wykonanie jest pierwszym na rynku fonograficznym nagraniem całego cyklu. Główne zamierzenie *Preludiów* to cel dydaktyczny – każdy organista na początku nauki poznaje poprzez kontakt z nimi podstawowe problemy techniczne i brzmienie głosów organowych. Zaproponowana przez Julię Smykowską registracja jest ciekawa i dosyć barwna. Myślę, że przy tak dużym instrumentacie można sobie na nią pozwolić. Szkoda, że nie została użyta w większym stopniu szafa ekspresyjna, co pozwoliłoby wydobyć liczne niuanse dynamiczne. Tempa wielu miniatur są chwiejne. Wykonawczyni to zwalnia – np. tam,



Julia Smykowska



gdzie pojawiają się drobne wartości rytmiczne (*Preludium* nr 24) – to znów przyspiesza w trakcie utworu bez wyraźnej przyczyny (*Preludium* nr 13), a także nie wytrzymuje dokładnie akordów (*Preludium* nr 17). Zwraca również uwagę sposób łączenia nut przez wykonawczynię. Przerwywanie oryginalnych łuków i stosowanie barokowej manieri łączenia po dwie nuty zamiast utrzymania ścisłego legato – to nie to, o co chodziło Żeleńskiemu (*Preludium* nr 1).

Na uwagę zasługuje książeczka dołączona do płyty, zawierająca informacje o artystce, kościele, dyspozycję oraz zdjęcie instrumentu, jak również cenny komentarz Marty Szoki. Bravo dla wytwórni za sięgnięcie po nienagrany dotąd, a ważny i ciekawy repertuar.

Michał Markuszewski

## składanki



XX<sup>th</sup> Century Polish Piano Music – Sawa, Fotek, Łukaszewski, Serocki, Bacewicz, Borkowski  
Marcin Łukaszewski - fortepian  
Acte Préalable AP0016  
DDD, 66'03, 1998

Polska muzyka fortepianowa XX wieku – pojęcie niezwykle szerokie. Z przebogatego repertuaru trudno wybrać utwory, które złożyłyby się w reprezentatywną całość. Udało się tego dokonać Marcinowi Łukaszewskiemu na płycie wytwórni Acte Préalable – choć nagrane przez niego utwory nie należą do czołówki pianistycznego repertuaru, można w nich odnaleźć odzwierciedlenie większości zagadnień obecnych w nowej muzyce fortepianowej: od nawiązań do ludowych stylizacji Chopina i Szymanowskiego (*Mazurki* Mariana Sawy), poprzez motoryczny witalizm (*Toccaty* Łukaszewskiego i Borkowskiego), aż do aleatoryzmu (*A piacere* Serockiego) i zaawansowanych technik sonorystycznych (*Fragmenty* Borkowskiego). Mamy też komplet *10 Etiud koncertowych* Grażyny Bacewicz (wykorzystujących różne problemy techniczne gry na fortepianie) i cykl *Preludium* Jana Fotka, eksplorujących rozmaite aspekty procesu komponowania. Obraz współczesnej fortepianowej muzyki polskiej jawi się więc bardzo konsekwentnie. Dodatkowo warte jest uwagi, że większość utworów – w tym popularne *Etiudy* Grażyny Bacewicz – pojawia się po raz pierwszy na płycie kompaktowej.

Paweł Markuszewski



Marcin Łukaszewski

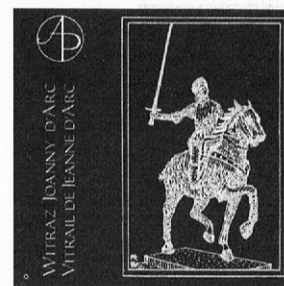
*Russian Baroque*

Klasyka petersburskiego baroku  
Arte Nova 74321 51626 2

Już sam tytuł płyty może zainteresować: muzyka rosyjska, mająca bogaty udział w dorobku europejskiej kultury muzycznej, pojawia się na scenie dopiero w dobie romantyzmu. Tymczasem na płytach *Russian Baroque* znalazły się utwory wcześniejsze, do tego nagrane po raz pierwszy. Po bliższym przyjrzeniu się tej fonograficznej ciekawostce, zapal nieco stygnie, okazuje się bowiem, że ówczesni kompozytorzy „rosyjscy”: Starzer, Titz, Baillot, Madonis, Steibelt to Niemcy, Austriacy, Francuzi. Oraz Maxim Berezovsky, kompozytor ukraiński kształcony we Włoszech, skądinąd pierwszy autor opery działający w Rosji. Czas aktywności twórczej wszystkich wyżej wymienionych kompozytorów (z wyjątkiem Madonisa) przypada na II połowę XVIII wie-

ku. Nie świadczy to o opóźnieniu kultury muzycznej rosyjskiego dworu w stosunku do reszty Europy – w większości repertuar *Russian Baroque* to czysty klawisyzm! Co ciekawsze, zespół wykonawców pod nazwą *Russian Baroque Ensemble* to dwie pary skrzypiec, altówka, wiolonczela, fortepian i klawesyn, wszystkie zaś instrumenty na współczesną modłę wykonane. Artyści występują w różnych konfiguracjach, w zależności od wymagań utworu: w kwartecie smyczkowym (typowy gatunek i obsada barokowa!), triach, duetach, czy wreszcie solo. Wykonania są nienagane, aczkolwiek wybitnymi, porywającymi nazwać ich nie można. Problem pojawia się jedynie przy sonacie Madonisa na skrzypce i basso continuo (realizowany tylko przez klawesyn), utworze utrzymanym jeszcze w stylistyce barokowej: skrzypce stara się grać powściągliwie, mniej soczystym, romantycznym dźwiękiem, nie zbliżywszy się jednak ani trochę do brzmienia i wykonawstwa barokowego, co sprawia wrażenie gry porządnej, lecz wylękniałej i szkolnej. Z kolei klawesynista ograniczył swą twórczą inwencję do pieczołowitej realizacji basu cyfrowanego. Abstrahując od rozdzwieku między tytułem płyt i nazwą zespołu a wersją fonograficzną, należy przyznać, że kompozycję rodem z osiemnastowiecznego Petersburga są dobrze napisane i bliskie stylowi haydnowsko-mozartowskiemu. Stanowiąc by mogły ciekawy element fonoteki koneserów i szkół muzycznych. Natomiast niewątpliwą wadą płyt *Russian Baroque* jest brak jakiegokolwiek informacji na temat wykonawców (nawet nazwisk) – książeczka ogranicza się wyłącznie do notki (w trzech językach!) o petersburskim dworze i o jego wielkich kompozytorach.

Natalia Szczech



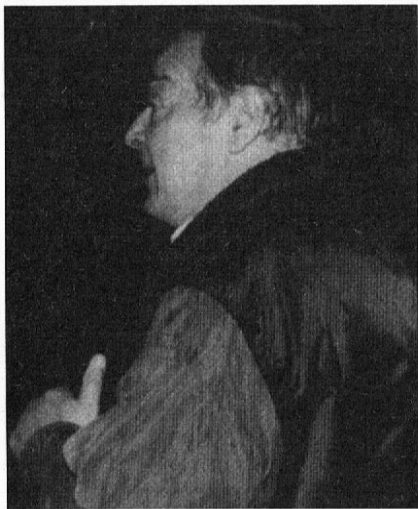
Witraz Joanny d'Arc  
Julia Smykowska - organy  
Elżbieta Smykowska - recytacja  
Marian Pyszniak - narrator  
Acte Préalable AP0003  
DDD, 65'30, 1998

*Witraz Joanny d'Arc* to płyta nietypowa, lecz ciekawa. Ideą przewodnią jest przybliżenie historycznej postaci Joanny d'Arc – francuskiej bohaterki narodowej i świętej. Płytę otwiera *Fanfara* na organy Nicolasa Jacquesa Lemmensa – belgijskiego kompozytora i organisty.

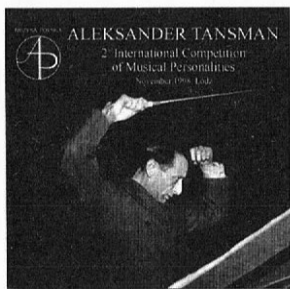


Następnie rozbrzmiewają dzwony katedry w Poznaniu i rozpoczyna się *Suita organowa* Edouarda Senne, skomponowana w 1979 r. na uroczyste otwarcie opactwa Saint-Ouen w Rouen. Na tle grających organów słyszymy recytację – głos Joanny d'Arc, opowiadającej swoją historię. Na płycie znajdują się także trzy drobne utwory (organy solo), charakterem odpowiadające suicie i stanowiące zamknięte całości. Registracja odpowiada charakterowi płyty, wykorzystuje szerokie możliwości pięćdziesięciogłosowych organów kościoła Św. Krzyża w Poznaniu – ich dyspozycję oraz zdjęcie zawiera książeczka. Jak można przeczytać w książeczce, płyta jest owocem polsko-francuskiej współpracy kulturalnej. *Muzyka i słowo tworzą całość. Dzwony poznańskiej katedry ogłaszają początek opowieści o francuskiej bohaterce...*

Michał Markuszewski



Marian Pysznik



II Międzynarodowy Konkurs Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana Łódź 1998

Utwory Tansmana i innych w wykonaniu laureatów

Acte Prealable AP 0017/0018  
DDD, 58'40 + 63'29, 1999

Płyta ta stanowi dowód na to, że można... Że można w Łodzi zorganizować konkurs imienia kompozytora polskiego, niesłusznie zapomnianego, którego twórczość dzisiaj odkrywana jest na nowo; że wraz z koncertem laureatów wykonania młodych muzyków nie przemina, wręcz



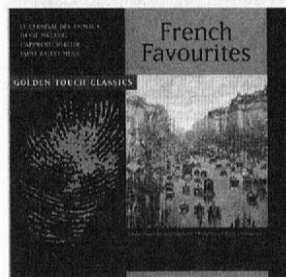
rys. Małgorzata Loza-Lipszyc

przeciwnie, istniejąc na płycie, dotrą do szerokiego grona słuchaczy.

W dzisiejszym świecie muzycznym jedyną drogą dla młodych muzyków są konkursy. Jednak tylko niektóre z nich troszczą się o swoich laureatów. Łódzki z pewnością do nich się zalicza. Ale *ad rem*. Sama płyta przedstawia słuchaczowi zdobywających popularność wykonawców, jak i dzieła muzyczne. Co oczywiste, przeważa muzyka Tansmana. Obecni są także Sigfrid Karg-Elert, Gergely Ittzes, Roland Dyens, Carl Maria von Weber, Leo Brouwer, Piotr Czajkowski. Grają: zdobywca Grand Prix Gergely Ittzes – flecista prezentujący także własny utwór, gitarzysta Piotr Tomaszewski (IV nagroda), pianista Błażej Dowlasz (nagrada za wykonanie dzieła Tansmana), fagocista Pierre Martens (II nagroda oraz nagroda za wykonanie dzieła Tansmana), gitarzysta Waldemar Gromolak, wiolonczelista Dmitri Prokofiev (sic!) – zdobywca III nagrody. Trudno opisać wszystkie wykonania (ponad dwie godziny mozaiki instrumentów i wykonawców). Jedno jest pewne: wszyscy zasługują na uwagę. Największą przyjemnością dla melomana jest posłuchanie całości i konfrontacja własnych przemyśleń z ocenami Jury. Równie dużą przyjemnością będzie zetknięcie się (dla wielu osób zapewne po raz pierwszy) z wartościową, a przede wszystkim piękną muzyką Tansmana. Niech żyją konkursy!

Łukasz Borowicz

French Favourites (Saint-Saëns, Dukas, Gounod, Chabrier, Berlioz)  
Slovak Philharmonia Orchestra  
Bystrick Rezucha - dyrygent  
Radio Bratislava Symphony Orchestra  
Robert Stankovsky - dyrygent  
London Festival Orchestra  
Alfred Scholz - dyrygent  
Golden Touch Classic 0232



Pewnego dnia odwiedziłem znany warszawski supermarket (nie tylko muzyką się żyje!). Ku mojemu zdziwieniu pośród mydeł i past do zębów odnalazłem półkę pełną płyt z muzyką poważną (Beethoven, Bach – naprawdę w szerokim wyborze). Ceny niewygórowane (tyle co szczoteczka do zębów!). Skusiłem się na klasykę symfoniki francuskiej. Po uważnym obejrzeniu płyty nie jestem do końca pewny, kto na niej dyryguje. Panowie wymienieni powyżej obecni są na tylnej stronie okładki. Na pierwszej zaś odnalazłem dyrygenta – Oliviera Dohnanyi. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt istnienia niezliczonej ilości „tanich” płyt, na których dyrygentem jest Alfred Scholz. Warto byłoby więc sprawdzić, czy artysta ten istnieje w rzeczywistości (może to tylko wybieg przeciwko prawu autorskiemu). Abstrahując od personaliów muszę ze zdziwieniem przyznać, że płyta jest dobra. *Karnawał zwierząt* Saint-Saënsa zagrany został bardzo barwnie. Podobnie *Danse macabre* tego samego kompozytora. Satisfakcjonuje także interpretacja *Ucznia czarnoksiężnika* Dukasa. Niewątpliwie jednym z ciekawszych momentów są fragmenty muzyki baletowej do *Fausta* Gounoda. Grane są one z dużą swobodą. *Marsz* Chabriera może się podobać. Kończący płytę *Marsz węgierski* Berlioz'a także nie wypada poniżej oczekiwań. Co powiedzieć o całości? Myślę, że płyta ta nikomu szkody nie wyrządza. Pomimo, że nie spełni ona oczekiwań melomanów, na pewno nie odstraszy



od muzyki poważnej przypadkowych nabywców – bywalców supermarketów.

Łukasz Borowicz

Rorem, Persichetti, Hodkinson  
Koncerty na rożek angielski  
Thomas Stacy - rożek angielski  
New World Records 80489-2  
DDD, 71'16, 1995

Amerykańska wytwórnia płytowa New World Records wydaje antologię współczesnej muzyki amerykańskiej. Na jednej z płyt zarejestrowane zostały trzy koncerty na rożek angielski i orkiestrę symfoniczną (Rochester Philharmonic Orchestra, dyr. Michael Palmer). Jeśli można mówić o pewnym idiomie muzyki amerykańskiej, to ten utwór niewątpliwie mieści się w takiej stylistyce: zbliża utwór do muzyki filmowej, choć nie można mu ująć interesujących cech indywidualnych. Druga kompozycja - trzyczęściowy koncert Vincenta Persichetti (1915-1987) op. 137 - to utwór na rożek i smyczki (String Orchestra of New York pod dyktando kompozytora). Stylistycznie jest zbliżony do utworu Rorema. Na zakończenie *The Edge of Olde One* Sydney'a Hodkinsona (ur. 1934), napisana na rożek angielski, przetworzenia i zespół instrumentalny (The Eastman Musica Nova, dyr. Paul Philips). Jest to utwór ciekawy; partia solowego instrumentu poddawana jest tu rozmaitym elektronicznym przetworzeniom, dzięki którym rożek zyskuje nowe walory brzmieniowe, miejscami zbliżające jego barwę do barwy klarnetu. Płyta warta jest posłuchania zarówno ze względu na interesującą twórczość amerykańskich kompozytorów, jak i ze względu na świetne wykonanie Thomasa Stacy, który udowadnia, że dobrze sobie radzi zarówno w utworach, gdzie rożek angielski wykorzystywany jest w sposób tradycyjny, jak i w kompozycji eksploatującej instrument niemal do granic możliwości technicznych i ekspresyjnych.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Musica Sacra Poloniae  
Joanna Kozłowska - sopran  
Maria Mitrosz - sopran  
Piotr Mizera - tenor  
Chór Akademii Teologii Katolickiej  
w Warszawie  
Kazimierz Szymonik - dyrygent  
DUX 0108, DDD, 62'41, 1998

Ostatnia, wydana w 1998 r. płyta Chóru ATK (obecnie Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – została



w 1998 r. nominowana do nagrody „Fryderyka”, a w maju 1999 r. na XIV Międzynarodowym Festiwalu Filmów Katolickich i Multimedialnych w Niepokalanowie otrzymała Nagrodę Główną w kategorii muzyki klasycznej za wysoki poziom artystyczny, brzmienie i realizację oraz promocję współczesnej sakralnej muzyki polskiej.

Na płycie utrwalone sakralne utwory polskich kompozytorów współczesnych średniego i młodego pokolenia: Miłosza Bembinowa (*Veni Sancte Spiritus*), Marcina Łukaszewskiego (*De profundis*), Marcela Chyżyńskiego (*Psalms 88*), Pawła Łukaszewskiego (*O Adonai, Beatus vir Sanctus Adalbertus*), Mariana Sawy (*Salve Regina, Ego sum panis vivus*), Mariana Borkowskiego (*Adoramus*), Stanisława Moryty (*Święty Boże*) i Anny Ignatowicz (*Stabat Mater*).

Dwie spośród nagranych na płytę kompozycji: *Veni Sancte Spiritus* M. Bembinowa i *Psalms 88* M. Chyżyńskiego to utwory nagrodzone w 1997 r. na organizowanym przez Chór ATK, Stowarzyszenie *Musica Sacra* i Ośrodek Promocji Kultury *Gaude Mater* Konkursie Młodych Kompozytorów *Musica Sacra*. Spośród dziesięciu pozycji zachwyca dramatyczne *Święty Boże* Stanisława Moryty, chorałowo-refleksyjne *Salve Regina* Mariana Sawy, majestatyczne i wirtuozowskie *O Adonai* Pawła Łukaszewskiego, żalobne *Stabat Mater* Anny Ignatowicz. W całości płyta przepojona jest głęboką zadumą i modlitewnym nastrojem. Wykonanie zachwyca doskonałą emisją, świetną dykcją, ładnym, czystym brzmieniem, stopniowością głosów, swobodą i lekkością wykonania.

Stanisław Rupprecht

Zdzisława Donat – recital wokalny  
(Arie z oper Mozarta, Verdiego, Donizettiego, Belliniego, Ravela, Rimskiego-Korsakowa, Moniuszki, Dell'Acqua, Auber) a  
Orkiestra Opery Poznańskiej  
M. Dondajewski - dyrygent  
Wielka Orkiestra Symfoniczna PR i TV w Katowicach  
J. Kasparyk - dyrygent  
Orkiestra PR i TV w Krakowie  
M. Pijarowski - dyrygent  
K. Eichhorn - dyrygent  
Polskie Nagrania, PNCD 398

Nazwisko Zdzisławy Donat znane było swego czasu szerokiej rzeszy meloma-

nów na całym świecie. W latach 80. artystka święciła tryumfy na największych scenach operowych świata, takich jak londyńskie Covent Garden, mediolańska La Scala, wiedeńska Staatsoper czy nowojorska Metropolitan Opera. Stworzyła ona znakomitą kreację Królowej Nocy – została przez *Opernwelt* okrzyknięta najlepszą w tej roli.

Nic dziwnego. Materiał, który został zgromadzony na tej płycie, stanowi namacalny dowód wielkiej kultury wokalne Donat. Dysponuje ona wspaniałym sopranem o dużej biegiłości. Srebrzyste w jej wykonaniu koloratury są urzeczywistnieniem łatwości i precyzji. Urzeka doskonała technika wokalna artystki, piękna, naturalna barwa głosu o zminimalizowanej wibracji. Repertuar z odległych epok nie sprawia jej żadnej trudności. Brawurowo wykonuje zarówno mozartowskie koloratury, jak również zachwyca pięknem szeroko rozpiętych fraz u Ravela. Wyczuwa się niezwykłą wprost łatwość, z jaką porusza się artystka w tak zróżnicowanym repertuarze. Szkoda tylko, że jakość nagrań pozostawia wiele do życzenia. Płyta ze wszech miar godna polecenia. Z całą pewnością będzie cennym nabytkiem dla miłośników opery.

Ewa Mackiewicz

*Nie mój ogródusek*  
pieśni kurpiowskie  
Marta Boberska - sopran  
Krzysztof Kur - tenor  
Apolonia Nowak - śpiew solo  
Warszawski Chór Kameralny  
Ryszard Zimak - dyrygent  
DUX 0116

Fryderyk '99  
NOMINAŁ

Wydana w 1998 r. przez DUX płyta z pieśniami kurpiowskimi w wykonaniu Warszawskiego Chóru Kameralnego pod dyktando Ryszarda Zimaka zawiera utwory Karola Szymanowskiego (*Sześć pieśni kurpiowskich*), Romana Maciejewskiego (cztery *Pieśni kurpiowskie*), Romualda Twardowskiego (*Trzy pieśni kurpiowskie*), Kazimierza Sikorskiego (dwie z cyklu *Pieśni kurpiowskich*) i Stanisława Moryty (dwie z *Pięciu pieśni kurpiowskich*), przeplatane oryginalnymi pieśniami kurpiowskimi w wykonaniu Apolonii Nowak – znanej polskiej pieśniarki i wycinankarki (jej kurpiowskie wycinanki zdobią dołączoną do płyty książeczkę).

Słuchając płyty stykamy się z pięknym, wzruszającym polskim folklorem w postaci autentycznych pieśni kurpiowskich i ich artystycznych, po mistrzowsku opracowanych stylizacji. Znakomity zespół prezentuje je z wysoką kulturą, elegancją i starannością. Zwraca uwagę wyrównanie brzmienie, czystość intonacji, świetna dykcja i muzykalność. Spośród wszystkich zarejestrowanych

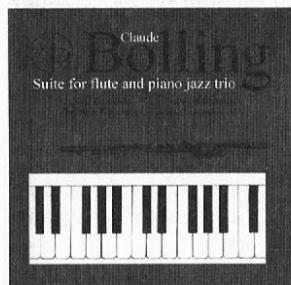


na płycie utworów największą wartość przedstawiają zachwycające wyrefinowaną harmoniką pieśni Szymanowskiego oraz powstałe w tym samym okresie cztery *Pieśni kurpiowskie* Maciejewskiego. Zwracają uwagę nowoczesne w brzmieniu pieśni na chór żeński Moryty.

Płyta wyróżnia się nadto staranną szatą graficzną i realizacją nagrania, a zamieszczony w książeczce komentarz Małgorzaty Komorowskiej przybliży muzykę i kulturę Kurpiów.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## inne



Claude Bolling  
Suite for Flute and Piano Jazz trio  
Elżbieta Gajewska - flet  
Paweł Perliński - fortepian  
Zbigniew Wegehaupt - kontrabas  
Adam Lewandowski - perkusja  
Acte Préalable AP0015  
DDD, 41'09, 1999

*Suita na flet i trio jazzowe* Claude'a Bollinga, francuskiego kompozytora urodzonego w 1930 roku, to kompozycja łącząca elementy niemal barokowej polifonii ze stylem jazzowym. W tym wypadku wdzięczny to mariaż. Niektóre części przywołują nastrój francuskiej piosenki. Struktura utworu rzeczywiście przypomina formę suit, z tanecznymi i nietanecznymi częściami. Wykonawcy, czyli Elżbieta Gajewska na flecie, Paweł Perliński na fortepianie, Zbigniew Wegehaupt na kontrabasie i Adam Lewandowski na perkusji, bardzo dobrze radzą sobie z obydwoma stylami. Może czasami flicistce przydałoby się troszkę więcej odwagi do swingowania, a „jazzmanom” jeszcze odrobinę finezji. Miłośnikom obu przywoływanych kierunków polecam tę płytę jako sposób na przyjemny relaks, niemęczącą i nieabsorbującą muzykę, doskonałą do odreagowania wielkich, wzniosłych emocji...

Katarzyna Drogosz

Muzyka źródeł: mniejszości narodowe i etniczne w Polsce cz. I  
Polskie Radio PRCD 162

Jedną z ciekawszych propozycji w znakomitej kolekcji *Muzyka źródeł*, wydawanej przez Polskie Radio, jest płyta przedstawiająca folklor narodów zamieszkujących wschodnią i południowo-wschodnią część naszego kraju: polskich Ukraińców, Białorusinów, Łemków i Bojków. Potwierdza się tu utarta opinia, że wschodni Słowianie są znacznie bardziej muzykalni niż Polacy – prezentowane pieśni do dziś śpiewane są na weselach, chrzcinach, kolędach, dożynkach czy też przy codziennej pracy. Wykonawcami prezentowanych nagrań są w przeważającej większości śpiewacy i kapele działające do dziś na wsiach polskiego pogranicza (czy też – jak w przypadku wysiedlonych po wojnie Ukraińców i Łemków – „na czużyni”, na nieswojej ziemi). Niewiele osób zapewne zdaje sobie sprawę, że tuż obok nas istnieje folklor tak bogaty i różnorodny – płyta Polskiego Radia prezentuje dość reprezentatywny jego wybór, a zamieszczone w książeczce wnikliwe analizy autorstwa specjalistów z dziedziny etnomuzykologii i językoznawstwa pozwalają pogłębić wiedzę o muzyce i zwyczajach naszych sąsiadów.

Paweł Markuszewski



Current 93  
In a Foreign Town, In a Foreign Land  
Durtro 035CD, 1997

1. His Shadow Shall Rise to a Higher Place
2. The Bells Shall Sound Forever
3. A Soft Voice Whispers Nothing
4. When You Hear the Singing You Will Know it is Time

Current 93 to zespół, który od lat nagrywa płyty z elektroniczną muzyką eksperymentalną. Ich domeną są ciemne, industrialne, często chaotyczne klimaty eksplorujące mroczne pokłady naszej osobowości. Ostatnie płyty zespołu wyraźnie kierują się w stronę muzyki folkowej, a do ich nagrywania muzycy zaczęli używać bardziej akustycznych i tradycyjnych instrumentów. Płyta *In The Foreign Town, In a Foreign Land* nieco odbiega od obydwu – star-

szej i nowszej – twarzy C93. Została nagrana przy współpracy z Thomasem Ligottim, znanym autorem horrorów czy, jak jego twórczość określa wokalista C93 David Tibet, literatury wizjonerskiej i apokaliptycznej. Stanowi ona tło do jego czterech opowiadań, napisanych specjalnie do tej produkcji. Treści tych opowiadań nie będę ani recenzował ani przytaczał, bo przecież nie jest to pismo literackie – skoncentruję się na muzyce. Najlepiej się jej słucha czytając książkę (Ligottiego albo inną w podobnym gatunku) lub po prostu leżąc z zamkniętymi oczami w ciemnym pokoju. Jest to muzyka ilustracyjna z gatunku dark ambient. Ciężkie, długie, nieznanie modulowane dźwięki okraszone cichymi odgłosami dzwonów, jakiejś dziwnej trąby i głosem wokalisty C93 Davida Tibeta czytającego fragmenty opowiadań Ligottiego stanowią większość muzycznej treści tej tajemniczniej i niepokojącej płyty. Muzyka ta jest przedstawieniem napięcia i klimatu związanego z powieściami Ligottiego. Zaznaczam przy tym, iż nie jest to muzyka tandetna, której celem jest tylko przestraszyć słuchacza, co często ma miejsce w przypadku autorów różnego rodzaju horrorów (nie tylko literackich czy filmowych). Zawiera ona dziwną głębię, daleko wykraczającą poza lęk. Jest wręcz mistyczna czy rytualna, jak pieśni mnichów tybetańskich lub pieśni obrzędów Voodoo.

Warto podkreślić doskonałą realizację nagrania, dużą dynamikę dźwięku i jego niepowtarzalną przestrzeń. Płytą powinni zainteresować się nie tylko miłośnicy Briana Eno, Oval czy innych wykonawców muzyki ambient, lecz także inni melomani poszukujący nowych brzmień w muzyce.

Cpt. Sparky

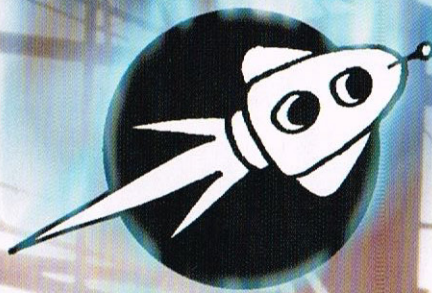


EA  
Cpt. Sparky Publications 1999  
SPARK 005

Coś się dzieje. Coś się dzieje dobrego. Polska muzyka traci kompleksy. Zaczyna wymykać się prostym skojarzeniom. Myślę oczywiście o muzyce twórców uczciwych, beztrendowych, co może być także zrozumiane jako „awangardowych” czy chociażby „postępowych” (strictlypopowcy utopia się za chwilę



# WYDAWNICTWO NOWEJ MUZYKI ALTERNATYWNEJ



Cpt. Sparky

[www.cptsparky.terra.pl](http://www.cptsparky.terra.pl)  
[cptsparky@terra.pl](mailto:cptsparky@terra.pl)



**machina**





# Acte Préalable

MUZYKA POLSKA



## MARCIN BŁAŻEWICZ

### THE DARKEST DARK

Najciemniejsza ciemność



AP0045

MYSTERY OF SELF LIBERATION Misterium Wyzwolenia

**Z**jemy w czasach głodu... głodu Transcendencji... Mity i symbole, które kiedyś zbliżały nas do Transcendencji stały się dla nas martwe, niezrozumiałe, nie odnoszą się już do niczego. Dopóki społeczeństwa rozwijały się w ewolucyjny sposób można było symbole dostosowywać do zmieniających się powoli sposobów rozumienia Transcendencji. Struktury symboli były na te zmiany otwarte (w sensie jaki przez otwarcie rozumie Umberto Eco).

Obecny rewolucyjno-informatyczny rozwój naszej kultury, za którym nie nadążają instytucje religijne usurpujące sobie monopol na interpretację Sacrum, przenosi odpowiedzialność za szukanie nowych, nośnych dla współczesnego człowieka symboli i mitów, m.in. na Sztukę, w tym Muzykę. Relacja każdego z nas z Sacrum, z Transcendencją stała się naszą prywatną sprawą. Odbyna się na nasz własny rachunek rozumienia, wtajemniczenia czy uczestniczenia.

Tego uczyła tradycja myśli i tolerancji Indii, Tybetu a w Europie – Gnoza.  
O moim rozumieniu Transcendencji jest „Najciemniejsza Ciemność”

Marcin Błażewicz



#### 1. To nie my żyjemy, to nami żyje Nieznane.

Jedna z formuł Mahajany (kierunek buddyzmu, tzw. Wielki Wóz). Etap w życiu człowieka, którego świadomość „spi”, który jest „żyty” a nie „żyje”

To stadium, z którego wielu ludzi nie obudzi się do końca swego życia. Przebudzenie rozpoczyna pytania: o sens swojego życia, swoje miejsce w świecie... Heidegger określał ten etap jako zdemoniowanie swojej zależności od „Sie”: tak się powinno żyć, kochać, myśleć, itp. – które narzuca nam społeczeństwo, Fromm jako „ucieczkę od wolności”.

#### 2. Ty jesteś Tym (tat tvam asi).

Znana w wielu systemach religijnych i gnostycznych formuła oznaczająca rozpoznanie relacji Ja-Swiat-Absolut. Człowiek jest częścią Absolutu, Absolut jest w Nim. To rozpoznanie wymaga przebycia trudnej drogi, w wyniku której następują przewartościowania per-

spektywy widzenia siebie i sposobu własnego myślenia (lub zawieszenia tradycyjnego, kartezjańskiego myślenia).

#### 3. OM (Om mani padme hum) – Indie, Tybetu.

Święta głoska, mistyczny dźwięk symbolizujący całość Wszechświata, pozbawiony jakichkolwiek treści. Rozpoczyna medytację (joga, mantry), OM wprowadza nas w świat naszych demonów (por. Jung): ograniczeń, repulsji, imprintingów... lub – jak kto woli – skutków karmicznych. Są to demony naszej przeszłości, podświadomości... itp., które musimy przezwyciężyć, aby stać się istotami wolnymi, gotowymi do wyzwolenia z ograniczeń tego świata. Jest to przeżycie traumatyczne, znane w mitologii całego świata, psychoterapii, alchemii, a zwłaszcza w przywołanej tu tradycji jogi i buddyzmu. Wyzwolenie, to życie w poczuciu, że Ja jestem Tym, uwolnienie od świata – MOKSZA.

„Najciemniejsza ciemność” poświęcona jest pamięci mojego przyjaciela – Mariusza Stowpea.

Acte Préalable sp. z o.o.

Skr. pocztowa 71

02-792 Warszawa 78

www.kki.net.pl/~actepre

acte\_prealable@usa.net

Dystrybucja:

CMD

ul. Światowida 5-7

45-325 Opole

(77) 457-60-63



w swoich plagiat-autoplagiaty, oby). Dla mnie tego typu pozytywną płytą jest pierwsze wydawnictwo grupy/projektu EA. Jaki to ma tytuł? Nie wiem, twórcy chyba też nie wiedzą. Ale to rzeczywistość nie jest istotne. To muzyka typu „untitled”, niewerbalizująca się. Zamieszczony na bardzo udanej okładce (bez wstąpienia jedna z najlepszych w 99 roku) opis „3275 sekund zarejestrowanych w miejscu gdzie nic nie jest takie jakim wydaje się być” wystarczy. Dodatkowo nieczytelność napisów powiększa wrażenie (gdzieś tam jeszcze pisze „oczy, uszy, niebo, patrzę...”). Ta wielka liczba sekund podzielona jest na kilka mniejszych części, ale ja wolę odczytywać tę muzykę jako rejestrację jednego wydarzenia. Gdzieś tam i kiedyś tam i po coś tam. Czy jest to muzyka dokumentalna? Trochę tak. Czy jest to ambient? Może jest, chyba tak. Czy jest to muzyka improwizowana? Na to wygląda. I jest to muzyka polska w dobrym znaczeniu, oryginalna, czyli światowa, uniwersalna. Jeśli nawet może się w jakimś miejscu skojarzyć z klasycznym ambientem (chyba ciągle niedoścignionym) a la B. Eno, to zaraz takie skojarzenie zmienia się w odwołania do H. M. Góreckiego. Ale te podobieństwa są tu nieistotne. Bo założę się, że ta muzyka powstała nie dla kopii i podobieństw. To po prostu tradycja, która w nas siedzi, plus pewne rzeczy, które są w powietrzu. I wróć do polskich elementów, czytelnych tylko tutaj, bo to prawdopodobnie bardzo ważne, jeśli polska muzyka ma odnaleźć swoją twarz. Pojawiają się w jednym momencie wysampłowane słowa, które tną całość płyty na dwie części, może raczej nie tną, tylko stają się osią, wokół której zaczyna się kręcić całość soniczna i filozoficzna tej muzyki. Z oddali z długimi przerwami zbliża się głos powtarzający: „uważajcie!”, i tak kilkanaście razy, z kompletnej nicości, coraz głośniejsze, głośniejsze, wydaje się taki znajomy, po czym sam dodaje „uważajcie!... bo nie zwracacie uwagi!”. Teraz już wiemy, że to jeden z najsłynniejszych polskich telewizyjnych spikerów (Szołajski?!). Tutaj występuje (pewnie bezwiednie) jako orędownik uczciwości w muzyce. I dla mnie to najwspanialszy moment płyty, który całość ustawia w rzadkim kontekście artystycznym, filozoficznym, nawet socjologicznym, a przy okazji jest zabawny i dodaje tej dosyć poważnej muzyce coś wesołego, mrużącego do nas oko. Z jednej strony chodzić tu może o wołanie, żeby ktoś w końcu usłyszał krzyk undergroundowych twórców o prawo do godnego istnienia w tym kraju, o prawo do grania muzyki prawdziwej, a z drugiej, tej zabawniejszej, po prostu przypomina, że płyta jest włączona, bo jest to taki rodzaj przedniego ambientu, który bardzo mocno wtapia się w tło, i łatwo go stracić „z uszu” zajmując się czymś jeszcze poza słuchaniem muzy-

ki. Za to gdy płyta się kończy, dotkliwej dociera do nas cisza. Technicznie wszystko jest bardzo dobrze zrealizowane, choć w zasadzie nie słyszymy poszczególnych instrumentów. Stapiają się w jeden łaskoczący, chmurowaty, dronopodobny dźwięk. Czasem jakaś struna odezwie się głośniejsze, jakaś kropła przeleci bliżej, jakiś efekt da o sobie znać dokładniej. Dużo procesora, ale trudno powiedzieć, czy ten reverb jest z maszynki, czy to pogłos prawdziwego pomieszczenia. A może tak i tak? Czyli bardzo dobrze. Z każdego pasma wyskakują różne niespodzianki. Masa niedosłowności, subiektywności, oryginalności, przyjemności, które z pierwszej płyty grupy EA czynią obiekt na naszym rynku wyjątkowy. Chciałbym, żeby takie wyjątki stały się standardem. Albo może lepiej nie chcę... Pewne sprawy nie powinny być dla wszystkich dostępne... pewne miejsca trzeba chronić... pewne dźwięki ukrywać.

Wojtek Kucharczuk

## książki

Fritz Spiegl  
Miłości wielkich kompozytorów  
tłum. Ewa Pankiewicz  
Wydawnictwo Philip Wilson  
Warszawa 1999

Któż z nas nie lubi czytać opowieści o prywatnym życiu sławnych ludzi: artystów, polityków, postaci z pierwszych stron gazet. Zwłaszcza, jeśli ich życie obfituje w pikantne szczegóły i skandalizujące wydarzenia, skrywane przed światem romanse i dziwaczne upodobania.

Wychodząc naprzeciw takiemu właśnie zapotrzebowaniu czytelników, warszawskie wydawnictwo *Philip Wilson* przygotowało pracę autorstwa brytyjskiego publicyisty, muzyka i felietonisty radiowego Fritza Spiegla pod tytułem *Miłości wielkich kompozytorów* w tłumaczeniu Ewy Pankiewicz.

Do powstania książki zainspirowały autora, jak sam wyznaje w słowie wstępnym, prowadzone przez niego audycje w radiu BBC poświęcone żonom i miłościom wielkich kompozytorów. I rzeczywiście, geneza książki wywarła wpływ na jej styl – lekki w formie, z domieszką humoru i ironii. Spiegl, zbierając materiały do audycji, doszedł do wniosku, że zgromadzona ilość faktów i relacji dotyczących prywatnego życia kompozytorów, faktów często pomijanych w naukowych opracowaniach i oficjalnych biografiach, pozwoli ukazać w formie książki wybitne postaci z dziejów muzyki jako zwykłych ludzi, uwikła-



nych w przeróżne formalne i nieformalne, dozwolone i zakazane związki miłosne.

Pracując nad publikacją czuł się trochę jak *poszukujący skandali felietonista plotkarskich rubryk towarzyskich*; zadanie to okazało się jednak tak ekscytujące, że powstało kilkadziesiąt opowieści poświęconych żonom, kochankom i miłosnym upodobaniom wielkich kompozytorów, by wymienić tylko: Bacha, Beethovena, Brahmsa, Brucknera, Chopina, Czajkowskiego, Liszta, Mozarta, Schuberta i wielu, wielu innych.

Każdy z rozdziałów *Miłości...* jest więc zamkniętą całością, opowiadaniem o kolejnym artyście. Spiegl śledzi wpływ życia miłosnego kompozytorów na ich twórczość, przy czym pojęcie miłości rozumiane jest przez autora dość szeroko – od uczuć o charakterze platonicznym do upodobań seksualnych; autor nie stroni nawet od pikantnych opisów zachowań wykraczających poza normę obyczajową, takich jak: homoseksualizm, sadomasochizm, nekrofilia, pedofilia czy kazirodztwo.

I tak oto odkrywamy tajemnice intymnego życia kompozytorów. Dowiadujemy się na przykład, że żonaty Ludwig van Beethoven wzdychał platonicznie do swej „Nieśmiertelnej Ukochanej” (nad której tożsamością do dziś biedzą się historycy). Nie przeszkadzało mu to równocześnie regularnie odwiedzać domy publiczne i zastrzyć sobie na opinię kobieciarza i lubieżnika. Na to wszystko znajduje Spiegl dowody w pozostających do dziś w niemieckim oryginalne zapiskach z zeszytów konwersacyjnych (podręcznych notatników), za pomocą których tracący słuch Beethoven porozumiewał się z otoczeniem. Z niemałym zdziwieniem dowiadujemy się również o upodobaniach świątobliwego Antona Brucknera, który całe życie obok monumentalnych symfonii układał projekty małżeństw z nastolatkami (pisując do nich dziwaczne listy w



starej, mało rozumiałej niemczyźnie) oraz ulegał niezdrowym fascynacjom zwłokami (zachowała się korespondencja, w której prosił upoważnione osoby, aby umożliwiły mu oglądanie nieboszczyków w kostnicach).

Wśród wielu opowieści jest i historia nieudanego małżeństwa Piotra Czajkowskiego, które miało być lekarstwem na homoseksualizm kompozytora, oraz o dziwnym życiu i podróżach Kamila Saint-Saënsa do Afryki Północnej, gdzie być może „polował” na młodych arabskich chłopców.

Nie brakuje też w książce osobliwości, plotek i ciekawostek okraszonych wątkami sensacyjno-kryminalnymi, takich

jak opowieść o renesansowym kompozytorze Carlo Gesualdo, który zamordował własną żonę i jej kochanka, o osiemnastowiecznym muzyku Frantisku Kocvarze, *którego śmierć otwiera rozdział praktyk sadomasochistycznych w kronikach medycyny sądowej*, czy wreszcie mocno wstrząsająca historia intymnego życia George'a Percy'ego Grainera – „geniusza ze skazą” – biczownika, sadomasochisty i pedofila, pozostającego prawdopodobnie w kazirodczym stosunku z własną matką.

Znajdujemy także opowieści o kobietach-kompozytorkach, niedawno na nowo odkrytych i docenionych: Augustie Holmes – uczennicy i miłości Ce-

sara Francka oraz Marii Agacie Szymanowskiej (matce Celiny Szymanowskiej – żony Adama Mickiewicza).

Podczas lektury książki Spiegła warto zwrócić uwagę na ciekawie dobrane fragmenty z dzienników i listów kompozytorów, liczne cytaty z ówczesnej prasy i kronik sądowych oraz relacje świadków epoki.

Słowem, *Miłości wielkich kompozytorów* czyta się szybko, łatwo i przyjemnie – mogą więc, jak sądzę, dostarczyć nam dobrej rozrywki nie tylko w długie zimowe wieczory.

Ewa Gago



Weronika Ratusińska

# Agnieszka Osiecka *Pięć Oceanów*

Autorki tekstów nie trzeba przedstawiać. Na pięciu krążkach znajdziemy zbiór piosenek, będących przeobrażeniem przez jej twórczość, począwszy od okresu współpracy ze Studenckim Teatrem Satyryków – a skończywszy na przedstawieniach Teatru Atelier w Sopocie, dla której to sceny pisała sztuki i przekłady.

Tytuł płyty - *Pięć oceanów* - jest zarazem subiektywnym, nadanym mu przez autorkę porządkiem, w którym kryterium są nastroje i klimaty, nie zaś chronologia. *Obserwuję nastroje i humory wody z wielką czujnością [...] być może w poprzednim życiu byłam rybą*, jak pisze poetka we wstępie. A więc – mamy ocean popielaty, różowy, niespokojny, ocean burz oraz ocean granatowy, a na nich potpourri najsłynniejszych polskich kompozytorów, wykonawców i aranżerów, że wymienię tylko Marka Grechutę, Kalinę Jędrusik, Krzysztofa Komedę, Zygmunta Koniecznego, Włodzimierza Korcza, Seweryna Krajewskiego, Włodzimierza Nahornego, Marylę Rodowicz, Skaldów, Adama Sławińskiego, Jana Ptaszyna Wróblewskiego i innych wybitnych polskich artystów.

W omówieniu utworów przyjmę kolejność z grubsza chronologiczną.

Najdawniejsze piosenki, pochodzące z okresu Studenckiego Teatru Saty-

ryków wypłynęły niejako na fali Października '56, często więc przypominają protest-songi, plakaty i odezwy, a tekst zdecydowanie bierze górę nad stroną muzyczną – mimo sporego wkładu utalentowanych kompozytorów, jak Wojciech Solarz, Jarosław Abramow czy Marek Lusztig. Z tego nurtu wywodzą się na przykład *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, *Zabawa w Sielance* oraz *Mówiłam żartem* (quasi-cygańska aranżacja Andrzeja Mundkowskiego). Dominują tu aranżacje proste, gdzie daje się zauważyć dublowanie partii wokalne przez instrumenty, wyrazista linia basu, nieskomplikowana partia perkusji i nieco zubożona warstwa harmoniczna, zaś czasem dodawana blacha użyta jest bez zbytniego rozmachu. Wyjątkiem jest pochodząca z tego nurtu *Piosenka o okularnikach* w wykonaniu Anny Marii Jopek i zespołu Pawła Perlińskiego, gdzie kunsztowna wzbogacona smyczkami jazzowa aranżacja pięknie komponuje się z tekstem, nie dając się mu jednocześnie stłamsić (zaznaczę jednak, że zamieszczone tu wykonanie pochodzi z 1995 roku).

Kolejne piosenki pochodzą z wcześniejszych lat sześćdziesiątych, kiedy to rozpoczął emisję eksperymentalny Program Trzeci. Powstawały audycje ze specjalnie w tym celu nagrywanymi pio-

senkami; Agnieszka pisała teksty, Ptaszyn Wróblewski zajął się oprawą muzyczną, a spośród śpiewających pań znalazły się Kalina Jędrusik, Wanda Warska oraz nikomu wtedy nieznana Urszula Dudziak. Piosenki z tego okresu to m.in. *Nikomiu nie żal pięknych kobiet*, *Mój pierwszy bal* oraz *Ulice wielkich miast* (pełne ekspresji wykonanie Dudziak i oszczędna w środkach, lecz bogata w wyrazie aranżacja Wróblewskiego na sekcję z dodatkiem fletu i saksofonu; warto zaznaczyć autonomię potraktowania instrumentów solowych, które nie dublują linii wokalne). Na owe lata przypada też współpraca z mistrzami ballady jazzowej – Krzysztofem Komedą oraz Adamem Sławińskim – w efekcie której powstały jedne z największych przebojów Osieckiej, jak *Na całym jeziorach ty Sławińskiego* (w wykonaniu Orkiestry PR pod dyktando Stefana Rachonia – można jedynie żałować, że w muzyce rozrywkowej tak rzadko zdarzają się instrumentacje na orkiestrę...) i tegoż samego kompozytora *Rodzi się ptak* w wykonaniu Skaldów oraz *Jeszcze zima* w pięknej interpretacji Rodowicz i Alibabek (wysmakowana aranżacja z dodatkiem smyczków i fletu, z charakterystycznym ósemkowym riffem instrumentu klawiszowego, zmieniającym harmonię na słabej czę-





# GAUDE MATER

X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej - X International Festival of Sacred Music

1-6 V 2000, Częstochowa

## 1 maja 2000 - poniedziałek

16<sup>00</sup> Wystawa *Pielgrzym polski*, Zespół Instrumentalistów *Kapela Jasnogórska*

18<sup>00</sup> **Koncert inauguracyjny pod honorowym patronatem Marszałka Sejmu Macieja Płażyńskiego**  
**KRZYSZTOF PENDERECKI - CREDO**

Bożena Harasimowicz-Hass, Izabella Kłosińska, Agnieszka Rehlis, Adam Zdunikowski, Romuald Tesarowicz, Chór Chłopięcy *Dudaryk* (Ukraina), Chór Filharmonii Krakowskiej, Penderecki Festival Orchestra, Krzysztof Penderecki - dyrygent (Bazylika Jasnogórska)

Wręczenie nagród laureatom V Konkursu Młodych Kompozytorów *Musica Sacra*

## 2 maja 2000 - wtorek

12<sup>00</sup> **Inauguracja liturgiczna Festiwalu**  
**ŚLAWOMIR STANISŁAW CZARNECKI - MSZA UROCZYSTA**

Olga Pasiecznik, Józef Frakstein, Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (d. ATK), Orkiestra *Mała Filharmonia*, Marcin Nałęcz-Niesiołowski - dyrygent (Bazylika Jasnogórska)

18<sup>00</sup> **Koncert muzyki żydowskiej**

Joseph Malovany - Kantor Wielkiej Synagogi Żydowskiej w Nowym Jorku (USA), Chór Męski Moskiewskiej Synagogi Żydowskiej, Waldemar Malicki, Sasha Tsaliuk - dyrygent (Sala Koncertowa Filharmonii Częstochowskiej)

21<sup>00</sup> **Koncert muzyki cerkiewnej**

Chór Męski *Unija* (Białoruś) (Kościół św. Jakuba Apostoła)

## 3 maja 2000 - środa

16<sup>00</sup> **Koncert muzyki polskiej**  
**MARIAN BÓRKOWSKI, JÓZEF ŚWIDER, ROMUALD TWARDOWSKI**  
(Kościół seminaryjny)

18<sup>00</sup> **KONCERT ORATORYJNO KANTATOWY**

Orkiestra Sinfonia Varsovia  
(Sala Koncertowa Filharmonii Częstochowskiej)

21<sup>00</sup> **JOHANN SEBASTIAN BACH - KANTATY**

Schola Cantorum Basiliensis (Kościół Najświętszego Imienia Maryi)

## 4 maja 2000 - czwartek

18<sup>00</sup> **Koncert muzyki polskiej**  
**ANDRZEJ KOSZEWSKI, PAWEŁ ŁUKASZEWSKI, MAREK JASIŃSKI**  
Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis*, Jan Łukaszewski - dyrygent  
(Kościół ewangelicko-augsburski)

21<sup>00</sup> **Choralschola der Wiener Hofburgkapelle (Austria)** (Kościół św. Jakuba Apostoła)


## 5 maja 2000 - sobota

18<sup>00</sup> **Koncert muzyki chóralnej**  
St. Paul Christus Chorus of Concordia University (USA), David Mennicke - dyrygent  
(Kościół ewangelicko-augsburski)

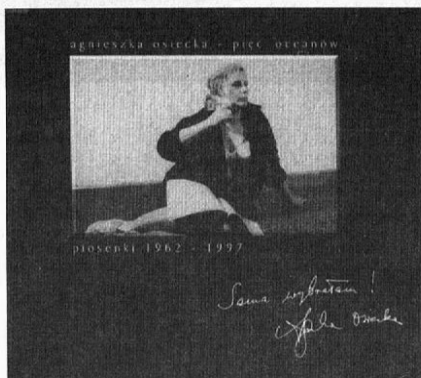
20<sup>30</sup> **The Jackson Singers** (Teatr im. A. Mickiewicza)

## 6 maja 2000 - sobota

19<sup>00</sup> **Koncert finałowy**  
**EDWARD BOGUSŁAWSKI, JULIUSZ ŁUCIUK**  
Dorota Radomska, Bogdan Makal, Krzysztof Kolberger, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Chór Kameralny Politechniki Częstochowskiej *Collegium Cantorum*, Jasnogórski Zespół Wokalny *Camerata*, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Częstochowskiej, Jerzy Swoboda - dyrygent (Bazylika Jasnogórska)







ści taktu), słynne *Ja nie chcę spać* w tandemie Komeda – Jędrusik, *Nim wstanie dzień* (Komeda – Fetting) z akompaniamentem gitarowym Janusza Sidorenki czy nie wmagające rekomendacji *Zielono mi* Ptaszyna Wróblewskiego.

W tym samym czasie – niejako drugim torem – toczył się flirt Agnieszki z folklorem miejskim, z którego wywodzą się takie śpiewki jak np. *Frajer księżyc* Kierskiego w wykonaniu zespołu Andrzeja Trzaskowskiego. Jak pisze poetka we wstępie, zawdzięcza ten świątek ojcu Wiktorowi, współpracy z Tadeuszem Kierskim a także znajomości z bardem Grzesiukiem.

Późniejsze lata sześćdziesiąte oraz siedemdziesiąte to największy romans Agnieszki z piosenką: Maryla Rodowicz. Powstawały wtedy „piosenki-zabawki”, „piosenki-skowroneczki” i „piosenki-figlarki” przeważnie z muzyką Jacka Mikuly lub Katarzyny Gertner, że wymienię tylko takie hity, jak *Bossa nova do poduszki* i *Nie ma jak pompa* Mikuly, *Hej Hanno!* oraz *Małgośka* Gertner, *Gaj* w wykonaniu Rodowicz i Grechuty z towarzyszeniem Mikuly przy fortepianie czy też *Gonią wilki za owcami* Gertner (zamieszczona tu wersja w wykonaniu Fryderyki Elkaney razi dość trywialną interpretacją tego rodzaju tekstu, nie budzi we mnie tak żywych emocji, jak nagrana później przez Marylę Rodowicz, którą to wersję uważam za jeden z najwybitniejszych przebojów polskiej muzyki rozrywkowej).

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to również okres intensywnej współpracy z Sewerynem Krajewskim, w której dają się zauważyć dwa wyraźne nurty. Pierwszy to barwnie zaaranżowane, charakterystyczne przeboje typu *Szeptni czterdziestoletni*, *Ludzkie gadanie* czy *Nie żaluję* (ten ostatni w interpretacji Edyty Geppert), momentami ocierające się o muzykę biesiadną (*Pijmy wino za kolegów* w interpretacji Fronczewskiego i *Niech żyje bal* Rodowicz) albo i folklor, jak *Zaczęty zeszyt* (quasi westernowa aranżacja w wykonaniu Rodowicz). Drugi natomiast to szeroko pojęta, nastrojowa i przeważnie melancholijna ballada, nierzadko tylko przy akompaniowaniu gitary akustycznej (*Jakżeś nie stała*, *Pogoda na szczęście*, *Kofysanka dla Okruszka*, *Kiedy mnie już nie będzie*) lub gitary z towarzyszeniem oszczędnie,

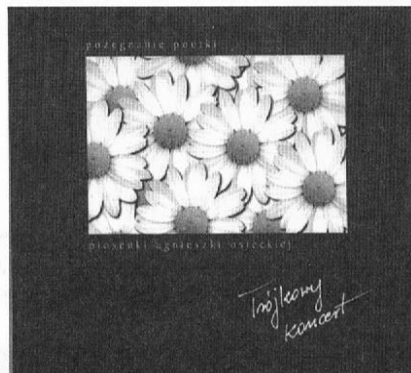
głównie do podkreślenia harmonii wykorzystanego zespołu instrumentalnego, jak na przykład *Na wesolo* czy *Uciekaj moje serce*. Zauważamy też zdecydowaną dominację głosu wokalnego nad resztą zespołu, oszczędnie poprowadzoną melodykę instrumentów solowych i wyrazistą, charakterystyczną harmonię, co jak sądzę wydatnie przyczyniło się do popularności i dobrego odbioru muzyki Krajewskiego wśród mas.

Współpraca Osieckiej z wieloma scenami, a także z teatrem telewizyjnym, nagrywanie radiowych wersji piosenek stworzonych dla tych spektakli zaowocowały takimi piosenkami jak *Jeszcze zdążę*, *Ucisz serce* (obie w wykonaniu Anny Szalapak z towarzyszeniem muzyki Zygmunta Koniecznego) czy *Im bliżej do końca*, *Człowiek piękny jest* (ze spektaklu *Wilki* wg I. B. Singera) i *Wesołe miasteczko* (ze sztuki *Apetyt na śmierć* wg Edwarda Albee), pochodzące z Teatru Atelier w Sopocie, wszystkie w interpretacji Marka Richtera.

Do kolekcji *Pięć oceanów* dołączona jest wydana jako suplement przez Polskie Radio płyta z nagraniem uroczystego koncertu pamięci poetki, który odbył się 14 czerwca 1997 w zmodernizowanym studiu muzycznym przy Mysłowieckiej. Jest na tej płycie kilka piosenek nigdy w takich interpretacjach nie nagranych: *Ja nie odchodzę kiedy trzeba* (Ewa Błaszczyk), *Mój pierwszy bal* (Ewa Bem) i jedna z najpiękniejszych piosenek skomponowanych przez Andrzeja Zielińskiego – *Pożegnanie poetki*. Występują też m. in. Skaldowie oraz Alibabki. Koncert prowadzi Marek Niedźwiecki i Paweł Sztompke.

Reasumując, bardzo udana multiplata, z której będą zadowoleni zarówno wielbicieli Agnieszki „od lat”, młodzi dopiero pragnący się z Agnieszka przyjaźnić, jak i koneserzy dobrej polskiej muzyki rozrywkowej. Gorąco polecam!

Agnieszka Osiecka  
*Pięć Oceanów* (Piosenki 1962–1997)  
Pożegnanie Poetki – Piosenki Agnieszki Osieckiej (Trójkowy Koncert)



Prosimy Czytelników o nadsyłanie recenzji płyt (wraz z dokładnym opisem i kopią okładki), które chętnie umieścimy na naszych łamach. Autorów najciekawszych recenzji nagrodzimy płytami CD.

## Powiedzieli o muzyce i nie tylko...

„Muzyka to chińska lamigłówa, którą każdy rozwiązuje po swojemu i zawsze dobrze, bo jest bez rozwiązania”  
*Władysław Stanisław Reymont (1867-1925), pisarz, laureat literackiej Nagrody Nobla*

„Trudno nazwać muzyką to, w czym gustuje publiczność; jest to raczej senne marzenie na przemian z nerwowym dreszczykiem”  
*George Santayana (1863-1952), amerykański filozof, pisarz i poeta*

„O recenzentach muzycznych: ci którzy znają się na muzyce – nie umieją pisać, a ci, którzy umieją pisać – nie znają się na muzyce”  
*Julian Tuwim (1894-1953), poeta i humorysta*

„Można być wirtuozem fałszywej gry”  
*Stanisław Jerzy Lec (1909-1966), poeta, satyryk i aforysta*

„Geniusz ma wielki nos i świetny wąchalitis, którym kierunek wiatru przyszłości wyczuwa”  
*Fryderyk Chopin (1810-1849), kompozytor*

„Dyrygowanie – to dziś w połowie aktorstwo, a w połowie – pokaz gimnastyczny”  
*Giovanni Guareschi (1908-1968), włoski pisarz i satyryk*

„Skrzypce – przyrząd do laskotania wnętrza ucha za pomocą tarcia końskiego ogona o wnętrzości barana”  
*Julian Tuwim (1894-1953), poeta i humorysta*

„Kariera artysty podobna jest karierze kurtyzany: najpierw dla własnej przyjemności, później dla przyjemności innych, a w końcu dla pieniędzy”  
*Marcel Achard (1899-1974), francuski pisarz i dramaturg*



# Acte Préalable

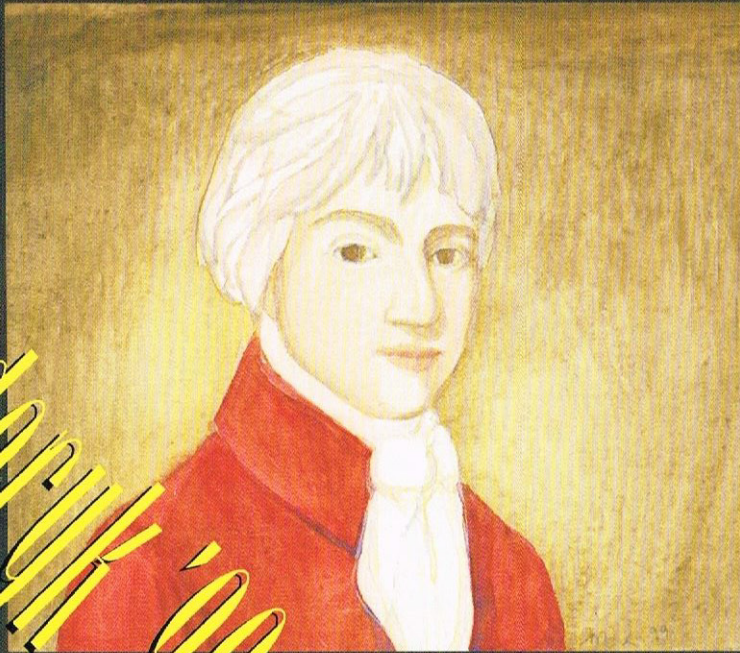
MUZYKA POLSKA



Franciszek Lessel

PIANO WORKS

Marcin Łukaszewski - piano



AP0022/3  
2CD BOX

MUZYKA POLSKA



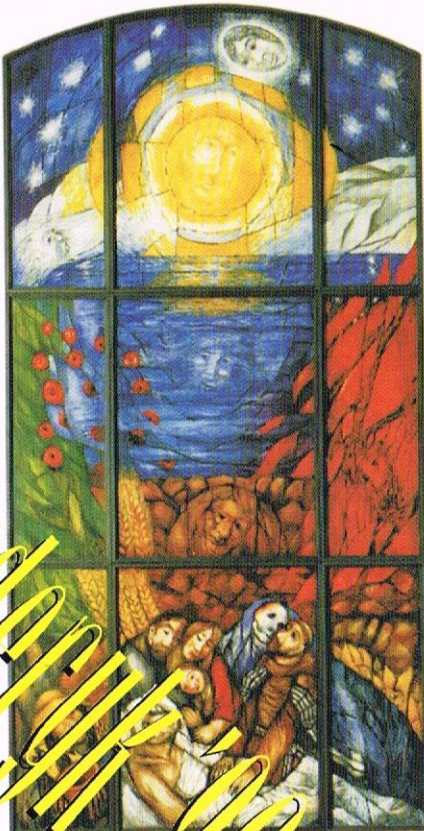
Paweł  
ŁUKASZEWSKI

Antiphonae

Ave Maria  
Beatus vir

Polish Chamber Choir  
Schola Cantorum Gedanensis  
Jan Łukaszewski

AP0029





# ŚWIATOWA PREMIERA

Jerzy Żak i Acte Préalable  
prezentują



ALESSANDRO SCARLATTI  
San Casimiro, Ré di Polonia - oratorio

Anna Mikołajczyk, Olga Pasięcznik  
Marcin Ciszewski, Jacek Laszczkowski, Krzysztof Szmyt  
Jerzy Żak



AP0025

*Acte Préalable* sp. z o.o.  
Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
[www.kki.net.pl/~actepre](http://www.kki.net.pl/~actepre)  
[acte\\_prealable@usa.net](mailto:acte_prealable@usa.net)

Dystrybucja:  
CMD  
ul. Światowida 5-7  
45-325 Opole  
(77) 457-60-63