

**cena promocyjna  
tylko 5,99 zł**

# MUZYKA21

numer 2  
maj 2000  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7 zł

magazyn  
muzyki  
i sztuk  
pokrewnych

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

w numerze:

**Piotr Grella-Możejko o muzyce w Kanadzie**

**Romuald Twardowski – Było, nie minęło**

**Marian Sawa – tytan organów**

**Po co nam Chopin?**

**ponad 50 recenzji płyt**



9 771509 1569008 02

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



PREMIEROWA  
NOMINACJA

Johann Sebastian Bach  
Das Wohltemperierte Klavier

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

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

W Kanadzie żadna orkiestra nie dostanie pieniędzy, jeżeli nie ma w repertuarze muzyki kompozytorów kanadyjskich – reguluje to ustawa. We Francji ustawa o trzydziestoprocentowej ochronie twórczości rodzimej reguluje finansowanie nawet zagranicznych tournées muzyków francuskich. W Turcji podobna ustawa powoduje, że na każdym koncercie (a także w radiu i TV) musi być wykonywana muzyka turecka. Jedyny kulturotwórca Program II Polskiego Radia – radiofonii publicznej – poświęca polskiej muzyce współczesnej 0,2% czasu antenowego. W narodowych instytucjach muzycznych finansowanych przez MKiDN muzyka polska istnieje w stopniu śladowym, nie mówiąc już o braku naturalnych na świecie tradycji inspirowania i rozwoju twórczości poprzez zamawianie i wykonywanie nowych utworów. Do sprawy ochrony polskiej twórczości i polskiego wykonawstwa powróć szerzej w najbliższym numerze **Muzyki21**.

Marcin Błażewicz

## kronika

- 9 Łukasz Borowicz **Czy zdążymy na czas?**  
Weronika Ratusińska **Włodzimierz Kotoński w 75-lecie urodzin**

## felietyony

- 10 Marcin Błażewicz **Luminatory**  
12 Krzysztof Lipka **Marilyn Horne żegna się ze sceną**  
13 Kamila Stępień **Subiektywny punkt widzenia**  
14 Paweł Bogdanowicz **Skład chemiczny biustu**  
15 Natalia Szczech **Z pamiętnika młodego muzyka**

## Chopin

- 16 **Chopin w Akademii**  
18 **Nowe oblicze „pluskwy milenijnej”?**  
19 Niedoszły Chopinista **O czym szumią wierzyby (płaczące...)**  
20 Marcin Błażewicz **Po co nam Chopin?**

## relacje

- 21 Brygida Błaszczuk **Życie bohatera dla Bydgoszczanina XX wieku**  
Paweł Markuszewski **Bach a sacrum**  
Ewa Mackiewicz **Śpiewy Wielkopostne**  
22 Walentyna Węgrzyn **Nikolaus Harnoncourt w Krakowie**

## polemiki

- 23 Stanisław Dybowski **Bez wyjścia? Ale ze światelkiem w tunelu...**  
Zbigniew Penhersi **Konstruktywizm?!**  
**Kłeska "impresjonizmu" albo o igraszkach słownych i logicznych**

## wywiady

- 26 **Było, nie minęło...**  
Z Romualdem Twardowskim rozmawia Paweł Markuszewski  
34 **Zmieniłbym wszystko!**  
Z Piotrem Grellą-Możejko rozmawia Paweł Łukaszewski

## artykuły

- 37 Marcin Łukaszewski **Marian Sawa - tytan organów**  
39 Katarzyna Szymańska-Stulka **Księgarnie w Londynie**  
40 Piotr Orawski **W służbie Jego Królewskiej Mości**

## różne

- 5 **listy od Czytelników**  
6 **fotoreportaż z koncertu promocyjnego Muzyki21**  
8 malarstwo: Stanisław Tabisz **Potęga gór**  
42 **Swoboda w działaniu** - z Dorotą Kędzior rozmawia Katarzyna Kwiatkowska  
43 Patrycja Samson **Ciało w tańcu**  
44 **portrety: Franciszek Lessel, Karol Kurpiński**  
45 **recenzje płytowe**

# Muzyka21

adres redakcji  
skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
tel./fax (22) 648 88 38  
e-mail: 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-Stulka  
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. Sparty Publications  
www.cptsparty.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.  
konto: Bank Ochrony Środowiska  
I oddział w Warszawie  
15401102-20633-27001-00  
www.kki.net.pl/~acteprealable  
e-mail: acte\_prealable@usa.net  
nakład 5000 egz.

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

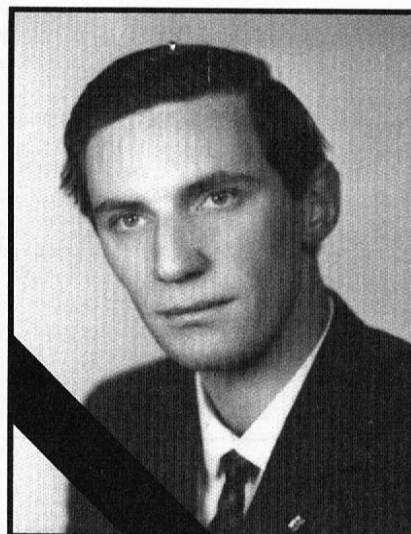
mgr Krzysztof Górski  
kompozytor  
kustosz Biblioteki Głównej  
Akademii Muzycznej im. F. Chopina  
w Warszawie  
zmarł niespodziewanie  
29 marca 2000 roku

Nie chcemy wierzyć, że Go już nie ma. I że nigdy nie będzie.

Bo przecież był zawsze. Od zawsze i zawsze wtedy, gdy potrzebowano Go najbardziej. Bo chciał i umiał być potrzebny. Profesorom i studentom, koleżankom i kolegom. Ale przede wszystkim Muzyce i Akademii. Służył im całym sobą, wszystkim, co wiedział i umiał. I wszystkim, o czym pamiętał. A pamiętał o wszystkich i o wszystkim,

bo natura dała mu pamięć fenomenalną. I stale się uczył. Wszystkiego co pożyteczne i użyteczne. Uczył się nawet nie tyle dla siebie, co dla innych, by tę przegromną wiedzę w każdej chwili przekazać. Więc kompozycji, teorii muzyki, historii i edytorstwa muzycznego, literatury muzycznej i każdej innej. I informatyki, której tajemnice uparcie zgłębiał, zmuszając komputer, by mu najlepiej służył. Obowiązki, które przyjął, wypełniał z ogromnym naddatkiem. Ale przede wszystkim znał wagę odpowiedzialności za wszystko, co sobą sygnował. Uczynny i miły, spokojny, cichy i skromny. Powiada się, iż nie ma ludzi nie-stąpionych. To nie odnosi się do Niego. Jego nam nikt nie zastąpi. Nikt i nigdy.

Będzie nam Ciebie Krzysiu brakowało. Już nam brakuje.



**Następny numer MuzykaŻ1 15 lipca, a od 1 września pismo stanie się miesięcznikiem.**

Prenumerata **MuzykaŻ1**: należy przelać na konto wydawcy kwotę równą liczbie numerów prenumerowanych razy cena numeru. Cena numeru w prenumeracie krajowej wynosi 7 zł, a w zagranicznej: Europa - 3,50 USD, Ameryka Płn - 4 USD, reszta świata - 4,50 USD.

Prowadzimy również sprzedaż płyt firmy Acte Préalable. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + liczba płyt razy 35 zł lub po dokonaniu na konto wydawcy wpłaty równej liczbie płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy pierwsza płyta CD kosztuje 20 USD, druga 15 USD a każda następna 10 USD.

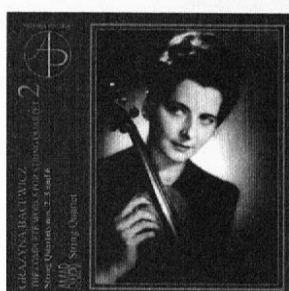
Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku nadawcy i beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w USD należy doliczyć 15 USD.

Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych pozwalających na zrealizowanie zamówienia.

Powinnością pisma, które chce być otwarte na otaczającą nas rzeczywistość, jest prezentowanie różnorodnych poglądów, opinii i refleksji. **MuzykaŻ1** stawia sobie takie zadanie. Nie oznacza to jednak, że osoby redagujące pismo zawsze zgadzają się z poglądami autorów.



AP0019



AP0020

AP0021



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

Kwartety nr 2, 3 i 6

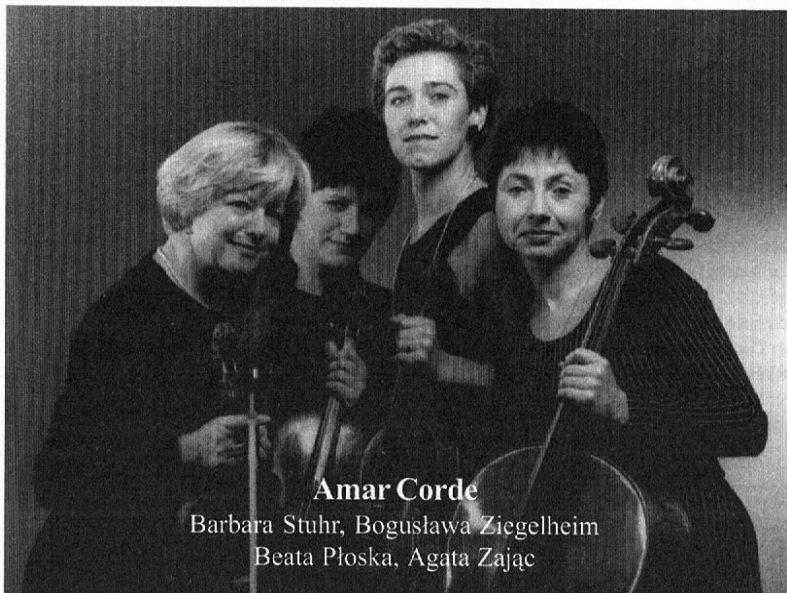
**WSZYSTKIE KWARTETY GRAŻYNY BACEWICZ  
NAGRANE PO RAZ PIERWSZY**

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



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/~acteprealable

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



**Amar Corde**

Barbara Stuhr, Bogusława Ziegelheim  
Beata Płoska, Agata Zajac

**Fryderyk '99**  
NOMINACJA

*Bardzo dziękujemy wszystkim Czytelnikom za nadesłane do redakcji listy. Zarówno te wyrażające poparcie, jak i te z krytycznymi uwagami. Nie możemy niestety zamieścić listów od wszystkich Państwa, musieliśmy więc dokonać wyboru.*

*Pan Arkadiusz Jędrasik z Koszalina wytknął nam wiele błędów. Oto fragmenty jego listu i odpowiedź redaktora naczelnego, Marcina Błażewicza:*

Zachęcony lekturą pierwszego numeru Waszego pisma **Muzyka21** pragnę przekazać kilka uwag i spostrzeżeń: zaczęć od przedstawienia siebie. A mianowicie jestem człowiekiem obecnie kończącym studia wyższe. Z zainteresowań jestem melomanem i kolekcjonerem płyt, niestety nie dysponującym uzdolnieniami muzycznymi.

Swoją „edukację muzyczną” rozpocząłem słuchając radiowej „Dwójki”. Stamtąd wszystko się zaczęło. I dalej poszerzałem swoją wiedzę muzyczną korzystając z dostępu do prasy muzycznej krajowej i zagranicznej. I tak było to *Studio* (od pierwszego do ostatniego numeru – niestety już go nie ma) i *Klasyka* (wydawana w Poznaniu), która też już się nie ukazuje (niestety Wydawca, Pan Jarnicki pominął ją we wstępie – „słowie pasterskim” do pierwszego numeru **Muzyki21**, twierdząc, że w Polsce o muzyce poważnej można było tylko czytać w *Studiu*, jednak była przez rok także *Klasyka*) i z zagranicznych są to *Classic CD* i *BBC Music Magazine*. (...)

Jednak po lekturze nasunęło mi się także kilka krytycznych uwag. I tak, czytam w słowie Redaktora naczelnego – Pana M. Błażewicza, że **Muzyka21** jest otwarta i ma zamiar uczyć tolerancji, a przede wszystkim ma być wolna od wojen środowiska muzycznego. Szczętne założenia i ciekawie rysująca przyszłość jest anonsowana. Jednak czytając felietony Redaktora M. Błażewicza odniosłem wrażenie, że chyba założeniem prawdziwym będzie konfrontacja ze środowiskiem polskich muzyków i krytyków.

Felietony te zawierają sporą dawkę, delikatnie mówiąc treści polaryzujących. Chyba nie tędy droga do tolerancji i otwartości. Przynajmniej nie z pozycji na barykadzie. Przecież jest to rozpętaniem wojny w środowisku wspomnianym. Natomiast felieton odnoszący się do Pana Andrzeja Chłopeckiego to akademicki przykład obrzucania kogoś błotem i inwektywami. Trudno było mi dotrzeć do końca wspomnianego tekstu. Dziw bierze skąd tyle złości wobec jednego z uznanych autorytetów, który zajmuje się muzyką współczesną w Polsce. No ale teraz żyjemy w czasach kiedy można pisać wszystko, ale pojawia się pytanie czy warto? Mam nadzieję, że red. Chłopecki, który omawia utwory współczesnych kompozytorów nie spowodował tego tekstu red. Błażewicza, swoim nie

takim jakby tego oczekiwał kompozytor Błażewicz komentarzem do któregoś z utworów Pana Redaktora Błażewicza.

(...) I jeszcze problem recenzji, nie wiem dlaczego w nr 1 **Muzyki21**, wydawanej przez *Acte Préalable* pojawiło się, aż tyle tytułów wydanych przez wspomnianą Firmę. (...) Ucieszyły mnie teksty panów: Lipki, Orawskiego, Żaka. (...) Arkadiusz Jędrasik Koszalin

Szanowny Panie,

Dziękuję za list, a szczególnie za uwagi krytyczne. To, że **Muzyka21** ma być wolna od wojny środowisk nie oznacza, że będziemy przymykać oczy na praktyki monopolistyczne, głupotę, hucpę czy przemilczanie ważnych wydarzeń muzycznych. Naszą powinnością jest, że przypomnę, przedstawianie różnych opcji i opinii, poruszanie ważnych problemów, które są istotne dla żywotności polskiej muzyki. Czasem są to niestety sprawy dotyczące konkretnych osób. Pan Andrzej Chłopecki jest dla Pana autorytetem. Dla mnie nie. Razi Pana liczba zamieszczonych w prywatnym piśmie tytułów nagrań opublikowanych przez wydawcę. Dla mnie natomiast jest rzeczą burzającą, że pan Andrzej Chłopecki będąc etatowym pracownikiem publicznego radia prowadzi swoją monokulturę w prezentacji (na antenie Programu II) muzyki współczesnej, w tym zwłaszcza polskiej. Zamawia za publiczne pieniądze utwory w tym samym kręgu kompozytorów (z tych właśnie względów w latach 1997–99, za czasów dyrekcji Edwarda Pałlasza odebrano mu funkcję kierownika redakcji muzyki współczesnej) i – za czyje (z aktywnym udziałem Programu II) pieniądze? – organizuje sobie jubileusz pięćdziesięciolecia urodzin, którego forma mogłaby być kabaretowym suplementem do *Cesarza* Kapuścińskiego (relacja w *Ruchu Muzycznym* nr 6/2000). O tym, kogo i co grywa się na świecie, może się Pan przekonać na stronach internetowych różnych radiofonii, festiwalu i orkiestr symfonicznych (pouczałce!).

Marcin Błażewicz  
P.S. Nic mi nie wiadomo, ażeby Andrzej Chłopecki wypowiadał się na temat mojej muzyki.

*A oto fragment listu Pana Marcina Zglińskiego:*

Szanowna Redakcjo!  
Naprawdę z dużą satysfakcją powitałem pierwszy numer **Muzyki21**, gdyż od momentu przedwczesnych zgonów *Klasyki* i *Studia* sam *Ruch Muzyczny* nie był w stanie zaspokoić mojego głodu słowa pisanego o muzyce, a zagraniczne pisma, które regularnie staram się czytać, marginalnie traktują przecież to, co mnie przynajmniej szczególnie interesuje, czyli historię i terażniejszość muzyki polskiej. (...)

Otóż bardzo to miła inicjatywa umieszczać na okładkach reprodukcje dzieł sztuki, szczególnie związanych tematycznie z muzyką – ale trzeba to robić z głową i – jeśli się nie jest specjalistą, lub nie ma się specjalisty pod ręką – zadać sobie minimum trudu sprawdzenia w jakimś leksykonie czy encyklopedii (albo w internecie!) podstawowych chociaż danych o dziele i jego autorze.

Otóż rzeczywiście – Izabella Clara Eugenia zachwyca bogactwem swego stroju, lecz już nie „kunsztem artysty”, bo to – zgodnie z logiką – może robić jedynie samo dzieło lub jego autor. Jednak przede wszystkim była to infantka hiszpańska a nie portugalska, a autor dzieła Alonso Sanchez Coello to wielki przedstawiciel manieryzmu hiszpańskiego!!!

Urodził się w królestwie Walencji – i rzeczywiście – jako dziesięcioletek pojechał wraz z rodziną do Portugalii skąd król Jan III wysłał go na naukę do Niderlandów, do pracowni Anthonisa Mora, po powrocie czynny był w Portugalii w latach 1550–1555, potem zaś pracował kolejno w Valadolid, Toledo, by wreszcie – last but not least – zostać w Madrycie nadwornym malarzem hiszpańskiego króla Filipa II (tego samego, któremu niezbyt podobały się obrazy El Greca; infantka z okładki, to jego córka). Wtedy powstał też reprodukowany obraz. Nie był to oczywiście w żadnej mierze malarz portugalski (tak jak np. H. Wieniawski poprzez fakt pracy dla cara rosyjskiego nie stał się Rosjaninem) – choć XVI wiek to rzeczywiście złoty okres portugalskiej kultury. (...)

Marcin Zgliński

*Dziękujemy za zwrócenie nam uwagi na błąd – i przepraszamy. Oto co pisze o portrecie damy zdobiącej naszą poprzednią okładkę Mieczysław Morka w książce pt. Kolekcja im. Jana Pawła II. Kompromitacja Kościoła i Państwa:*

Prof. Marek Kwiatkowski (...) w albumie z 1991 r. napisał o nim [o tym portrecie]: *Portret Izabelli Clary Eugonii, infantki hiszpańskiej, córki Filipa II jest znakomitym przykładem hiszpańskiego portretu dworskiego. Uderzające u tym obrazie bogactwo stroju oddane zostało z mistrzostwem. (...) żadne z tych stwierdzeń nie jest prawdziwe. Portret nie przedstawia Klary Eugonii, lecz włoską księżniczkę Małgorzatę Gonzagę, nie namalował go hiszpański malarz Alonso Sanchez Coello, lecz niderlandzki artysta Frans Pourbus Młodszy, nie jest znakomitym przykładem hiszpańskiego portretu dworskiego, gdyż takowy ukazywał modela co najmniej w trzech czwartych, czyli do kolan wraz rękami lub w pełnej postaci. Wreszcie bogactwo stroju nie zostało oddane z mistrzostwem, gdyż jest to słaba, wykadrowana kopia portretu znajdującego się w Vincenzy.*

Cóż – ktokolwiek znajduje się na portrecie i przez kogokolwiek obraz został namalowany, informacje podane przez nas w poprzednim numerze są błędne. Przepraszamy jeszcze raz za niedopatrzenie i obiecujemy poprawę – tym razem mamy pewność, że na okładce znajduje się zdjęcie Mariana Sawy.

I na zakończenie jeszcze list Pana Stanisława Dybowskiego:

Postscriptum do *Bez komentarza*

Uzupełniając anons koncertu jubileuszowego Andrzeja Chłopeckiego, zamieszczony w rubryce *Bez komentarza*, pragnę dodać, jako również muzykolog (ha, ha!) swoje trzy grosze w postaci informacji i żądania. Jubileusz Czciwego Kolegi Muzykologa został wsparty finansowo kwotą 5 000 zł z pieniędzy podatników via Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W związku z tym domagam się od MKiDN urzędnika jubileuszy (kwoty w nawiasie) innym muzykologom, wielce zasłużonym dla kultury polskiej, a więc:

– pani profesor Elżbiecie Dziębowskiej za wychowanie kilku pokoleń muzykologów polskich (absolwentów UW i UJ), redaktorowi naczelnemu *Encyklopedii Muzycznej*, wielkiej patriotce, uczestniczce zamachu na Kutschere, żołnierzowi AK (50 000 zł);

– panu śp. Kornelowi Michałowskiemu, wybitnemu bibliografowi, leksyko­grafowi i badaczowi kultury muzycznej – na wmurowanie tablicy pamiątkowej, urządzenie sesji naukowej i uroczystego koncertu (40 000 zł);

– panu Ludwikowi Erhardtowi z okazji trzydziestolecia redagowania dwutygodnika *Ruch Muzyczny*, a ponadto autorowi świetnych książek muzycznych, m.in. *Muzyka w Polsce*, *Brahms* i *Strawiński* (30 000 zł);

– panu Józefowi Kańskiemu z okazji czterdziestolecia propagowania polskiej kultury muzycznej w mediach i autorowi książek: *Dyskografia chopinowska*, *Mistrzowie sceny operowej*, *Ludomir Różycki* (30 000 zł);

– oraz skromnemu autorowi niniejszego postscriptum za trzydzieści lat walki o muzykę polską i odkrywanie zapomnianych kompozytorów przeszłości, jak Józef Wieniawski, Juliusz Zarębski, Ignacy Feliks Dobrzyński, Raul Koczalski, Henryk Melcer, Karol Lipiński, Aleksander Michałowski, Franciszek Lessel, Karol Mikuli, Ignacy Friedman etc. (15 000 zł).

Jestem przekonany, że Jego Ekscelencja Pan Minister po takiej argumentacji nie zawaha się przyznać wymienionych kwot na wsparcie tej słusznej, wielce oczekiwanej od lat, mocno popieranej przez całe środowisko muzyczno-muzykologiczne inicjatywy.

Stanisław Dybowski

3 marca 2000 r. w warszawskiej Akademii Muzycznej odbył się uroczysty koncert muzyki polskiej, zorganizowany z okazji promocji pierwszego numeru naszego pisma.

Wystąpił Polski Chór Jeunesses Musicales pod dyrekcją Ewy Strusińskiej, Polska Orkiestra Jeunesses Musicales pod dyrekcją Łukasza Borowicza oraz soliści – Monika Mych (sopran), Michał Zambrzycki (tenor), Krzysztof Szumański (bas-baryton), Emilian Madey (fortepian), Paweł Stolarczyk (klarnet). Wykonane zostały utwory Franciszka Leszła (*Kantata do św. Cecylii*, *Koncert fortepianowy*) oraz Karola Kurpińskiego (*Koncert klarnetowy*, *Uwertura „Zamek na Czorsztynie”*).

Były to dla nas chwile szczególnie doniosłe i wzruszające – tego dnia **Muzyka21** po raz pierwszy ujrzała światło dzienne. Postanowiliśmy podzielić się z Państwem naszą radością, publikując wybór fotografii wykonanych podczas koncertu i towarzyszącej mu konferencji prasowej. Autorem zamieszczonych zdjęć jest Leszek Kubiak.

1



## Polski Chór i Orkiestra Jeunesses Musicales

poszukują sponsora

00-682 Warszawa, ul. Hoża 50 m 51  
tel. (22) 625-49-84, fax (22) 625-58-10  
e-mail: jmp@polandmail.com



2

1. Ewa Strusińska i Łukasz Borowicz
2. Paweł Stolarczyk
3. Polski Chór i Orkiestra *Jeunesses Musicales*
4. Konferencja prasowa – od lewej:  
Paweł Markuszewski, Marcin Błażewicz,  
Jan Jarnicki, Maciej Żółtowski
5. Łukasz Borowicz, prof. Bogusław Madey,  
Emilian Madey
6. Promocja **Muzyki21**, płyt *Acte Préalable*  
i *Cpt. Sparky*
7. Paweł Łukaszewski i Romuald Twardowski

3



4



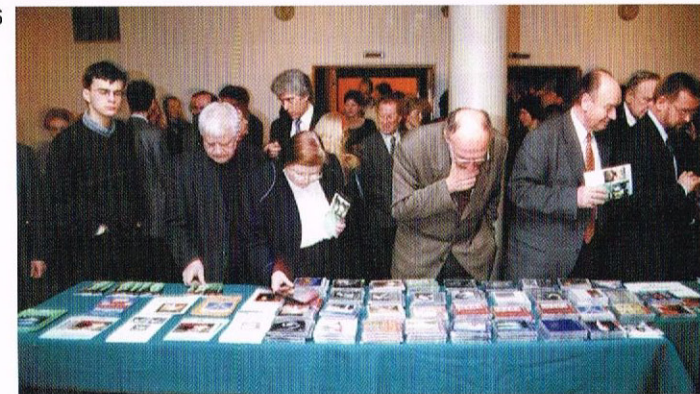
5



7



6





Stanisław Tabisz

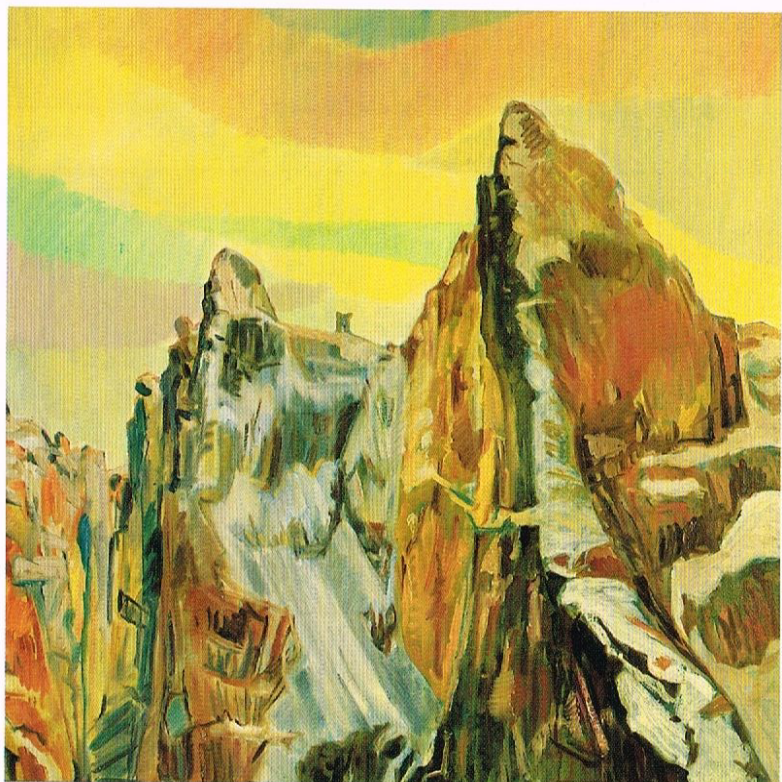
## Potęga gór

Przeciętny zjadacz chleba, tzw. „ceper”, na widok ośnieżonych Tatr doznaje dreszczy. Gdyby zobaczył z bliska Himalaje, wrażenie spotęgowałoby się co najmniej kilkakrotnie. Góry są monumentalne, wywołują poczucie grozy, niedostępności, tajemnicy. Potęga natury drzemiąca w nieruchomych ścianach, przepaściach, żłobach i krawędziach skalnych objawia się z całym dostojeństwem ogromu i wyniosłego piękna gór.

Ryszard Kowalewski, jak żaden inny artysta, jest szczególnie uprawniony do podejmowania w swoich obrazach motywów górskich. Jako wieloletni uczestnik wypraw wysokogórskich, zdobywca ponad siedmiotysięcznych szczytów, poznał góry od tej najbardziej powabnej, fascynującej i jednocześnie niebezpiecznej strony. Bycie w górach i obcowanie z nimi, wspinanie się na te najbardziej trudne i niedostępne wierzchołki wymaga odwagi, żelaznej wytrzymałości organizmu oraz niemalże cyrkowej sprawności, gotowości sprawdzenia się w ekstremalnych sytuacjach.

Malowanie gór, obok częstego obcowania z nimi, uwarunkowane jest wrażliwością na ich majestatyczną zjawiskowość. Potrzebny jest tu talent i pewnego rodzaju dystans obserwatora, zachwyty i pragnienie, pozwalające na szybkie utrwalenie tego, co w górach jest zmienne i ulotne, co jest specyfiką czasami gwałtownie zmieniającej się aury. Ryszard Kowalewski maluje góry z bliska. Kadruje fragmenty masywów skalnych tak, aby ich otwartość i rozległość istniejąca poza kadrem obrazu działała na wyobraźnię widza i prowokowała ją do swobodnego lotu.

Motywy górskie w obrazach Ryszarda Kowalewskiego tworzą jakby abstrakcyjne układy form. To wyjątkowy przypadek w malarstwie, kiedy zachowując konwencję realistycznego obrazowania poruszamy się niemalże w czysto abstrakcyjnych zależnościach kontrastów, kierunków, ciężarów, akcentów barwnych i nawarstwień materii. Obraz jest jednocześnie abstrakcyjny i realistyczny. Taki efekt uzyskujemy poprzez kadrowanie gór z bliska, pokazując niezwykle bogactwo ich naturalnego ukształtowania i zastygłe żywioły, które niewątpliwie wzbudzają uniwersalne odczucia oraz refleksje o miejscu i znaczeniu człowieka w świecie. Zdajemy sobie wtedy sprawę, pełni podziwu i pokory, z elementarnych wartości, jakie zawierają w sobie piękno i potęgę natury.



# BEZ KOMENTARZA

Rzeczpospolita 29 marzec 200 rozmowa z Wojciechem Misiągiem  
wiceministrem finansów i twórcą budżetu w latach 1990-94

Brak pieniędzy dla kultury to błąd. W tym roku przeznaczono na nią w budżecie 0,3 proc. Moim przyjaciółom ze świata kultury już to powiedziałem, a teraz powtarzam publicznie: można tę kwotę podwoić, a nawet potroić. Pieniądze można pozyskiwać z innych pozycji budżetu. Nic tam się nie stanie, a dla kultury będzie to ratunek.



Łukasz Borowicz

# Czy zdążymy na czas?

W zeszłym roku upłynęło dziewięćdziesiąt lat od śmierci jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów – Mieczysława Karłowicza. Rocznicą przeszła właściwie niezauważona. Wszyscy byli zajęci wyłącznie obchodami Roku Chopinowskiego. W przeciwieństwie do Chopina prawie cała spuścizna Karłowicza przeznaczona jest na orkiestrę. Z pozoru sytuacja jest idealna: liczne filharmonie, łatwo dostępne i niedrogi (bo krajowe!) materiały nutowe, zapotrzebowanie publiczności na repertuar fin de siècle'u. Niestety nie wykorzystano jej w sposób dostateczny. Co prawda utwory Karłowicza pojawiały się w programach koncertów, ale tylko najpopularniejsze dzieła: *Serenada na smyczki*, *Odwieczne pieśni*, rzadko *Stanisław i Anna Oświecimowie*. Niewiele razy wykonano *Koncert skrzypcowy*. Swoją drogą narzuca się pytanie, ile jest nagrań tego chyba najpiękniejszego polskiego koncertu skrzypcowego? Dlaczego nie ma go w repertuarze zagranicznych wirtuozów? Dlaczego partytura jest praktycznie niedostępna? Wydanie *Dzieł Mieczysława Karłowicza PWM* ukazuje się powoli, choć pod względem edytorskim całość stoi na najwyższym poziomie. To chyba najlepiej wydane partytury polskiego kompozytora. Osobnym problemem pozostaje fakt, że na Zachodzie o tych partyturach, jak i o Karłowiczu, praktycznie nie słyszano. W czasie wakacji rozmawiałem ze spotkanymi na kursach muzycznych młodymi muzykami z całej

go świata. Nazwisko kompozytora znane było tylko dyrygentom wybierającym się na Konkurs im. Fitelberga. Japończycy, którzy importują prawie wszystkie wydawnictwa, okazali się wobec problemu Karłowicza bezradni, zmartwieni pytali gdzie można kupić partytury. Ten sam problem dotyczy nagrań kompletu poematów symfonicznych. Wydane nagrania Jerzego Salwarowskiego z Orkiestrą Filharmonii Śląskiej (DUX) i Jacka Kasprzyka z Warszawską Orkiestrą Symfoniczną (Fundacja Pro Musica Camerata) dostępne są tylko w Polsce. Płyty Olympii z nagraniami Stanisława Wiślockiego i Orkiestry Filharmonii Narodowej kupić jest coraz trudniej. Należy zatem czekać, aż Simon Rattle – światowy propagator muzyki Szymanowskiego sięgnie po muzykę Karłowicza. Skorzystają na tym melomani na całym świecie. Szkoda, że nie mogą oni zachwycać się już teraz niedostępnymi nagraniami polskich artystów.

Proponuję Państwu wysłuchanie *Symfonii e-moll op. 7 „Odrodzenie”* Karłowicza. Należy szukać jej na płycie winylowej Polskich Nagrań SXL 1072 lub w reedycji kompaktowej firmy Olympia. Nagrał ją Bohdan Wodiczko wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszcy (jest to chyba dotychczas jedne płytowe nagranie tego utworu). To znakomita interpretacja, uderza w niej romantyczna swoboda narracji, a także szlachetny patos. Jeżeli chodzi o stylistykę, czę-

sto czytam, że taki a taki utwór Karłowicz napisał w stylu Ryszarda Straussa, znowu inny w stylu Czajkowskiego. Osobiście uważam, że symfonia *Odrodzenie* napisana została wspaniałym, indywidualnym i odkrywczym językiem dźwiękowym samego Karłowicza. Zupełnie inną sprawą jest, że muzyka ta będzie bardzo podobać się miłośnikom Straussa i Czajkowskiego. Oczywiście o ile znajdą nagranie, bo na wykonanie koncertowe chyba nie ma co liczyć (swoją drogą, gdyby jedna z wielu orkiestr filharmonicznych zagrała *Odrodzenie* zamiast symfonii Czajkowskiego świat by się chyba nie zawalił!).

Karłowicz jest patronem wielu szkół muzycznych, instytucji muzycznych, ale to nie wystarczy. Muzykę, żeby żyła, trzeba wykonywać i promować na świecie znacznie intensywniej niż dotychczas. Jeżeli nie – Karłowiczowi grozi całkowite zapomnienie.



## Włodzimierz Kotoński w 75-lecia urodzin

Weronika Ratusińska

W tym roku mija 75 rocznica urodzin Włodzimierza Kotońskiego, kompozytora i profesora kompozycji, jednego z czołowych przedstawicieli polskiej awangardy muzycznej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Urodzony w 1925 r. w Warszawie, studiował w warszawskiej PWSM u Piotra Rytla i Tadeusza Szeligowskiego. W latach 1957-61 uczestniczył w Międzynarodowych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt. Jest stałym współpracownikiem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, pracował także w studiach muzyki elektronicznej Westdeutscher Rundfunk w Kolonii (1966-67) oraz Groupe de Recherches Musicales ORTF w Paryżu (1970). W latach 1970-71 przebywał w Berlinie Zachodnim jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst. Od 1967 roku pracował w

rodzimej uczelni, początkowo jako wykładowca, następnie (od 1983) jako profesor kompozycji oraz kierownik Studia Muzyki Elektronicznej w Akademii Muzycznej w Warszawie (od 1995 roku emerytowany). Do licznego grona jego wychowanków należą m.in. Paweł Szymański, Hanna Kulenty, Stanisław Krupowicz, Tadeusz Wielecki, Edward Sielicki, Jacek Grudzień. Prowadził gościnne wykłady z kompozycji i muzyki elektroakustycznej w Sztokholmie (1971), Buffalo (1978), Los Angeles (1982), Jerozolimie (1990) i Alkmaar (1993). W latach 1983-89 był prezesem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

Kotoński jest twórcą wielu dzieł symfonicznych, kameralnych i solowych. Szczególnym jego zainteresowaniem cieszy się muzyka elektroniczna i komputerowa. Jest twórcą pierwszego w

Polsce utworu elektronicznego *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959), w którym wykorzystał różne efekty akustyczne zachodzące podczas powstawania i wybrzmiewania jednego dźwięku talerza – na przykład zarwanie dźwięku, przódźwiewki, przenoszenie dźwięków do innych rejestrów – uzyskując w ten sposób bogate tworzywo. Jest autorem podręczników *Muzyka elektroniczna*, *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze* (dwa wydania polskie, tłumaczenia na język niemiecki, węgierski, ukraiński), *Leksykon współczesnej perkusji* (1999).

Włodzimierz Kotoński jest także laureatem Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1973), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1976) oraz Nagrody Przewodniczącego do Spraw Radia i Telewizji (1979).



Marcin Błażewicz

# Luminatory

Prosty ja muzyk, panie. Ostatnio kni- to mi się, bo autoryteta żadnego w sztuce nie ma, choć oko wykol. Dawniej, przed 1989 r., luminarzy kultury rządowi przyjmowali (u nas we wsi my mówili luminatory), a teraz powysychało bractwo, myślałem. A tu, czytam, znaleźli!!! Pan jeden ich wynalazł, pozapałał i drogę muzyki naszej oświetlać kazal.

Niedawno wpadł mi w ręce program *Musica polonica nova* – XXII Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej Wrocław 2000, gdzie dwa luminatory teksty swoje opublikowały. Zacząłem dukać te ich mądre słowa, by choć odrobinę pojąć swym zakutym łbem, o co też chodzi teraz w tej muzyce. Najpierw Stanisława Krupowicza – *zyciorys własny* literowałem. Od razu mi się spodobał. Toż to prezydencki rozmach (nie chcem ale muszem), z jakim luminator pisze nie pisząc. Niby każdy szczegół wypisuje, ale oko do publiki puszcza i ja wiem, że on tego nie poważa. Czytam: *Był pracownikiem naukowym i dydaktycznym Akademii Muzycznej w Warszawie*. Ślipia zapluszczone przecieram, toż tyle lat spędziłem w tej szkole, a świecenia Jego nie zauważyłem. Nuże po kadrach, wydziałach szperać, a tu nic! – kwit zaginął? Lustratory jakie, czy co? Zabrały, żebyśmy się szczyścić nie mogli luminatorem jedynym? A tu mi mówią, że Stanisław Krupowicz etatu żadnego nie miał, jeno na godzinach pracował i to tak krótko, że go kronikarz Uczelni nie zdążył Złotymi Literami do księgi pamiątkowej wpisać. Zyciorys trudna sprawa, zwłaszcza dla takiego luminatora, co na koniec w desperację wpada i przyszłości dla pisania zyciorysów własnych nie widzi.

Ale na szczęście mądrością swoją szcudrze luminator w komentarzu do utworu się podzielił. Oooo! Tekst to wielki, pełen rebusów i zagadek. Nijak w moim łbie kmiota nie mogłem sobie wyimaginować kanonu bez kanonu ani doliczyć się na palcach dwunastu współczesnych technik kompozytorskich. Ale kiedy we wsi powiedziałem, że teraz luminatory prostą melodię ludową do dwunastu dźwięków uzupełniają, to chłopcy nuże do dudów, gęślików struny doczepiać zaczęli, a w kobzach otwory rozwiercać, żeby za tom technikom nadażyć.

Dwie sprawy to mnie wręcz na klepisko powaliły. Jak to ten luminator przenikliwie o końcach epok-wieków wypisuje: *Koniec epoki jest zawsze czasem anarchii. Autorytety przestają być auto-*

*rytetami, dominujące style przestają dominować, uznani kompozytorzy zaczynają być nudni. Wszystko jest możliwe, nic nie jest konieczne, ledwo możliwe jest prawie pewne, a niemożliwe staje się jedyną słuszną drogą. Bylejakość przeplata się z wyjątkowością, nieudolność staje się zaletą, rzetelność nudzi. Teraz dopiero rozumiem. Taki Beethoven to tak się od tego załamał, że zaraz na przełomie wieku ogluchł, a Bach to *Jesu meine Freude* napisał. R. Straussowi na protestanckich autorytetach nagniotki się porobiły i golej (!) babie po scenie tańcować kazal. Jak wzdryga taka muzyka, to po gębach dyrygenckich widać, kiedy ich w telewizorni pokazują w fin-de-siècłowym repertuarze.*

Drugą sprawą, co mnie do powalenia zmusiła, jest luminatorowe słowozoo-twórstwo. Dla naszych wsiowych to jedyna droga do rozumienia. Pamiętam jakżeśwa jednego luminatora awangardową muzykę śpiewali i Jasiu Burczygrznot, co na basetli gra, syknął: *nie rzyta jak krowy*, tośmy się od razu w nutach połapali i gęgać zaczęli ku udesze onego luminatora. Toteż kiedy przeczytałem u luminatora *Elefantyzm relacji tonika-dominanta (a-e-a)*... zaraz też zobaczyłem całą muzykę od Mozarta po Brahmsa jako sznur słoni trąba w trąbę krocących. Toć dopiero – pomyślałem – Wagner od słoni odszedł i – niech mi będzie wolno po luminatorsku myśl rozwinąć – ją wyindorzył.

Drugi tekst umieścił luminator Tadeusz Wielecki, co w dyrektorzy *Warszawskiej Jesieni* poszedł. Zyciorysu żadnego nie napisał, więc nie wiadomo ile uniwersytetów, kursów pokończył, gdzie wykładał i czy wolnym, czy zajętem jest kompozytorem. *Warszawska Jesień* – Oooo!!! to nie byle jaki festiwal, nawet w murzyńskich wioskach o nim wiadomo. Byle kmiota, takiego jak ja, co to pisze tylko „cyk, cyk, cyk”, tam się nie grywa. Poprzedni dyrektor, Krzysztof Knittel, ten to miał koncepcję. Najpierw muzykę, że palce lizać, Wikingów grali. Te Wikingi to sfrustrowane strasznie, bo ich nikt na świecie grać nie chce. Ale u nas, że pieniądź publiczny nie waży, to ich z tej frasobliwości wyleczyć chcieli, najlepsze kapele zgodnie z gościnnością polską im wyrzuchtowali. Najechało się ich tyle, że nam potop tej swojej muzyki zrobili, ledwo na naszą pierwszą ligę miejsca ostalo. Na otwarciu to nawet nasz Prezydent przyszedł, ten od disco-polo.

Te Wikingi to honorne chłopaki, różne rzeczy sobie popłacili, ale praw autor- skich i ZAIKS-u pilnowali. No i ponoć dla grania naszej muzyki u siebie 300 mln koron przeznaczili. I my chamy, jak się w tej demokracji doszkolimy, to nam ten nasz Pan co to teraz jest prezesem Związku Kompozytorów Polskich powie, ...czyją zagrali.

Po Wikingach amerykańską i angielską muzykę Knittel pokazał. Sam z Amerykańcem jednym wspólnie operę pierwsza klasa napisał. Jak zagrali „bum, cyk, cyk”, to nie wiadomo było, czyje jest „bum”, a czyje „cyk, cyk”, chociaż jedno „cyk” było jakoś pikniejsze. Ale przyszedł dzień Amerykanów. To już nie pierwsza liga kompozytorów, ale jeszcze wcześniejsza!!! Kapeli wyszło chyba ze sto chłopca, tyleż co naszych na sali. Napięcie i temperatura była taka, że ze żarów- wek, co im nuty oświetlały, krople foto- nów kapaly. Czysta przeogromna, co też ta liga nam kmiotom pokaże. I nagle – jak nie rumnie! Panie... tego nigdy nie zapomnę!!! Publikę to aż w fotele wcisnę- ło. Bo zagrali awangardę taką, że za gardła chycito. To nie była już nasza pierwsza liga, co to „bum, cyk, cyk” na kola- na kładzie. Rumnęło, panie, „cyk, bum, bum!... cyk, bum, bum!!!”. Ludziska hur- mem do szatni się rzuciły, tak ich to wstrząsnęło i poruszyło. Na ulicę wybie- gli... a tu transmisa. I w każdym domu, z otwartych okien „cyk, bum, bum!... cyk, bum, bum!!!” po stolicy się niesło. To była, panie, muzyka... Marzenie!

Co teraz będzie na *Jesieni*? Nie wia- domo, tajemnica. Może nas powali jakaś afrykańska awangarda.

Ale wracam do Wielkich Słów lumi- natora Wieleckiego, co to w programie był łaskaw umieścić. *Sprawić, aby dwa elementy, które w sposób nieunikniony – już choćby przez sam fakt umieszczenia ich wobec siebie – wejść muszą we wzajemne relacje (skrzypce i orkiestra) powodowały jednak wrażenie, że są nie- zależne, bez związku*. Toż to, panie, jak u mnie na wsi mąż z żoną. Niby się kłóca, a w stodole razem siano wachlują, niby obrączki mają, dzieciaki rychtują, a pie- niądze osobno trzymają. I dalej: *Wytwa- rza się sytuacja dramatyczna. 3. Idea bardziej ogólna – nie skrzypce, lecz społeczeń- stwo, nie orkiestra, lecz społeczność. Metafora*. To humanista ten luminator, że za skrzypcami człowieka dostrzega. Toż to idea przyszłości świetlana: koncert na skrzypce co to by bez skrzypców był. A potem jak nie gruchnie luminator (w tekście oczywista) o stawianiu palu- chów, o chwytni, o nartach i puszczeniu „kaczek”, to aż mnie ze złości na tę starą awangardę francuską zatrzęsło! Taki Xenakis, co on tam wiedział, tylko Gre- ka udawał. Nart na oczy nie widział, a kaczkę to tylko „a la nude” na talerzu oglądał. Toż już widzę dzieciaków na nar- tach, ze skrzypcami i kaczkami pod pachą, jak uczą się tej nowej techniki śli- zgu, odbijają się od podłoża i lecą, lecą...

leca! Byłe nam za daleko nie uleciały.

Jakże to tak – mówię do naszych wsi – takie piękne koncepcje, a tu cały festiwal *Warszawska Jesień* musi jakąś amerykańską muzykę grać, aby oni choć jeden utwór naszego luminatora u sie-

bie zagrali?!!! W oczach mi pociemniało, we łbie się zmąciło. Na co Janek Burczygrzmot, cały w wypiekach, z rozmierzonym włosiem rzekł gorzko, acz dumnie: *toż oni tam po polsku czytać nie umieją, to i skąd wiedzieć mogą, jaka*

*piękna muzyka naszych luminatorów!!!* I tą dumą tak mnie tknęła, żeśmy nie słysząc słuchali, nie rosnąc w niej rośliny, aż nam się we łbach mózgi od tej iluminacji zagotowały.

O kompozytorach

Stanisław Krupowicz – zyciorys własny

„Urodził się 25 listopada 1952 r. w Grodnie”, tak zaczyna się pewien zupełnie losowo wybrany zyciorys. To pierwsze zdanie, nie zachęca do dalszej lektury i gdyż nie wynika z niego żeby autor miał nam coś oryginalnego do przekazania, mimo to zaryzykujemy i czytamy dalej „Studiował matematykę na Uniwersytecie Warszawskim i kompozycję pod kierunkiem Włodzimierza Kotońskiego w Akademii Muzycznej w Warszawie”. „x studiował w y z” wartościowanej w produkcji kartezjańskim zbiorów ludzi, dyscyplin naukowych i uczelni. I tylko szczególny przypadek sprawia, że to banalne stwierdzenie, iż ktoś coś gdzieś studiował nabiera nieco unikalnego kolorytu. Podobnie ma się ze zdaniem „W 1989 roku uzyskał tytuł Doktora Sztuk Muzycznych na uniwersytecie w Stanford”. Jest rzeczą dość oczywistą, że tu i ówdzie różni ludzie uzyskują różne tytuły doktorskie, dzięki którym zostają zwykle pracownikami naukowymi i dydaktycznymi różnych uczelni, co zupełnie niepotrzebnie potwierdza kolejne zdanie. „Był pracownikiem naukowym i dydaktycznym Akademii Muzycznej w Warszawie, Uniwersytetów w Stanford i w Glasgow, jak również wykładał na różnych kursach warsztatach i seminariach”. Czytając dalej dowiadujemy się, że jest autorem wielu utworów kameralnych, orkiestrowych i elektroakustycznych, co jest kolejnym banałem – wszak każdy kompozytor jest autorem różnych utworów. „Jego muzyka była wykonywana w wielu krajach wszystkich kontynentów z wyjątkiem Antarktydy”. A gdzieżby miała być wykonywana? Na Księżycu? Na drugim brzegu tęczy w Walhalli jakiejś „jest laureatem wielu nagród na konkursach kompozytorskich”. Tu padają nazwy konkursów i miast, wśród nich Warszawa, Boston, Tokio, Paryż, Stanford. To prawda, że owa lista miast w różnych zyciorysach bywa różna, lecz to tylko szczegóły. „Był stypendystą ZAIKS-u, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Fundacji Fullbrighta, Uniwersytetu w Stanford ASCAP-u, Prix de Paris, Fundacji Barbary Piaseckiej-Johnson i Fundacji Leverhulme’a. Przecież każdy kompozytor był kiedyś stypendystą czegoś tam. Obecnie mieszka w Czechowicach-Dziedzicach, wykłada w Akademii Muzycznej we Wrocławiu i jest wolnym kompozytorem. Zdanie to jest irytującym ukoronowaniem tej piramidy oczywistości. Każdy przecież wie, że trzeba gdzieś mieszkać zaś „wolny kompozytor” – ha, ha, ha! – nonszalancja i czcza figura retoryczna. Banal, banal i jeszcze raz banal!

Wydaje się, że przedstawiona wyżej analiza tego losowo wybranego zyciorysu świadczy aż nadto dobitnie o tym, iż dla kogoś, kto ceni sobie oryginalność we wszelkim ludzkim działaniu, pisanie zyciorysu jest zajęciem niezwykle niewdzięcznym. Łatwo tu o tautologie typu: „urodził się, mieszka, jest kompozytorem, więc komponuje, itp. Łatwo też o plagiat”.

Ostatnio pojawiły się pierwsze nieśmiałe próby (choć jest ich jakby więcej) twórczego podejścia do kwestii pisania zyciorysów. Autorzy takich zyciorysów stają się artystami, tworzą go, interpretują, znajdują znaczące związki między np. rodzajami używanych w swoim czasie piełuch, a uzyskaniem (lub nie), wysokiego stanowiska w rządzie swojego kraju. Postrzeżenie ukrytych, lecz jakże istotnych relacji wszystkiego ze wszystkim, synteza faktów i wynikająca z niej redukcja zbędnych szczegółów – to cechy, które coraz częściej charakteryzują zyciorysy twórcze. Weźmy choćby dwa ostatnio głośno: pewnego posła i redaktora oraz pewnego profesora uniwersyteckiego. W dążeniu (jakże chwalebny!) do syntezy doskonalej obaj autorzy pominieli swoją przynależność do znanej organizacji kryminalnej o charakterze mafijnym. W efekcie zyciorysy ich straciły nieco z owiej werystycznej krwistości, którą zawsze przyskają opowiastki z życia mafiosów, zyskały zaś na przejrzystości formalnej, będącej wynikiem umiejętnie przeprowadzonej syntezy. Te i inne próby zmiany obowiązującej formuły zyciorysów zasługują na najwyższą uwagę, coż z tego kiedy współczesni czemusi nie doceniają pionierów tego gatunku pisarstwa. Zawsze się znajdują tacy, co pamiętają, przypomną, sprostują lub byli świadkami.

Nie widzę żadnej przyszłości dla sztuki pisania zyciorysów!

Stanisław Krupowicz

O utworach

Współczesne dzieła orkiestrowe stanowią dla każdego słuchacza niebywałą atrakcję, właśnie w takiej obsadzie można dostrzec najciekawsze zmiany pojawiające się w muzyce najnowszej. Można też zauważyć to, co kompozytorzy przejęli z najlepszej tradycji symfonicznej i interesujący sposób wiązania tych nurtów. Przypadałoby jednak, że poza samymi utworami ciekawym zjawiskiem pozostają także komentarze do nich. O swoim utworze pisze tak Stanisław Krupowicz: (Tekst ten zamieszczamy w całości in extenso)

*Koniec epoki jest zawsze czasem anarchii. Autorytety przestają być autorytetami, dominujące style przestają dominować, uznani kompozytorzy zaczynają być nuddi. Wszystko jest możliwe, nic nie jest konieczne, ledwo możliwe jest prawie pewne, a niemożliwe staje się jedyną słuszną drogą. Bylejakość przepłata się z wyjątkowością, nieudolność staje się zaletą, rzetelność nuddi.*

*Koniec epoki jest również okazją do retrospekcji, warto odkurzyć stare biurka, przejrzeć zawartość szuflad, poszperać na strychach i w piwnicach, jak zwykle znajdują się tam rzeczy wartościowe obok bezużytecznych rupiec. Jak zwykle więcej będzie tych drugich.*

*Fin de siècle jest autorskim rozrachunkiem z kończącą się właśnie epoką. Jak można było przypuszczać, kompozytora zainteresowały przede*

*wszystkim techniczne aspekty komponowania i to one stanowią główną treść utworu. Fin de siècle jest więc przeglądem współczesnych technik kompozytorskich, które pojawiają się w utworze zgodnie z zasadą kanoniczną. Ow „kanon techniczny” jest „trójgłosowy”. Oznacza to, że zasadą jest równoczesne użycie trzech technik kompozytorskich. Czas trwania poszczególnych segmentów wynika z wartości rytmicznych, uprzednio w tym celu skomponowanego kanonu. W pewnym sensie utwór ten jest collagem, nie jest to jednak collage stylów muzycznych – jest to collage dwunastu technik komponowania. Wybór technik jest arbitralny i jest wynikiem decyzji kompozytora.*

*Technika komponowania jest pewną abstrakcją i może być rozpatrywana w oderwaniu od konkretnych dźwięków, jednakowoż w momencie jej zastosowania konieczny jest materiał wyjściowy stanowiący tworzywo, w którym owa technika się przejawia. Kompozytor Fin de siècle używa nader skąpego materiału dźwiękowego. Jest on wszechobecny w utworze bez względu na użytą technikę kompozytorską i składa się z prostej melodii ludowej, uzupełnianej w przypadku technik serialnych do serii dwunastodźwiękowej jednego akordu czterodźwiękowego i fragmentów wspomnianego już wyżej kanonu. Utwór kończy się prawie trzminutową kodą, będącą monstrualną augmentacją kadencji doskonałej, Elefantyżm relacji tonika - dominanta (a-e-a) i towarzyszące mu burdonowe centra jest ten sam, co poprzednio. Inność tej muzyki polega na ciągłości i narracji muzycznej w przeciwieństwie do kanonu charakteryzującego się krótkimi i skontrastowanymi fakturalnie i dynamicznie segmentami, będącymi kolejnymi manifestacjami wybranych technik kompozytorskich. Funkcją tego fragmentu utworu jest wytworzenie wrażenia kompletności, koniecznej do przekonującego zamknięcia formy.*

*Koniec epoki jest czasem dekadencji, brak kanonu jest bezładnym wyróżnikiem schyłku. Fin de siècle jest utworem, w którym nieobecność kanonu jest zamierzona, jest utworem, w którym nieobecność kanonu jest skomponowana. Zasadą komponującą brak kanonu jest kanon, a ściślej jego abstrakcja, czyli coś, co można by było nazwać uogólnieniem pewnego konkretnego kanonu. Decyzją kompozytora ten konkretny kanon okazał się kanonem w kwarcie i septymie.*

*Fin de siècle powstał na zamówienie Programu II Polskiego Radia i jest dedykowany Andrzejowi Chłopeckiemu. W maju 1994 roku w konkursie znanym jako Paryska Trybuna Kompozytorów UNESCO, został wybrany wraz z dziesięcioma innymi kompozycjami do rozpowszechnienia przez rozgłośnie radiowe, zrzeszone w Europejskiej Unii Radiowej. Dzisiejsze wykonanie Fin de siècle jest jego czwartym publicznym wykonaniem. Zanim doszło do prawykonywania utworu został odtworzony z taśmy na antenach Polskiego Radia i BBC podczas inauguracyjnych Dni Kultury Polskiej w programie 3. brytyjskiego radia w dniu 19 listopada 1993 roku. Zaprezentowano wówczas nagranie radiowe WOSPFRu pod dyktando Takao Ukigayi.*

Stanisław Krupowicz

**Tadeusz Wielecki**, twórca drugiego prezentowanego dziś utworu stawia sobie konkretne zadania kompozytorskie, które też interesująco przedstawił w swoim komentarzu:

Koncert à rebours na skrzypce i orkiestrę

1. Sprawić, aby dwa elementy, które w sposób nieunikniony – już choćby przez sam fakt umieszczenia ich wobec siebie – wejść muszą we wzajemne relacje (skrzypce i orkiestra) powodowały jednak wrażenie, że są niezależnie, bez związku.

2. W ten sposób uzyskać sytuację dramatyczności, odrzucam rozwiązanie w duchu Cage’a, ponieważ jest niedramatyczne (zastosowanie przy padku, nałożenie na siebie dwóch osobno, niezależnie skomponowanych partii etc.) Chodziłoby raczej o to, aby elementy owe pozostawały ze sobą w związku à rebours – jako wyabstrahowane z wzajemności.

Wytwarzają się sytuacja dramatyczna

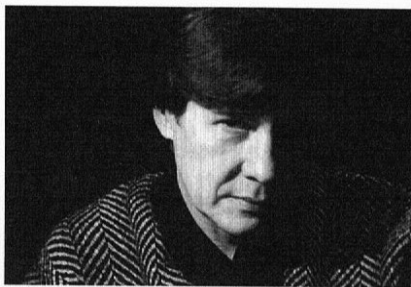
3. Idea bardziej ogólna – nie skrzypce, lecz człowiek, nie orkiestra, lecz społeczność. Metafora.

Co do partii solowej: Rozwijam tu specyficzną technikę, stosuję środki techniczne gry, wynikiem z moich poszukiwań i doświadczeń instrumentalisty, jakie zapoczątkowałem już w cyklu „Przedzie się nic...” To ma swoje konsekwencje, wpływa na brzmienie muzyki. W klasycznej grze niestylizalna musi być zmiana pozycji ręki na chwytni. Tu – słyszalna i więcej – stwarzająca specyficzny efekt brzmieniowy.

Stawianie palców na chwytni (kanon właściwego mechanizmu gry w klasycznym podejściu) jest z natury swojej czymś statycznym. To jest właśnie STAWIANIE palców (aby stały, szereg spoczynków palca) na CHWYTNI (a więc chwytnie, przetrzymywanie). Tu cały układ – ramię, dłoń, palce – jest w ruchu, w ślizgu, palce bez pełnego oparcia odpychają się niejako od miejsc określonych wysokością na strunach. Można to przyrównać do dynamicznej jazdy na nartach (narciarz odrywa się od podłoża, leci).

Z tego podejścia wynikają konkretne efekty instrumentalne, efekt „Kaczki” (płaskiego kamienia odbijającego się od powierzchni wody), figura melodyczna w ruchu glissandowym, glissando flażoletu sztucznego ze zmianą rozstawu palców w trakcie ruchu, imitacje krótkich figur melodycznych i inne. Koncert ten dedykowałem Krzysztofowi Bąkowskiemu. W ubiegłym roku kompozycja ta uzyskała rekomendację Paryskiej Trybuny Kompozytorów UNESCO.

Krzysztof Lipka



Słyszalny krajobraz

# Marilyn Horne

## żegna się ze sceną

Jak wiadomo wycofywanie się z kariery estradowej to nie lada sztuka. Odejść w odpowiednim momencie to zawsze chwala kończąca świetną karierę. Gorzej, kiedy pozostanie na scenie burzy resztki owej dawnej świetności.

Ale to wszystko truizmy. Wstęp ten ma być tym razem pochwałą – Marilyn Horne wiedziała, kiedy się wycofać. Wielka gwiazda nie dopuściła samej sobie do publicznej ruiny, a publiczności do ruiny własnego talentu. Odeszła z oficjalnej działalności triumfalnie, z wdziękiem, z blaskiem powszechnie znanej świetności. W pełnej chwale. Odeszła na własną decyzję, informując o tej decyzji media. Wielki podziw i brawa!

Na pożegnanie dała kilka niemal identycznych recitali w różnych miejscach naszego globu. Miałem możność słyszeć jeden z nich, w Barcelonie i cieszy mnie bardzo, że uczestniczyłem w ostatnim jej tournée, podobnie jak mnie smuci, że wcześniej nie miałem okazji bezpośrednio zetknąć się z tą śpiewaczką, na której interpretacjach wychowało się kilka pokoleń artystów i melomanów. Nie miałem okazji – nawet kiedy śpiewała w Warszawie w 1980 r.

Marilyn Horne urodziła się w Pensylwanii w styczniu 1934 r. Z muzyką zetknęła się bardzo wczesnie, jej ojciec śpiewał tenorem „póprofesjonalnie” – jak możemy przeczytać w różnych notach, nie bardzo rozumiejąc zresztą, co to znaczy – i jego to wiedza stanowiła źródło podstaw wokalnych małej wokalistki. Tymczasem rodzina Marilyn przeniosła się do Kalifornii, gdzie śpiewaczka zdobyła wykształcenie wokalne na Uniwersytecie Południowej Kalifornii pod kierunkiem Williama Vennarda.

Pierwsze tournée Marilyn po Europie przypadło na r. 1953, kiedy to śpiewaczka występowała wraz ze słynnym chórem Roberta Wagnera, wykonują-

cym muzykę amerykańską oraz francuską od renesansu do współczesności. W następstwie tych koncertów zdecydowała się na własną trasę koncertową. Na talencie Marilyn pierwszy bodaj poznał się Robert Craft, który wciągnął ją w wykonywanie muzyki współczesnej, co nie przeszkadzało artystce zajmować się także muzyką renesansu. Pierwszy występ w operze Marilyn przypadł na rok 1954, kiedy to w teatrze w Los Angeles kreowała rolę Haty w *Sprzedanej narzeczonej* Smetany. W 1956 r. zaprosił gwiazdę do Wenecji Igor Strawiński; śpiewała tam najpierw Monteverdiego i Schütza, potem *Króla Edypa* w Radio Roma w 1958 r.

W rok później Marilyn Horne „dała” swój głos Dorothy Dandridge, kiedy ta zagrała tytułową rolę w filmie *Carmen Jones*. Być może niektórzy pamiętają jeszcze ten film oparty w całości na operze Bizeta i całkowicie kreowany przez ciemnoskórych aktorów. Film reżyserowany przez Otto Premingera (że świetną rolę Harry’ego Belafonte) był pokazywany u nas jako *Czarna Carmen*. Jeżeli kto ujrzy jeszcze to dzieło ekranu, niechaj zwróci uwagę, że mezzosopran Marilyn Horne brzmi tam wysoko i klarownie, jak sopran liryczny, którym de facto wówczas artystka dysponowała.

W tym czasie nastąpił w życiorysie Marilyn epizod zachodniemiecki. Spędziła trzy sezony (1957–1960) w operze w Gelsenkirchen, wciąż kreując role sopranowe: Giulietta w *Opowieściach Hoffmanna*, Mimi w *Cyganerii*, Minnie w *Dziękuję z Zachodu*, Amelia w *Simone Boccanegra*, Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* i Maria w *Wozzecku*. Tą ostatnią rolę już wkrótce debiutowała na scenie opery w San Francisco.

Zdarzyło się akurat w tym czasie, że Rychard Bonyngę poszukiwał partnerki dla swej sławnej żony, Joan Sutherland, która właśnie miała debiutować w Ame-

ryce w operze Belliniego *Beatrice di Tenda*; Marilyn Horne otrzymała wówczas mezzosopranową rolę Agnesy. I tak w r. 1961 powstał najsłynniejszy duet kobiety, święcący wkrótce triumfy w *Normie* i *Semiramidzie*, najwspanialszy – jak zgodnie twierdzono – od czasów Adeliny Patti i Marietty Alboni. Bellini, Donizetti, ale przede wszystkim Rossini to byli od tej pory główni wykonywani przez Marilyn Horne kompozytorzy.

Potem przyszły kolejne znakomite role, Marii w *Wozzecku* w londyńskiej Covent Garden (1964), Jokasty w *Królu Edypie* w La Scali (1969), Adalgisy w *Normie* w Metropolitan Opera (1970). I dalsze na scenach amerykańskich: Rozyna, Carmen, Orfeusz, Eboli, Dalila, wreszcie w Houston w 1975 r. rola tytułowa w *Rinaldzie* Händla, potem w *Orlandzie*.

Od końca lat 60. zmienia się głos Marilyn Horne, obniża się jego skala, barwa ciemnieje i pogłębia się. Decyzją o zmianie repertuaru jest zresztą popierana przez ówczesnego męża śpiewaczki, czarnoskórego dyrygenta Henry’ego Lewisa (drugim jej mężem został potem bas Nicola Zaccaria).

Artystka lepiej teraz się czuje w partiach mezzosopranu, a nawet kontraltu (Amneris, Azucena, Tankred, Fides). Bierze też udział w kreacjach arcydzieł muzyki dawnej, m. in. w dziele *Orlando furioso* Vivaldiego – debiut: Paryż, Chatelet 1981, a dalsze wystawienia w całym świecie. Działalność artystyczną Marilyn Horne wzbogacały liczne recitale, obejmujące kantaty, oratoria, pieśni (Mahler) i arie, estradowo wykonywała z orkiestrą również pokaźne fragmenty oper Wagnera.

Marilyn Horne uznawana była za jedną z największych gwiazd czasów „po Callas”, jedną z najsilniejszych osobowości, podziwianą za dźwięczną koloraturę, perfekcyjną artykulację, elegancję fra-

zowania, melodyjność i smak, stylowe ornamenty, niepowtarzalne tryle, nieskazitelną wirtuozerię przy skali głosu od e 2 do cis 5.

Jeden z ostatnich recitali Marilyn Horne, którego miałem okazję wysłuchać w stolicy Katalonii, odbył się w Gran Teatre del Liceu, reprezentacyjnym gmachu w samym centrum miasta przy słynnym deptaku La Rambla. Budynek świetny, sala mogąca konkurować z Opera Garnier, rodzaj puzderka z balkonami i lożami wokół widowni, wszystko w złocie, stiukach i malowidłach. Teatr kilka lat temu płonął, obecnie jest po rekonstrukcji, pewnej rozbudowie zaplecza i konserwacji, co zapewnia mu między innymi tę atrakcję rzadką wśród starych sal, że nic tam podczas występu nie skrzypi (rzędy żeliwnych foteli przytwierdzone są solidnie do podłogi).

Brawa już trwały demonstracyjnie długo zanim Marilyn pojawiła się przed fortepianem; publiczność oklaskiwała artystkę za wszystko, czego tego wieczoru jeszcze nie zaśpiewała, za wszystko, co śpiewała przez całe życie. Wystą-

piła wraz ze swoim świetnym, nieskazitelnym akompaniatorem, Martinem Katzem, który w jednym z utworów nawet stworzył wraz ze śpiewaczką duet wokalny. Śpiewała dosłownie wszystko. Od pieśni anonimowej, przez utwory Thomasa Arne'a i Haendla, przez Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa, Montsalvatge'a w pierwszej części, po Bernsteina i Berlina oraz liczne amerykańskie pieśni tradycyjne po przerwie. Potem nastąpiły bisy, znów w pełnym przekroju czasów i stylów, od *Plaisir d'amour* Martiniego II Tedesco aż do licznych pieśni tradycyjnych amerykańskich i hiszpańskich, przeplatanych opowieściami i wspomnieniami śpiewaczki. Zabrzmiało tych bisów kilkanaście, bo owacjom nie było końca. Nawet kiedy gwiazda wychodziła na scenę, by już nie bisować, by tylko raz jeszcze pokazać się i uklonąć, brawa ciągnęły się nieprzerwaną lawiną; okrzyki, stojące owacje i wszystko, co powinno się rezerwować na takie okazje miało oczywiście miejsce.

Co można powiedzieć o cudownym głosie Marilyn Horne dzisiaj? Lepiej nie

mówić nic, lepiej pamiętać ją z jej najlepszych lat, słuchać jej nagrań płytowych, wciąż niezapomnianych, wciąż niezastąpionych. Dzisiaj jest w niej jeszcze ten (i zarazem już nie ten) głos, na tyle przynajmniej, że słuchało się z przyjemnością. Jest w niej poza tym ciepło, styl, bezpośredniość, manieri wielkiej diwy i wciąż jeszcze uroda pięknej kobiety.

Ale wraz z odejściem wokalistki tej klasy żegnamy także pewną epokę. Żegnamy czasy wielkich osobowości światowej sceny, epokę śpiewaczek, które samym swym wejściem zapierały dech w piersiach. Epokę, w której wykonawca był postacią niepowtarzalną, niemal boską. Nie brakuje nam przecież dzisiaj wielkich artystek. Są nawet coraz doskonalsze, coraz bardziej perfekcyjne, nieskazitelne, stylowe, karkołomne w swej wokalne wirtuozerii. Ale nie ma już tych wielkich dam scen operowych i estrad, które kiedy wychodziły przed publiczność, widać było od razu, że to królowa. Jedną z ostatnich była Marilyn Horne.

## Subiektywny punkt widzenia



Kamila Stępień

Czymże jest sztuka? Jakie miejsce zajmuje w ludzkim życiu? Po co tworzymy? Może akt kreacji pozwala nam poczuć się bardziej na podobieństwo Boga – oto dzięki mojej woli i mojemu wysiłkowi powstaje coś, czego dotąd nie było. Oddzielam światło od ciemności. Wylaniam byt z chaosu. Nadaję kształt bezkształtowi.

Tylko... moje stworzenie jest niedoskonałe i niepełne. Czyż nie formuje się dzieła z tego, co jest dane? Rzeźbiąc, wykorzystuję materiał istniejący w naturze, nadaję mu postać znaną mi z natury – naśladuję naturę. Arystoteles stwierdza, że ten instynkt naśladowania różni człowieka od zwierząt. Sztuka jako naśladownictwo, *mimesis*. Ciekawe, ilu twórców zgodziłoby się z ochotą, aby określać ich mianem naśladowców. A to nie jest przecież jeszcze najmniej korzystna dla nich koncepcja! Naśladowując dokonują jednak jakiejś namiastki tworzenia, decydują o tym, co mają naśladować. Rzeźbię

człowieka, bo chcę, taką mam wizję. Nikt i nic mi tego nie narzuca.

Tak, ale Michał Anioł twierdził, że skale nie nadaje się dowolnej formy – ta forma już tkwi w danym kamieniu, wystarczy tylko odłupać jego niepotrzebne fragmenty. Rzeźbię człowieka, bo muszę, bo jego postać zawiera się w wybranym przeze mnie materiale. Natura narzuca mi dzieło. Artysta – poddany, oczyszczający gotowe już twory ze zbędnych części. Sztuka jako samonaśladowanie się natury.

Albo jeszcze inaczej – zgodnie ze słowami Isaaka Singera, który w książce *Miłość i wygnanie* pisze: *Człowiek jest jedyną istotą wstydzącą się być tym, czym jest. Cała kultura ludzka jest jednym wielkim usiłowaniem okrycia i upiększenia się, jednym olbrzymim i wymyślnym listkiem figowym*. Więc to tak miało być? Sztuka nie jako akt stworzenia na wzór Boski, nie jako naśladowanie natury, nawet nie jako poddańcze wydobywa-

nie na światło dzienne jej dzieł, ale jedynie jako rozpaczliwe i żalodne maskowanie własnej zwierzęcości? Jakże okrutnie to brzmi, jak bardzo godzi w nasze wyobrażenia o samych sobie.

Albo może to nie tak? Może całe to pytanie o sens sztuki jest w ogóle niepotrzebne? Kiedyś, gdy tworzyli jeszcze dawni mistrzowie *nikomu nie przychodziło do głowy pytanie, po co istnieje sztuka – ponieważ świat bez obrazów byłby po prostu niepojęty*, pisał Zbigniew Herbert w *Martwej naturze z wędzidłem*. Rubens, van Dyck, Rembrandt tworzyli wierząc w sens i celowość swojej pracy, żeby się podobać, żeby porozumiewać się w ten sposób z innymi, żeby radować się rzeczywistością, korzystać z jej darów. *Czyńcie sobie ziemię poddaną*, powiedział Stwórca do ludzi. Kiedy Orfeusz grał na lirze, drzewa i kamienie podążały za nim, a rzeki wstrzymywały swój bieg...



Paweł Bogdanowicz

# Skład chemiczny biustu

## czyli edukacja kulturalna młodzieży w mediach

### Kilka pobożnych życzeń

Chcemy czy nie, coraz bardziej stajemy się społeczeństwem medialnym. Prasa, radio i telewizja z obserwatorów i komentatorów stopniowo przeobrażają się w kontrolerów i kreatorów rzeczywistości. Internet oferuje nam rzeczywistość wirtualną. Widz, słuchacz, czytelnik – to już nie są tylko bierni konsumenci, czerpiący z medialnego rogu obfitości. Środki masowego przekazu w coraz większym stopniu kształtują naszą osobowość, światopogląd, a także kulturę. Ponieważ cechy te najintensywniej krystalizują się w młodym wieku, dlatego ważne jest, aby funkcje, jakich podejmują się media sprawowane były roztropnie i odpowiedzialnie zwłaszcza w stosunku do młodzieży – tej nastoletniej i tej wchodzącej w świat dorosły.

Szczególnie ważna, bo najłatwiejsza do pominięcia, jest edukacja kulturalna młodej generacji. Pojęcie kultury powinno być prezentowane jako szeroko rozumiana sfera wiedzy i doznań estetycznych. Jest to zadanie bardzo trudne, ponieważ wymaga dużej fachowości i – zwłaszcza dziś – wypracowania odpowiedniej strategii edukacji. Dziś, kiedy zalewa nas ideologia kultury masowej, łatwej, lekkiej i przyjemnej, lecz nie zawsze wartościowej. Dlaczego tak się dzieje? Być może właśnie dlatego, że po okresie transformacyjnej burzy mózgowi kultura nie została zakwalifikowana do kategorii dobrze sprzedających się towarów. Kazano jej ustawić się na końcu długiego, komercyjnego ogonka, z którego po pewnym czasie została po cichutku wyproszona. Znaleźliśmy się w sytuacji, w której ów „towar” nie tylko dobrze się nie sprzedaje, ale nawet niewielu jest chętnych, by go nabyć za darmo. I chyba coraz trudniej znaleźć kogoś zainteresowanego zmianą tego stanu rzeczy.

### Mechanizm wabienia odbiorcy

Nie twierdzą, że wszyscy powinni czytać *Pana Tadeusza*, raz w tygodniu chodzić do teatru na *Hamleta* i codziennie słuchać symfonii Beethovena. Nie potępiam w czambuł kultury masowej i jej afimacji w mediach. Jest ona potrzebna choćby dlatego, że często kreuje ciekawe zachowania i zjawiska spo-

łeczne. Jednak stanowczo protestuję przeciwko karmieniu, zwłaszcza młodych ludzi, zwyczajnym chłamek, nie mającym z żadną formą kultury nic wspólnego. A tak się dzieje i, niestety, media biorą udział w tym procederze. Działa tu prosty mechanizm: aby przyciągnąć publiczność, należy odwołać się do jej najpospolitszych, codziennych potrzeb. Zaspokajając je najlepiej wzbudzić dodatkową ciekawość czy też ciekawskość, zaszokować, wstrząsnąć, przerazić bądź też potraktować innymi adrenalinowymi czasownikami. Jeśli zadziała, trzeba iść dalej tą drogą, odzrucając doznania estetyczne i odwołując się do fizjologii, wywołując kolejne reakcje organizmu do momentu, w którym zakoduje się w nim poczucie, a może iluzja nowej jakości. Na dłuższą metę prowadzi to do paranoidalnego odwrócenia i pomieszania pojęć. Sztuką staje się to, co niegdyś było jej odpadem. Artystą może mianować się każdy, kto szokuje, bulwersuje i potrafi to dobrze sprzedać. Samonapędzająca się machina wytwarza coraz większy popyt na tandetę i szmirę.

### Konsekwencje medialnej kakofonii

Proste z pozoru pytania prowadzą czasem do niepokojących odpowiedzi. Zapytajmy przeciętnego nastolatka (żeby nie wyszło zbyt sadystycznie, takiego bliżej dwudziestki), czy interesuje się literaturą piękną. Spróbujmy się też dowiedzieć, czy ma jakieś pojęcie o muzyce poważnej (nie zapomnijmy dodać tego przymiotnika, by uniknąć nieporozumień. Sam wyraz „muzyka” oznacza dziś wyłącznie rozrywkę – czyżby to znak czasu?). Możemy również delikatnie, żeby nie rozdrażnić rozmówcy, wspomnieć o teatrze i dobrym kinie. Jeżeli do tego wszystkiego dołożymy jeszcze, nie daj Boże, malarstwo, czy grafikę (nie tatuaż!!!), w najlepszym wypadku spotkamy się z gryma-

sem zdziwienia, znudzenia, ewentualnie z konsternacją. Musimy jednak uważać, bo równie dobrze możemy wystawić się na pośmiewisko. Pytania są bądź co bądź niemodne. Jaka literatura? Jaki teatr? Nie kultura i sztuka, tylko rozrywka i showbiznes, cokolwiek by to miało znaczyć. Brzmi bardzo medialnie i zawiera chwytliwe pojęcia: show, kojarzony z dobrą, widowiskową zabawą oraz wszechwładny biznes, automatycznie przywołujący na myśl duże pieniądze. Pod maską dynamicznej nowoczesności przemycza się treści, których poziom powinien żenować i zawstydząć. Podatne na nowości młode umysły przyswajają cały ten szlam, mylnie interpretując go jako przejawy życia kulturalnego.

Jak naprawdę wyglądają owe treści i nowości? Wystarczy sięgnąć po pierwszy lepszy tytuł wysokonakładowej prasy młodzieżowej, aby przekonać się, że treści właściwie ona nie posiada. Zawartość ograniczająca się do kolorowych fotografii przedrukowywanych z zagranicznych czasopism jest, owszem, łatwo przyswajalna. Jednak jej walory dydaktyczne są raczej wątpliwe. Zresztą na pierwszy rzut oka widać, że nie o to chodzi. Wydawcy zdają się zakładać zerowy poziom intelektualny czytelników, czy może oglądaczy, albo chcą ich do takiego poziomu doprowadzić. Odłożywszy więc z obrzydzeniem na półkę kolorowe periodyki włączamy radio, na początek państwowe, bo podobno ono najlepiej troszczy się o rozwój kulturalny społeczeństwa. Co słyszymy? Z jed-



nej strony wyrafinowane audycje dla koneserów (liczymy je na palcach jednej ręki), pośrodku czarna otchłań, a na biegunie przeciwległym, najbardziej rozbudowanym i aktywnym, ta sama, co w kioskach i większości stacji komercyjnych tandeta. Nieco lepiej na tym tle wypada publiczna telewizja. Ta, owszem, czyni starania, aby przyciągnąć przed ekran młodych i w atrakcyjny sposób popularyzować kulturę i sztukę. Żeby jednak nie było zbyt różowo, w praktyce okazuje się, że również w/w instytucja ogranicza pole swojego działania. Na antenie pojawiają się programy poruszające zagadnienia sztuki filmowej, teatralnej, rzadziej plastycznej i

– wydawałoby się – na marginesie, głównie w porach najmniejszej oglądalności – muzycznej (naturalnie, chodzi znów o muzykę poważną). Wyczuwa się brak chwytliwego, odważnego pomysłu na opracowanie tego tematu. Dobrze, że są chociaż chęci, w przeciwieństwie do prywatnych stacji telewizyjnych, które nawet nie próbują stwarzać takich pozorów. Ich założenia programowe idą po najniższej linii oporu. Próżno tam szukać programów z wiadomościami kulturalnymi. Pojawia się za to mnóstwo dynamicznych migawek z tak zwanymi „plotkami ze świata gwiazd”, z których telewidz może zacerpnąć wysoce pouczające informa-

cje na temat „kto z kim, kiedy, gdzie, po co i za ile”, a także usłyszeć najnowsze rewelacje o kolejnych zmianach składu chemicznego biustów dokonywanych przez sławne aktorki i piosenkarki. Najwyraźniej moda na przyswajanie i operowanie tego typu treściami znacząco wpływa na zmiany w składzie chemicznym mózgow młodych odbiorców. Obserwując kierunki, w których podąża rozwój naszej zmedializowanej młodzieży, coraz bardziej wydaje mi się, że rośnie nam pokolenie dziewcząt intelektualnych, a ponieważ sam jestem młody, włos mi się na głowie jeży.

## Z pamiętnika młodego muzyka



Odnalazła Natalia Szczech

Jestem miłośnikiem muzyki dawnej. Ściśle mówiąc, muzyki średniowiecznej. Chciałbym grać. Mam w końcu ku temu warunki – ukończona średnia szkoła muzyczna chyba mnie do tego uprawnia. Dyplom jest, na czwórkę, ale zawsze coś.

Co mam zatem robić? Myślę. Po pierwsze: trzeba się czegoś więcej dowiedzieć, słuchanie zagranicznych płyt i czytanie bookletów nie wystarczy. Po drugie – trzeba zdobyć instrument, wstyd przecież wyjąć skrzypce do Mikołaja z Radomia. Po trzecie, muszę zdobyć jakieś nuty.

Stoję więc na warszawskim skrzyżowaniu, trapiiony takimi oto dylematami. Postanawiam przystąpić do działania.

Gdzie zdobyć wiedzę oraz praktyczne umiejętności? Gdzie wyspecjalizować się jako wykonawca muzyki średniowiecznej? Odpowiedź wydaje się prosta – w Akademii Muzycznej.

Jak to, w wypożyczalni nie ma instrumentów historycznych? – moje wielkie zdziwienie. To na czym wykonuje się tu zabytki średniowieczne i renesansowe? Czy studenci mają własne egzemplarze? Ach, rozumiem, nie ma takich koncertów. Trzeba ewentualnie zapytać w Studium Muzyki Dawnej.

To jest myśl. Ale, niestety, studium prowadzi jedna osoba, specjalizująca się w barokowej estetyce gry na skrzypcach. Nie ma mowy o Mikołaju z Radomia, ani w sensie teoretycznym, ani praktycznym. Dyplomu też nikt uczest-

nikom Studium nie da. Ono dopiero się rozwija i to nie bez trudności. Można ewentualnie dowiadywać się w Akademii Muzycznej w Krakowie o muzykę dawną, tam wszystko działa na bardziej zaawansowanym poziomie. A najlepiej jechać za granicę.

Dlaczego Studium spotyka się z taką niechęcią? Spytałem młodych wykonawców czy nie frustruje ich, że mają do czynienia z muzyką poczawszy dopiero od baroku.

– *Co? Ja tyle lat gram na skrzypcach, to będę grać na desce do krojenia?!*

– *E tam, za instrumenty historyczne biorą się ci, którzy nie dają sobie rady na instrumentach współczesnych.*

– *Taka muzyczka to dla amatorskich zespołów dziecięcych...*

Fatalnie.

Jednakże... jak się okazuje, ze swoim dziwnym upodobaniem do dźwiękowych staroci nie jestem osamotniony, w końcu mamy w Polsce Towarzystwo Muzyki Dawnej. Towarzystwo organizuje różne imprezy, Festiwal na Zamku Królewskim, w zeszłym roku zorganizowało nawet konkurs. To ostatnie wydarzenie szczególnie mnie zainteresowało.

W kategorii profesjonalnej konkurowało ponoć 6 rozmaitych zespołów muzyki dawnej. W tym jeden specjalizujący się w repertuarze średniowiecznym. Ten zespół wygrał. Postanawiam nawiązać kontakt z muzykami.

– *Tak, wygraliśmy konkurs, ale nic z tego nie wynikło; żadnych dodatkowych*

*koncertów, nagrania, nic. Żadnej promocji. A na sklepowych półkach tylko zespoły zachodnie.*

Jak się okazuje, muzycy samodzielnie, czasem intuicyjnie zdobywali wiedzę na temat gry, muzyki, instrumentów. Czasem naśladowali wzory z zachodnich nagrań. Trochę jeździli na kursy, oczywiście za granicę.

Jedyny zespół średniowieczny mógłby być pod opieką Ministerstwa. Nie traciłby czasu i energii na utrzymywanie się przy życiu. Czy to takie trudne? Kto ma dbać o wizytówkę kulturalną Polski, kto ma wykonywać polskie zabytki – zespoły z zagranicy?!

A, pozostał mi jeszcze problem instrumentów. Skąd je zdobyć? Owszem, można zamówić u lutnika. Jest takich paru w Polsce. Struny niestety trzeba sprowadzać z zagranicy. Ale po co mi to wszystko? Pójdę tylko w kosza, za to cóż otrzymam? Jeżeli będę chciał założyć zespół, nie odmówią mi współpracy tylko tak zwani kiepscy muzycy. Nawet jeśli coś osiągniemy, będziemy najlepsi w Polsce, popatrzą na nas jak na amatorski zespół wyrosniętych dzieci. Zjemy zęby na własną promocję i jeszcze nazwą nas żebrakami, oszustami i amatorami.

Skoro nikt nie chce tego u nas uczyć i się uczyć, nikt też nie chce tego promować, to i pewnie słuchać nikt nie będzie chciał. Żegnaj Mikołaju z Radomia, chyba wyjadę za granicę.

# Chopin w Akademii

Świat muzyczny świętuje koniec drugiego tysiąclecia rocznicami związanymi z geniuszami największymi spośród największych. Na ubiegły Rok Chopinowski przypadła 150 rocznica śmierci kompozytora, w tym roku mija 250 lat od śmierci Jana Sebastiana Bacha. Czy wszystkie wydarzenia Roku Chopinowskiego zasługiwały na uwagę i były na najwyższym poziomie? Na pewno na najwyższą pochwałę zasługuje sposób, w jaki warszawska Akademia Muzyczna złożyła hołd swojemu patronowi.

Obchody 150 rocznicy śmierci Fryderyka Chopina miały w warszawskiej uczelni szczególnie uroczysty charakter. Zbiegły się one z paroma rocznicami. Przed 170 laty, w 1829 r., Chopin ukończył Szkołę Główną Muzyki, wchodzącą – jako Oddział Sztuk Pięknych – w skład Uniwersytetu Warszawskiego. Tradycje tej szkoły kontynuuje Akademia Muzyczna. 140 lat temu, w 1859 r., dekret carski zezwolił na otwarcie Instytutu Muzycznego, taką nazwę nadano w tym czasie uczelni, zorganizowanej w miejsce zamkniętej po Powstaniu Listopadowym Szkoły Głównej. Przed 80 laty (w 1919 r.) w Polsce Niepodległej dekretem naczelnika państwa Józefa Piłsudskiego, premiera i ministra spraw zagranicznych Ignacego Paderewskiego oraz ministra kultury i sztuki Zenona Miriam-Przesmyckiego reaktywowano i jednocześnie upaństwowiono warszawskie Konserwatorium. 20 lat temu, w 1979 r., ówczesna Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna przekształcona została w Akademię Muzyczną, która za patrona przyjęła swego najgenialniejszego wychowanka Fryderyka Chopina. Przed 50 laty, w 100 rocznicę śmierci kompozytora (1949) w podnoszącej się ze zgliszczy Warszawie odbył się pierwszy po wojnie IV Międzynarodowy Konkurs Chopinowski, dowód na siłę polskiego życia muzycznego, nie zniszczonego celowymi działaniami okupantów.

## **Międzynarodowa Konferencja Naukowa Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych**

Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*, zorganizowana w dniach 24-28 II, zainaugurowała obchody Roku Chopinowskiego 1999 w warszawskiej Akademii Muzycznej.

W przemówieniach inauguracyjnych Konferencję prezydent Aleksander Kwaśniewski i ówczesny rektor Akademii Andrzej Chorościński podjęli zagadnienie odpowiedzialności Polaków za skarb

narodowy, jakim jest genialne dzieło Chopina. Odpowiedzialność tę należy rozumieć w duchu norwidowskim, jako obowiązek służenia pięknu w sztuce, ale też i pięknu poprzez formę i treść życia, a więc pięknu prowadzącemu do dobra i prawdy. Takie przesłanie odnaleźli w muzyce Chopina najwięksi: Norwid i Szymanowski.

Tematyka i kolejność wystąpień Konferencji uporządkowana została logiką płynącą z samej muzyki. Kolejne bloki tematyczne nosiły tytuły: *Chopinowski tekst muzyczny, Interpretacja artystyczna i naukowa muzyki Chopina, Techniczno-stylistyczne aspekty muzyki Chopina, Chopinowska pianistyka i jej tradycje, Chopin i wielcy twórcy, Miscellanea*. Podczas Konferencji referaty wygłosili: Jan Ekier, Paweł Kamiński, Paul Badura-Skoda (Austria), Regina Smendzianka, Alexander Tamir (Izrael), Lidia Kozubek, Krystyna Juszyńska, Wojciech Nowik, Mieczysława Demska-Trębacz, Jurij Chołopow (Rosja), Jan Kadłubiński, Claudia Colombati (Włochy), Kazimierz Morski, Stanisław Dybowski, Maria Piotrowska, Ekkehard Kreft (Niemcy), Bogdan Pocij, Joachim Gudel, Jan Węcowski i Jagna Dankowska.

Wystąpienia Konferencji ilustrowane były fragmentami utworów Chopina – w większości w wykonaniu samych referentów – lub odpowiednio dobranymi nagraniami. Podkreślało to *muzyczność* rozważań. Doskonałym dopełnieniem referatów stało się prowadzone przez Andrzeja Jasińskiego seminarium na temat wykonawstwa dzieł Chopina *Wpływ faktury na interpretację utworu*. Okolicznościową wystawę *Lata szkolne Fryderyka Chopina, Warszawa 1823-1829* zaprojektowała i wykonała Zofia Olszewska-Bajera.

Obrodam Konferencji towarzyszyły koncerty muzyki Chopina, których nastroj można określić jako podniosły i odpowiadający charakterowi uroczystości. Wykonawcami byli pedagodzy i studenci AMFC: Piotr Paleczny z Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej pod dyrekcją Bogusława Madeya (koncerty

fortepianowe), Elżbieta Gajewska, Edward Wolanin, Tomasz Strahl, Barbara Halska, Krzysztof Podejko i Andrzej Wróbel (utwory kameralne), Krystyna Szostek-Radkova i Jerzy Artysz wraz ze studentami: Katarzyną Trylnik, Martą Wylomańską, Magdaleną Idzik, Małgorzatą Pańko i Jarosławem Brękiem (pieśni). W repertuarze solowym wystąpiła Regina Smendzianka oraz – na zakończenie Konferencji – Halina Czerny-Stefańska.

Ze względu na poziom naukowy referatów i piękny kształt artystyczny całości oraz pokonanie wielu trudności związanych z realiami polskiego życia muzycznego szczególnie wyrazy uznania należą się organizatorom Konferencji z jej Kierownikiem Naukowym Mieczysławą Demską-Trębacz na czele. W grudniu ubiegłego roku ukazał się drukiem tom (588 stron), zawierający materiały Konferencji, a także dyskusje, które odbywały się w czasie obrad, przykłady nutowe i graficzne przedstawiane przez referentów oraz podsumowanie całości przeprowadzone przez Mieczysława Tomaszewskiego. Dołączenie do książki płyty z dokumentacją dźwiękową wystąpień Reginy Smendzianki, Paula Badury-Skody, Jana Ekiera i Andrzeja Jasińskiego wprowadza czytelnika-słuchacza w muzyczno-naukową atmosferę Konferencji.

Jagna Dankowska

## **Wydanie Narodowe na żywo**

17 października, w dniu 150 rocznicy śmierci patrona warszawskiej uczelni muzycznej, odbył się finałowy koncert cyklu *Żywe Wydanie Wszystkich Dzieł Fortepianowych Fryderyka Chopina*. Ostatnie mazurki – *a-moll, g-moll, f-moll* – zagrał Jan Ekier, pomysłodawca tego wydarzenia. Ideą „żywego wydania” Profesor Ekier nawiązał do podobnej imprezy sprzed pół wieku, zorganizowanej w stulecie śmierci Chopina.



Wykonawcy *Żywego Wydania '49* – doświadczeni pianiści i kandydaci na konkurs chopinowski – mieli do dyspozycji zaledwie pierwsze tomy źródłowej edycji *Dzieł Wszystkich Chopina*, których publikację rozpoczęło Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Podstawą wykonania dzieł Chopina w 1999 roku był nowy, krytycznie opracowany tekst nutowy utworów już opublikowanych w tomach *Wydania Narodowego*, przygotowanych do druku lub dopiero wstępnie zredagowanych.

Szczególnym doświadczeniem dla odbiorców *Żywego Wydania '99* było wysłuchanie w czasie dwóch tygodni (od 1 do 17 października 1999 r.) wszystkich utworów Chopina: na fortepian solo, na cztery ręce i dwa fortepiany, a także na fortepian z towarzyszeniem orkiestry; zarówno tych, za które kompozytor brał pełną odpowiedzialność, jak i utworów okazjonalnych, niedokończonych, nieopusowanych, mało znanych, sztambuchowych miniatur i większych form wykonywanych niezbyt często.

W trosce o jak najpełniejsze oddanie intencji kompozytora redaktorzy *Wydania Narodowego* czuli się zwolnieni z obowiązku „wygladzania”, „poprawiania” czy „ulepszania” Chopina, wykonawcy zaś zachowali pokorę wobec oddanego w ich ręce tekstu nutowego. Dlatego też słuchając interpretacji chopinowskich dzieł opartych na tekstach nutowych w edycji Jana Ekiera jesteśmy zaskakiwani nową, odmienną od zapamiętanej wersji utworów, czasem skróconych (jak *Mazurek B-duń*) lub inaczej brzmiących.

Program dwunastu koncertów ułożono tak, aby zachowana została kolejność powstawania utworów. Małe przesunięcia w przyjętym układzie chronologicznym wynikały z troski o kompozycję poszczególnych koncertów. Udały okazał się pomysł, aby każdy z koncertów finalizowały utwory znaczące, jak *Scherzo g-moll*, *Etiudy op. 10*, *Scherzo b-moll*, *Sonata b-moll*, *Preludia*, *Wariacje D-dur* na cztery ręce, *Koncert f-moll*, *Polonez fis-moll op. 44*, *Polonez As-dur op. 53*, *Polonez-Fantazja* i – na zamknięcie – *Mazurek f-moll* w wersji zrekonstruowanej przez Jana Ekiera.

Symbolicznego wydzwiku nabral final, gdy po występie Profesora Ekiera na estradzie stanęli obok Mistrza wszyscy wykonawcy: Jego uczniowie i uczniowie Jego uczniów; profesorowie, adiunkci i asystenci I Katedry Fortepianu; absolwenci, stażyści i studenci warszawskiej Akademii, a także uczniowie Liceum Muzycznego, prowadzeni przez pedagogów z AMFC – jedna rodzina pianistyczna.

Dla wielu słuchaczy *Żywe Wydanie Wszystkich Dzieł Fortepianowych Fryderyka Chopina* było pierwszym spotkaniem z całością dzieł twórcy. Raz było to przypomnienie w odmiennej interpretacji utworów dobrze znanych, innym

razem – pierwszy kontakt z kompozycjami niezbyt często granymi. W każdym przypadku kontakt z żywym dziełem kompozytora inspirował do konstatacji trafnie sformułowanej przez znawcę przedmiotu, Paula Badurę-Skodę: „tekst Chopina – wieczne pytanie”.

Mieczysława Demska-Trębacz

### Nestorzy polskiej chopinistyki

Druka Katedra Fortepianu warszawskiej Akademii Muzycznej uczciła Rok Chopinowski cyklem spotkań *Nestorzy polskiej chopinistyki*, których bohaterami byli wielcy polscy chopiniści – pianiści i pedagodzy: Zbigniew Drzewiecki (1 III 1999), Jerzy Żurawlew (23 X 1999), Margerita Trombini-Kazuro (6 XII 1999) oraz Stanisław Szpinalski (14 II 2000). Każdy z czterech wieczorów rozpoczął się spotkaniem przypominającym działalność Nestora; słuchaliśmy wspomnień uczniów o swym Profesorze, przeplatanych archiwalnymi nagraniami – oczywiście utworów Chopina w wykonaniu Nestorów. Po spotkaniu nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy dokumentującej działalność artystyczną bohatera wieczoru. Uroczystości kończyły się recitalem chopinowskim jednego z uczniów Nestora.

Pomysłodawczynią, organizatorką, chciałoby się powiedzieć „duszą” całego cyklu była prof. Maria Szraiber pełniąca w ubiegłym roku funkcję kierownika II Katedry Fortepianu oraz dziekana Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów. Należą jej się za to słowa najwyższego uznania. Podczas spotkań

potrafiła stworzyć unikalną, ciepłą, niemalże rodzinną atmosferę. Przedstawiała Nestorów nie tylko jako wybitnych artystów, ale także jako zwykłych ludzi. Zarażała publiczność swoją niespożytą energią, zachwytem i autentyczną fascynacją postaciami wielkich chopinistów.


Najwięcej wybitnych postaci zgromadził pierwszy wieczór poświęcony Zbigniewowi Drzewieckiemu. O swoim Profesorze pięknie mówili m.in. Regina Smendzińska, Halina Czerny-Stefańska, Jan Ekier, Jan Kadłubski, Włodzimierz Obidowicz. Na wieczornym koncercie wystąpił Jerzy Romaniuk. Spotkanie połączone było z promocją książki *Zbigniew Drzewiecki we wspomnieniach uczniów i przyjaciół*. Kolejne wieczory również przyniosły wiele wzruszających chwil, m.in. wspomnienia Macieja Piotrowskiego, ostatniego ucznia Margerity Trombini-Kazurowej, niezwykła opowieść prof. Jana Ekiera o Stanisławie Szpinalskim. Podczas koncertów występowali Kazimierz Gierzod (student prof. M. Trombini-Kazurowej), Jerzy Godziszewski (student prof. S. Szpinalskiego), a także Andrej Ponożewny, laureat nagrody im. Jerzego Żurawlewa, brawurowo interpretujący chopinowskie *Preludia*.

Rok Chopinowski dobiegł końca, cykl *Nestorzy polskiej chopinistyki* prowadzony przez prof. Marię Szraiber zamknął się w czterech spotkaniach. Szkoda – zainteresowanie było duże, a przecież grono Nestorów polskiej chopinistyki można by poszerzyć o kolejne wspaniałe nazwiska...

Paweł Markuszewski


*Acte Préalable* AP0036

MUZYKA POLSKA



## The Chopin Theatre of Songs

Beata Wardak - mezzo-soprano, Leszek Świdziński - tenor  
Malgorzata Góra - piano



COMPLETE SONGS BY CHOPIN

JUŻ W SPRZEDAŻY



rys. Lukasz Majcherowicz

## Nowe oblicze „pluskwy milenijnej”?

Rok 2000 to data znamienna dla wszystkich, chociaż dla każdego może oznaczać coś zupełnie innego. Dla wszystkich pesymistów (a może optymistów?) jest to czas wypełnienia się słów apokalipsy, dla sprzedawców i piszących wszelkie przepowiednie i wróżby – okres pomnażania zasobów finansowych (kosztem rzecz jasna tych poprzednich!), dla informatyków – sprawdzian umiejętności przekonywania przedmiotów martwych, czytaj sprzętu komputerowego, że 1999 + 1 to 2000, nie zaś 1900, itd., itp. Wyliczać można jeszcze długo. Istnieje też całkiem niemała grupa ludzi korzystających z innych obliczeń czasowych, dla których nasz rok 2000 wcale nie jest rokiem dwutysięcznym i którzy mają na razie spokój z szaleństwem milenijnym.

Byłoby wielkim grzechem nie wspomnieć przy okazji takiego wyliczenia, jakie znaczenie dla nas, artystów, a w szczególności dla tych, których żywo interesuje tzw. pianistyka, ma owa mityczna data.

Otóż, proszę Państwa, rok 2000 to czas kolejnego nawrotu „chopinowskiej kłątwy”, czyli innymi słowy mówiąc XIV już edycji Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Już za kilka miesięcy zjawia się w stolicy tabuny młodych, ambitnych, ponad wszelkie miary uzdolnionych, a przy tym także bardzo naiwnych ludzi, którzy stukając palcami w klawiaturę fortepianu będą chcieli zdobyć rozgłos, sławę, uznanie jurorów i słuchaczy (ze wskazaniem na tych pierwszych), znakomite kontrakty – co jest oczywiste – pierwszą nagrodę (połowa królestwa i ręka księżniczki dla zwycięzcy nie jest – jak mi wiadomo – przewidziana). Ale przecież nie chodzi tu o żadne korzyści materialne, bo wszyscy wiemy, że prawdziwi artyści nigdy nie myślą o tego typu dobrach! Tak więc już we wrześnie uważa wszystkich ludzi zarażonych bakcylem

chopinowskim i ciągotami do gier losowych skupi się na scenach koncertowych, na których rozegra się ów „dramat muzyczny”. No właśnie, skoro padło sformułowanie „dramat muzyczny”, to trzeba pamiętać, że dramat muzyczny byłby co najmniej niepełnowartościowy, gdyby nie poprzedzała go uwertura czy chociaż preludium, dające przedsmak wrażeń towarzyszących śledzeniu „właściwej” akcji.

W przypadku „dumy polskiego kalendarza konkursowego” nie mogło być inaczej. W dniach 2-11 lutego odbył się w Warszawie Ogólnopolski Konkurs na Stypendia dla kandydatów do XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego Imienia Fryderyka Chopina. Tak brzmiała pełna nazwa imprezy zorganizowanej przez Towarzystwo im. Fryderyka Chopina przy pomocy Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (a kogoż by innego?) w Warszawie. Do przesłuchań stawilo się niespełna czterdziestu młodych i odważnych pianistów (pozostałe cechy są chyba oczywiste, więc nie będę ich wymieniał). Ilościowy prym wiodły szkoły: warszawska i katowicka. Oprócz wykonawców z wyżej wymienionych ośrodków można było usłyszeć pianistów z Krakowa, Poznania, Gdańska, Łodzi, Wrocławia i Bydgoszczy. Dwoje uczestników preludium do *Bożego Igrzyska* – jak najpewniej określiłby konkurs Norman Davies, gdyby był muzykologiem – studuje w Stanach Zjednoczonych, jedna osoba przyjechała z Niemiec. Jak wiadać i tam „Chopinkiem” straszy... Obradom dziesięciu jurorów przewodniczył „nestor” polskiej chopinistyki, Kazimierz Gierżod. Pozostałą część grona „obrońców ideałów chopinowskich” stanowili profesoro- wie polskich uczelni muzycznych.

Pierwszy akt „dramatu” odbył się podczas dwóch pierwszych dni przesłuchań. Waleczne grono oceniających dwukrotnie przeredziło szeregi chętnych do najcen-

niejszego dla pianistów trofeum. I trudno się dziwić, bo poziom prezentowany przez grających nie był ogólnie ujmując zadowalający. Poza tym pewne animozje wśród jurorów doskonale sprzyjały ostrym pociągnięciom pióra. Z jednej strony to dobrze, bo ukrócono częściowo cierpienia słuchaczy w kolejnych odsłonach tej „sztuki”, z drugiej zaś szkoda, bo paramuzyczne i niemal aktorskie wyczyny niektórych pianistów mogłyby przysporzyć nie lada powodów do dumy polskiej myśli satyryczno-parodystycznej.

Kolejne etapy konkursu powiełały główną ideę oceniających, która już po pierwszym etapie stała się jasna. Oczywiście, jak w każdym dobrym dramacie i tutaj następowało swoiste stretto zdarzeń, a coraz bardziej kontrowersyjne oceny nadawały jakże typowego dla konkursowych zmagani smaczku. Apogeum zostało osiągnięte już w trzecim etapie. Finał był tylko utrwaleniem osiągnięć dni poprzednich, a sam jego wydźwięk (dosłownie i w przenośni) przywodził na myśl „taniec chochoła” z *Wesela* Wyspiańskiego.

Przykre jest stwierdzenie, że po konkursie, na którym chciałoby się usłyszeć jakieś nowe objawienie albo przynajmniej dobrego konkursowego muzyka (nie rzemieślnika, a tacy właśnie byli), pozostaje uczucie pustki i świadomość kolejnych pięciu lat, które polska pianistyka po prostu przespała. Trudno za to winić młodych pianistów, bo oni przedstawiają tylko to, czego ich nauczono. Nikt chyba nie wyobraża sobie, że na przełomie XX i XXI wieku, gdy poziom muzyki tzw. „poważnej”, a w szczególności samego wykonawstwa osiągnął tak wysoki poziom, a oczekiwania publiczności (mającej dzięki mediom możliwość porównywania najlepszych światowych wykonawców) są tak wygórowane,

ktoś będzie w stanie sam osiągnąć wyżyny artyzmu bez pomocy pedagoga. To nasuwa kolejne wnioski.

Szanowni jurorzy, w których „młodych sercach wciąż iskrzy żar młodzieńczej świeżości i otwartości na wszystkie nowinki”, siedzą od lat prawie niezmiennie na tych samych stołkach i tak samo oceniają, promując określony typ wykonawcy. Co jest dla nich najważniejsze? Rutyna na scenie i przeciętność. Ten jest lepszy, któremu można mniej zarzucić, co oznacza promowanie nudnych, bezbarwnych, ale za to bezbłędnie zagranych „produkcji”. Co z tego, że czyjaś interpretacja naprawdę wciągnęła słuchaczy, że zachwycił ich piękny dźwięk, skoro delikwent pomylił się. Najlepiej grać szybko, głośno i bezbłędnie... No i mamy ideał muzyki Chopina. Tylko że przy takim wzorcu wykonawczym nieco fałszywie brzmią zapewnienia, że komisja to też ludzie, którzy doskonale rozumieją, iż trema czasami nawet najlepszym potrafi płatać figle. Poza tym po co – przy stosowaniu oceny ilościowej, nie jakościowej – facytować tak zacnych fachowców, skoro wystarczyłoby kilka osób obdarzonych jako-takim słuchem, zaopatrzonych w stopy i miernik hałasu?!

Przyglądając się konkursowi można było zauważyć, że młodzi wykonawcy dzielą się na dwie zasadnicze grupy. Pierwszą z nich stanowią ludzie odporni psychicznie. Na scenie zawsze czują się pewnie, niezależnie od tego, co wychodzi spod ich palców. To jest właśnie typ konkursowy, promowany przez jurorów. Druga grupa to ludzie niezmiernie wrażliwi, których gra jest czymś znacznie więcej niż „precyzyjnym odegraniem nut”. Niestety w znakomitej większości trema staje im na przeszkodzie w drodze do osiągnięcia sukcesu.

Dziwne, że mając tylu pianistów, których nazwiska wciąż pojawiają się na plakatach koncertowych i tylu pedagogów o długim stażu pracy (złośliwi twierdzą, że zbyt długim), nie ma w młodym pokoleniu pianistów (albo przynajmniej się o takich nie słyszy) godzących wrażliwość z odpornością na trewę, doskonałą technikę z wyczuciem muzyki.

A może by tak tych jakże „zastużonych” (żeby nie powiedzieć „zasiedziały”) mistrzów polskiej pianistyki, skoro nie najlepiej sprawdzili się jako pedagodzy, po prostu zastąpić kimś innym, mającym więcej chęci i możliwości wprowadzania zmian...

Poczekajmy z tymi propozycjami do jesieni, bo być może magia roku dwutyśczonego sprawi, że w ciągu kilku miesięcy wyłoniona drogą eliminacji polska ekipa na XIV Konkurs Chopinowski osiągnie niespotykany – a w lutym na pewno nie słyszany – poziom i z niej właśnie zostanie wyłoniony laureat.

I tak oto pozostaje nam pozostać w optymistycznym nastroju oczekiwania na XIV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina.

## Niedoszły Chopinista

# O czym szumią wierzby (płaczące...)

Lekcja... Słowo to niesie w sobie powagę i dostojność. Przywodzi też na myśl osobę Profesora czujnie strzegącego postępów zdolnego studenta – adepta wielkiej sztuki pianistycznej. A jeśli ów Profesor ze względu na dokonania artystyczne nosi miano „nestora polskiej chopinistyki”, chylimy głowy i pełni zapału oczekujemy cennych wskazówek zdolnych rozproszyć wszelkie wątpliwości dotyczące wykonawstwa dzieł Narodowego Kompozytora – Chopina. Tak powinno być, ale czy rzeczywistość spełnia oczekiwania?

Pewnego dnia udałem się na kolejną lekcję fortepianu. Przygotowywałem wówczas nowy repertuar (chopinowski oczywiście, bo Beethovena czy Brahmsa kochać mi zabroniono). Peten nadziei zasiadłem do fortepianu i już zamierzalem czule pięścić pierwszą frazę *Nokturnu* Wieszcza, gdy Nestor wstał i stwierdził, że mam niewłaściwy kolor swetra i nieodpowiednie obuwie. Moja ponowna próba rozpoczęcia *Nokturnu* zakłócona została z kolei głośnym i przykrym dla ucha mlaskaniem dobiegającym z przeciwnego kąta sali. Cóż, pora na śniadanko...

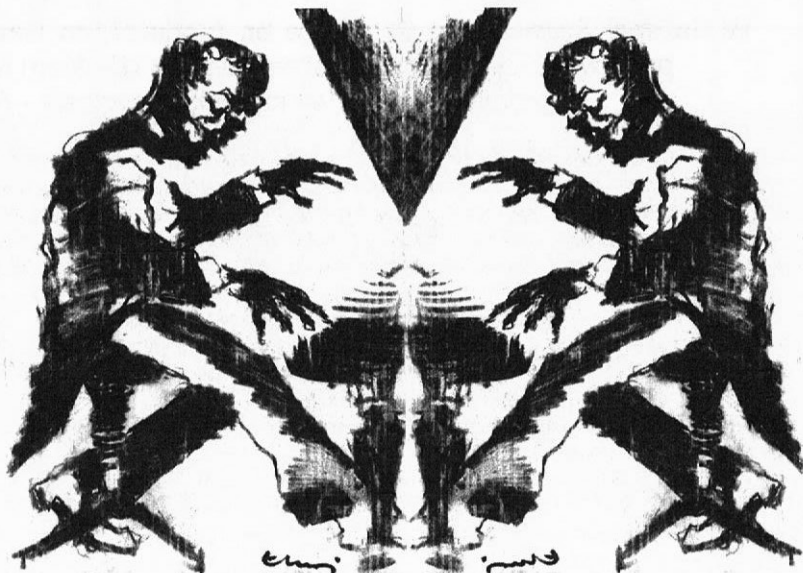
W końcu udało mi się wydobyć kilka dźwięków. Za wszelką cenę starałem się zagłuszyć mlaskanie, a gdy skończyłem grać *Nokturn*, z nadzieją wpatrywałem się w Profesora czekając na uwagi i wskazówki. Tymczasem zapadła długa cisza... Czyżby moje intencje oraz wyczuwanie chopinowskiego stylu były bezbłędne?

Dalszy ciąg lekcji można sobie wyobrazić... Po wykonaniu każdego utworu zapadało milczenie, a nieliczne uwagi zawierały następujące pojęcia: głośniej, cicho, melodia jest najważniejsza... A co z cudownymi dialogami i polifonicznymi splotami głosów, z najsubtelniejszymi odcieniami barw? Gdzie owe rady, jak to osiągnąć, co zrobić, aby granie Chopina było przyjemnością? Gdzie ów zachwyty Profesora, zdolny pobudzić do pracy nawet przeciętnego ucznia?

Gdy lekcja dobiegła końca, dowiedziałem się, że jestem człowiekiem pozbawionym emocji, bo moje wykonania cechuje zbyt dużo obiektywizmu. A Chopina trzeba grać z uczuciem i nostalgią, wręcz ze smutkiem. Bo Kompozytor kochał swą ojczyznę i tęsknił za łanami zbóż i wierzbami płaczącymi – symbolem polskości. I dlatego należy to odzwierciedlić... Trzeba wiedzieć, kiedy Chopin się zasmucił i uronił łzę, a kiedy oczyma duszy ujrzał chatkę na wsi i wierzbę z warkoczami do samej ziemi...

Jeśli tak mamy interpretować Chopina, to po co nam lekcje? Po co, skoro dzieła tak doskonale w formie, cudownie wyważone, zadziwiające połączeniem klasycznego umiaru, prostoty z odrobiną romantycznego ducha, pozostają w mniemaniu naszych szacownych Pedagogów muzyką programową?

Szanowni Nestorzy! Czy naprawdę uważacie, że Chopina można zrozumieć poprzez banały, czcze słowa i pojęcia, które w naszej epoce nie mają już prawa bytu?



rys. Łukasz Majcherowicz

M. T.



# Po co nam Chopin?

Marcin Błazewicz

Rok 1999 ogłoszony został przez UNESCO Międzynarodowym Rokiem Chopina. Rok 2000 – Rokiem Bacha. Przeciętnie wykształconej osobie nazwiska obu kompozytorów i ich muzyka są jako tako znane. Pytanie zatem: po co tego rodzaju gesty? Można zrozumieć, że Rok Szymanowskiego, Martinů czy Faurégo miałby przybliżyć światu nieznaną szerzej twórczość tych kompozytorów. Ale Chopin, Bach? Efekty jubileuszu Bacha widać już bardzo wyraźnie nawet w naszym kraju. W Empikach mamy oszalałymi wybór nowych i starych nagrań utworów tego kompozytora: wszystkie dzieła organowe, cała muzyka religijna, koncerty, utwory wokально-instrumentalne itp., i to w najróżniejszych wykonaniach, wydaniach i opracowaniach. W Niemczech i innych krajach zamówiono kilkadziesiąt kompozycji dla uczczenia bachowskiego jubileuszu. Orkiestry i zespoły niemieckie widać w programach czołowych scen filharmonicznych na całym świecie, i to nie tylko w repertuarze bachowskim. Wniosek nasuwa się jeden: to rok promocji nie tylko Bacha, ale także ekspansywnej i mającej znakomite zaplecze finansowo-organizacyjne kultury niemieckiej.

Wydawałoby się więc, że ubiegły rok powinien na świecie obfitować w wydarzenia, dzięki którym realizowano by hasło *Teraz Polska*; że wypromujemy swoje orkiestry, młodych pianistów, kilku kompozytorów, powstanie nowoczesny film o Chopinie na miarę BBC etc. Powołano Fundację Obchodów, która miała do dyspozycji niebagatelną sumę 8 mln złotych, patronat nad obchodami objął Prezydent Polski. Ten ostatni fakt jest dla ludzi umiejących organizować wielkie imprezy niebagatelny, bowiem patronat otwiera drzwi do sponsorów. Kiedy ma się polityka tej rangi i do tego jeszcze patronat medialnego, np. Telewizję Polską S.A., to nie ma mocnych, musi się udać! Musi... ale się udało.

Sukcesy Roku Chopinowskiego to niezależne, prywatne przedsięwzięcia. Orkiestra, tournée i nagrania dla *Deutsche Grammophon* koncertów Chopina przez Krystiana Zimmermana oraz wielkie dzieło muzykologiczne *Chopin* Mieczysława Tomaszewskiego. Poza tym odbyło się kilka środowiskowych sesji naukowych i... pogrzeb Chopina. To znaczy powtórzenie uroczystości pogrzebowych w Paryżu sprzed 150 lat. W telewizji gadające głowy, w fil-

harmoniach pianiści, których szczyty kariery dawno już minęły, a na świecie koncerty w nic nie znaczących salkach i Premier słuchający na Majorce recitalu Olejniczaka.

Szkoda, że w Polsce jest tylko jedna Elżbieta Penderecka. Patrząc na program festiwalu beethovenowskiego Kraków 2000, który zorganizowała i myślę, że niepotrzebne nam są jakiegokolwiek Fundacje Obchodów, w których zasiadają ludzie nie mający pojęcia o tym, jak współcześnie wygląda rynek muzyczny, nie mający międzynarodowych kontaktów, możliwości i nie wiedzący, jak zabrać się do powierzonych im zadań.

Na koniec coś z życia. Jedną z uznanych pianistek-pedagogów prowadzącą zajęcia wyznała młodym adeptom: *ni-gdy nie będziecie dobrze grać Chopina, bo nie pamiętacie kibitek, którymi wywożono powstańców na Sybir...* Widocznie Niemcy nie pamiętający Wiednia pod okupacją Napoleona również kaleczą Beethovena i potrafią tandetę sprzedawać całemu światu. U nas Chopin ma swoje miejsce na etykietach napoju, który świetnie przydaje się na Syberii.

## BEZ KOMENTARZA

W Gazecie Stołecznej z 31 marca br. (dodatek do Gazety Wyborczej) ukazała się rozmowa Elizy Durki z Januszem Jańcem i Darkiem Michalskim, nadawcami programu nowej warszawskiej rozgłośni – Radia Klasyka:

*Piszą i dzwonią do nas czytelnicy. Żalą się, że im się Radio Klasyka nie podoba, że np. cyt.: „Do znudzenia powtarzana jest co parę minut (i czasem podwójnie przez spikera i spikerkę) nazwa radia i fala”, „Przez cały czas nadawana jest sieczka. Bardzo krótkie utwory albo krótkie fragmenty (a nawet fragmenty fragmentów) utworów klasycznych. Meloman tego nie lubi” czy też „Radio to przypomina papugę, która bezmyślnie powtarza wyuczone trywializmy w rodzaju „dobre w domu, w pracy w samochodzie” czy „im dłużej nas słuchasz, tym lepszy masz nastrój”. Co Panowie na to?*

Po pierwsze, tego typu opinie nas tylko cieszą. To znaczy, że udało nam się zrobić takie radio, jakie chcieliśmy (...). Cały program tego radia, tzn. jaka muzyka jest nadawana i w jakich porach, to nie jest nasze widzimisię. To jest oparte na wynikach szczegółowych badań preferencji słuchaczy w Warszawie. (...)

*Jeden z czytelników pisze: „Im dłużej słucham tej paplaniny, tym gorszy mam nastrój. Pozostaje mi tylko nadzieja, że menedżerowie Radia Klasyka uświadomią sobie, do kogo adresują swój program”. No właśnie, do kogo skierowane jest Radio Klasyka?*

To nie jest radio dla melomanów. Jeśli będą nas słuchali taksówkarze i ludzie w biurach, będzie to nasz sukces. To radio dla wszystkich mieszkańców Warszawy między 30. a 50. rokiem życia. Chcemy pokazać, że muzyka klasyczna nie musi być obrzydliwie nudna. I że może relaksować.

## Życie bohatera dla Bydgoszczanina XX wieku

Wspaniałą, niezwykle uroczystą oprawę i godny tej oprawy program miał koncert w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy 28 stycznia. Koncert stanowił finał plebiscytu *Bydgoszczanin XX wieku*, zorganizowanego przez lokalną *Gazetę Wyborczą* i *Radio Elita*. Wśród zwycięzców konkursu, tuż za zamordowanym przez okupantów prezydentem Bydgoszczy Leonem Barciszewskim, znalazł się Andrzej Szwalbe założyciel i dyrektor wielu instytucji kulturalnych, dyrektor Filharmonii Pomorskiej w latach 1951–91. Bohaterom plebiscytu w programie koncertu poświęcono poemat symfoniczny *Życie bohatera* Ryszarda Straussa. Wykonanie jednego z mniej znanych poematów w Filharmonii Pomorskiej okazało się prawdziwym sukcesem. Poemat 34-letniego kompozytora nosi wyraźnie autobiograficzny charakter. Strauss nadał swemu muzycznemu portretowi monumentalną, niezwykle rozbudowaną formę (prawie 50 minut muzyki) i olśniewającą, pełną przepychu szatę dźwiękową. Olbrzymi aparat wykonawczy, wspaniała instrumentacja, wirtuozowskie partie instrumentalne, bogactwo tematyczne i skomplikowana struktura czynią ten utwór imponującym, choć niezwykle trudnym zarówno wykonawczo, jak i percepcyjnie. Młodemu, doświadczonemu dyrygentowi Marcinowi Nałęcz-Niesiołowskiemu udało się zarówno świetnie przygotować zespół, jak i stworzyć interpretację trzymającą w napięciu przez kilkadziesiąt minut. Wykonanie było rzetelnie przygotowane i dopracowane w każdym szczególe, niezwykle dynamiczne, pełne blasku i rozmachu, czasami wręcz porównujące. Szczególnie okazałe brzmiały instrumenty dęte blaszane i smyczki o gęstym, nasyconym brzmieniu, mniej przekonujące i precyzyjne były dęte drewniane.

Drugim punktem programu był *Koncert wiolonczelowy a-moll* Schumanna, który mimo wspaniałego wykonania Tomasza Strahla po poemacie Straussa zabrzmiał zbyt blade.

Wieczór zakończyła *Oda do radości* na głosy solowe, chór i orkiestrę, czyli finał *IX Symfonii* Beethovena. Jako soliści wystąpili Zofia Kilanowicz, Anna Lubańska, Paweł Skafuba i Krzysztof Borysiewicz, którym towarzyszył Chór Akademicki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy przygotowany przez Sylwestra Matczaka. Wyrównane głosy solistów, świetnie przygotowane partie instrumentalne, młodzieńczy entuzjazm i energia potężnego chóru oraz zwartą

koncepcja formy (odejście od „operowo” traktowanych recytatywów, warte tempa) zaowocowały świetnym wykonaniem.

Brygida Błaszczyk

## Bach a sacrum

Mamy w Warszawie nową salę koncertową! I to na Bielanych, gdzie nie było dotychczas tego typu placówek kulturalnych. 20 marca br. odbyła się uroczysta inauguracja działalności koncertowej Auli im. Jana Pawła II – taką nazwę nosi sala przy ul. Dewajtis 5, która na co dzień jest aulą Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego (dawna ATK). Koncert miał miejsce w wigilię urodzin Bacha, brzmiała więc jego muzyka, a wieczór nosił tytuł *Bach a sacrum*. W programie koncertu znalazły się preludia i fugi z cyklu *Das Wohltemperierte Klavier*. Zanim zabrzmiała muzyka, ks. prof. Kazimierz Szymonik przedstawił w kilku słowach związki cyklu *Das Wohltemperierte Klavier* z tekstami Pisma Świętego, potem zaś słuchaliśmy na zmianę klawesynistki Urszuli Bartkiewicz grającej Bacha oraz Mariana Pysznika czytającego fragmenty Ewangelii, które – według rosyjskiego teoretyka Bolesława Jaworskiego – odpowiadają poszczególnym fugom.

To zestawienie Muzyki i Słowa, budzące początkowo zdziwienie, okazało się wspaniałym pomysłem. Biblijne teksty doskonale uzupełniały się z delikatnym dźwiękiem klawesynu. Urszula Bartkiewicz grała pewnie, niemal nieskazitelnie technicznie, z dużą kulturą dźwięku. Ozdobniki i ornamenty stosowała ze znużeniem, ale i z umiarem. Przemyślany był także dobór utworów do programu, dyktowany w pewnym stopniu logiką ewangelicznych cytatów – zabrzmiały najpiękniejsze fugi Bacha, m.in. C-dur i b-

moll z I tomu, fis-moll i h-moll z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier*.

Koncert połączony był z promocją nowego albumu płytowego Urszuli Bartkiewicz, zawierającego na czterech płytach komplet bachowskich preludiów i fug. Album został wydany pod koniec ubiegłego roku przez firmę *Acte Préalable* i był nominowany do nagrody Fryderyk'99. Warto zwrócić uwagę na tę płytę – jest to pierwsze nagranie całego *Das Wohltemperierte Klavier* dokonane w Polsce, przez polską artystkę i wydane przez polską firmę płytową. Nie jest to oczywiście jedyna zaleta nagrania – bachowskie interpretacje Urszuli Bartkiewicz z powodzeniem wytrzymują porównanie z renomowanymi wykonaniami artystów europejskich i światowych. W książeczce dołączonej do płyty znaleźć możemy wielce ciekawy tekst Marzelli Erighiny i ks. prof. dr hab. Jerzego Pikulika, zawierający szersze rozwinięcie teorii Bolesława Jaworskiego oraz ogólne rozważania na temat sakralności muzyki Bacha.

Paweł Markuszewski

## Śpiewy Wielkopostne

Okres Wielkiego Postu w kościołach chrześcijańskich jest okresem szczególnym. Ma na celu przygotowanie wiernych do dramatycznych wydarzeń Wielkiego Tygodnia i Św. Paschy Chrystusowej. Przesycony modlitwą, pokutą zwraca myśli ku Stwórcy, skłania do refleksji. Wyjątkowe znaczenie ma ten okres w tradycji prawosławnej. Odbywające się w tym czasie nabożeństwa ściągają do cerkwi rzesze wiernych (a także tych, którym z różnych powodów prawosławie jest bliskie), ze względu na towarzyszącą im atmosferę mistyki typowej dla kościoła wschodniego. Mroczne świątynie rozświetlają jedynie płomienie woskowych świec, w powietrzu unosi się zapach kadzidłanego dymu, w tle słychać przejmujący żarliwością śpiew modlitw pokutnych. Wierni stoją pogrążeni w modlitwie. Otaczające ich ikony przypominają sceny z życia Chrystusa: narodzenie, wprowadzenie do świątyni, chrzest, w końcu Jego śmierć...

Ale właściwie dlaczego o tym piszę?

Otóż w Sali Kameralnej warszawskiej filharmonii 23 marca br. w ramach czwartkowych koncertów dla młodzieży odbył się jedyny w swoim rodzaju koncert. Był on próbą ilustracji muzycznej prawosławia. Wystąpił Męski Zespół Muzyki Cerkiewnej pod dyr. ks. Jerzego Szurbaka. Obok utworów stricte wielkopostnych (*Blagoobraznyj Iosif* Turczaninowa, *Dnieś wisit* Turbaczowa, *Pokajanijska* Wedela) przedstawiono również takie, które na stałe wpisały się w liturgię kościoła prawosławnego (m.in.



anonimowe *Otcze nasz*, *Błażen muż* Fatiejewa, *Chwalitie imia Gospodnie* Christowa), jak też paraliturgiczne, często nawiązujące w treści do tematyki biblijnej, jak np. *Było dwienadcat' razbojnikow*, *Modlitwa kunaka*. Chór zachwycał brzmieniem zarówno w nastrojowym, miękkim piano, jak i w przejmującym forte. Brakowało niekiedy spójności dykcyjnej, lecz przecież zdarza się to nawet najlepszym zespołom. Soliści dobierani z niezwykłą starannością stanowili prawdziwą ozdobę koncertu. Wśród nich jedyne występujące tego wieczoru panie – Małgorzata Pańko i Elżbieta Suszko – wykonały z dużym smakiem i ekspresją wersety *Magnificatu*. Na wyróżnienie zasługują również panowie, a zwłaszcza dwa basy: Paweł Ławreszuk, dysponujący pięknym głosem o ciepłej barwie i Jerzy Ciślowski, wykonujący z niezrównanym kunsztem swoje solo zdominowane przez niskie dźwięki oktawy kontra. Występ Franciszka Przemielewskiego obdarzonego wspianiałym tenorem uzmysłowił nam, że piękne muzykowanie jest bezpośrednim efektem znakomitej techniki śpiewania.

Warto zaznaczyć, że Sala Kameralna filharmonii nie jest najszcześniejszym pomieszczeniem dla tego rodzaju występów, nie tylko ze względu na nie najlepszą akustykę, ale również na sam charakter tego miejsca, które niestety nie ułatwia odbioru muzyki sakralnej. Jednak i z tym problemem wykonawcy poradzi sobie znakomicie. Do tak dobrego odbioru niewątpliwie przyczynił się prowadzący ten koncert ks. Jerzy Szurbak, który z właściwą sobie elokwencją i swobodą umiejscawiał poszczególne utwory w tradycji prawosławnej. Nie obyło się bez bisów i owacji na stojąco.

Niejednego przebiegł dreszcz emocji, zakręciła się łezka w oku, wzruszenie ścisnęło gardło. Tak więc z wielkopostno-kathatystycznego założenia wykonawcy wywiązali się znakomicie. Cieszy fakt, że ciągle jest jeszcze zapotrzebowanie na tego rodzaju muzykę. Szkoda tylko, że w większości admirałami koncertu byli ludzie starsi, a nie młodzież, do której koncert był adresowany.

Ewa Mackiewicz

## Nikolaus Harnoncourt w Krakowie

Już od pierwszego koncertu w ramach Festiwalu Kraków 2000 stało się widoczne, że głównym celem dyrektora artystycznego, Elżbiety Pendereckiej, jest przedstawienie publiczności największych światowych wykonawców, których nazwiska gwarantują wielkie przeżycia artystyczne. Na początku wystąpiła w Krakowie doskonała orkiestra Norddeutscher Rundfunk ze słynnym dyrygentem Christophem Eschenbachem i rewelacyjnym pianistą amerykańskim Tzimonem Barto (*III Koncert fortepianowy* Prokofiewa). Ostatnim wydarzeniem, które na długo zapisze się w pamięci słuchaczy, był koncert legendarnego zespołu *Concentus musicus* z Wiednia z jego założycielem i dyrektorem artystycznym Nikolausem Harnoncourtem. Polscy melomani znają go z licznych nagrań płytowych, a także z wykonania podczas festiwalu Wratislavia Cantans. Jego cenne i sprecyzowane poglądy na temat interpretacji muzyki dawnej zostały też udostępnione czytelnikom w znakomitym tłumaczeniu Magdaleny Czajki. Po lekturze tej książki słucha się wykonania Harnoncourta z głębokim szacunkiem i podziwem.

W Krakowie artysta przedstawił jedno z największych dzieł baroku – *Pasję wg św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha. Zespół *Concentus musicus* wystąpił ze swoimi stałymi muzykami, znanymi także z nagrania płytowego. Partie solowe wykonali Ruth Ziesak (sopran), Marjana Lipovšek (mezzosopran), znakomity tenor James Taylor, Anton Scharinger (bas). W rolę Ewangelisty wcielił się Kurt Azeberger, a Chrystusa – Robert Holl. Wystąpił także słynny Arnold Schönberg Choir, z którym Harnoncourt współpracuje od wielu lat.

Podstawowe założenia wykonawcze Harnoncourta można krótko określić jako oparte na kryteriach estetycznych baroku ze szczególnym uwzględnieniem figur retorycznych, będących formą przekazu ekspresji. Wyboru tempa czy sposobów artykulacji dokonuje Harnoncourt w oparciu o oryginalny zapis nutowy. Interesujący i oryginalny efekt brzmieniowy osiągnął Harnoncourt dzięki złożonej obsadzie basso continuo. Oprócz tradycyjnie stosowanych tu organów, wiolonczeli, kontrabasów i fagotu barokowego Harnoncourt wprowadził także lutnię (z udziałem Luca Pianca, znanego muzyka zespołu *Il Giardino armonico*). Stworzył w ten sposób nowy element kolorystyczny, szczególnie pięknie brzmiący w recytatywach. Najważniejsze w tym wykonaniu wydaje się wydobycie wspianiałego, uniwersalnego przesłania wielkiego kompozytora, które trafia do słuchacza i wzrusza go jak za dawnych czasów.

Walentyna Węgrzyn

### Stowarzyszenie Polskiej Młodzieży Muzycznej Jeunesses Musicales Polska

Zapraszamy na koncerty w Teatrze Małym w Warszawie:

30 maja  
Koncert jazzowy  
Aleksandra Bieńkowska, trio Krzysztofa Herdzina

8 czerwca  
Florestan i Euzebiusz  
Wieczór muzyki Roberta Schumanna  
Katarzyna Drogosz – fortepian

### I Międzynarodowy Festiwal PERKUSJA 2000 23–25 czerwca, Warszawa, Stare i Nowe Miasto

Stowarzyszenie Polskiej Młodzieży Muzycznej  
Jeunesses Musicales Polska  
00-682 Warszawa, ul. Hoża 50 m 51  
tel. (22) 625-49-84, fax (22) 625-58-10  
e-mail: jmp@polandmail.com  
<http://www.geocities.com/jmpolska>

**Komputerowa edycja nut. Przepisywanie z rękopisów i druków.  
Aranżacje fortepianowe z kaset i płyt demo**

**SZYBKO TANIO SOLIDNIE**

**tel. 0-501-156-039**

Stanisław Dybowski

# Bez wyjścia?

## Ale ze światelkiem w tunelu...

Marcin Błażewicz w swoim artykule polemicznym pt. *Bez wyjścia?* (*Muzyka21* nr 1) dał do zrozumienia, że czas dla muzyki i muzyków za PRL-u z przyczyn ideologicznych był lepszy. Z taką tezą zdecydowanie się nie zgadzam. Przypisać jednak muszę, iż faktycznie w PRL-u środowiskiem muzycznym manipulowano na zasadzie kija i marchewki, czego zresztą p. Błażewicz-kompozytor srodze doświadczył, ale problem sytuacji rodzimych twórców i wykonawców sięga czasów znacznie wcześniejszych. Przyczyną permanentnie złej koniunktury muzycznej w Polsce – tak w przeszłości, jak i obecnie – jest nasza mentalność oraz wyznawanie prawdy zawartej w powiedzeniu: *nikt nie jest prorokiem we własnym kraju*. Argumentem na moje twierdzenie niech będzie kapitalny wywód wielkiego chopinisty polskiego Aleksandra Michałowskiego (zmarłego 17 października 1938 r., w 89. rocznicę śmierci Chopina!), który 63 lata temu w *Przeglądzie Artystycznym* (nr 1–2, 1937) opublikował artykuł diagnozujący życie muzyczne w wolnej Rzeczypospolitej:

*Anomalią nazywam stan rzeczy, w jakim stanowiska odpowiedzialne i kierownicze obejmują ludzie, którzy absolutnie niczym nie dowiedli, że się do zadań takich nadają. Mianuje się ich na chybił trafił i potem się czeka, co z tego*

*wyniknie. Rezultat łatwy do przewidzenia: ludzie ci rady sobie nie dają, bo dać nie mogą (a może wcale nie chcą), ale – i to jest najgorsze – ci, co ich wysunęli udają, że wszystko jest w porządku, przy czym jednym i drugim chodzi jedynie o zachowanie pozorów; maksimum zaś energii wkłada się nie tyle w dzieło prawdziwego postępu, ile w dzieło tępienia tych, którzy orientując się w sytuacji mogą wskazać prawdę i mogą świecić lepszym przykładem. Nasza krytyka muzyczna, poza głęboko wykształconymi i bezkompromisowo sumiennymi jednostkami, jest wobec tych stosunków niesłychanie elastyczna. Nierzadko między wierszami krytyk przeświecają nawet echa bezpośrednich porozumiewań się ich autorów i autorek z osobami prywatnymi, a „czuwającymi” nad pseudo-artystami, jakaś wspólna akcja wymierzona oczywiście przeciwko artystom prawdziwym. I oto co widzimy: brak pola dla rozwoju młodych talentów, o które naprawdę nikt nie dba, przy tym ci młodzi, którzy zdobywają „poparcie”, zdobywają je na jakichś „zasadach” odmiennych od tego, co obowiązuje wszędzie: od zasady istotnej wartości talentu; dalej widzimy zalew muzyki polskiej przez obcą w naszym życiu muzycznym zarówno w twórczości, jak i w odtwórczości, wreszcie rzuca się w oczy niski*

*poziom stosunków w naszej pedagogice, czego dowodem rezultaty międzynarodowych konkursów.*

Rozwojowi sztuki rodzimej w wybitnie szkodliwy sposób kładzie tamy Polskie Radio, popierając bez specjalnych uzasadnień artystycznych grupkę muzyków – przy jednoczesnym uzasadnionym powstaniu całego szeregu artystów o wartości niewątpliwej, o wielkich danych technicznych i muzycznych, o szeregu lat pracy... Pytam więc, czy nie jest to obrazem typowym przysłowiowej „Polnische Wirtschaft” i czy nie najwyższy to już czasu, by tak krótkowzrocznej – powiedzmy lekko-myślności – w skutkach kompromitującej i dla rodzimej sztuki zabójczej, położyć wreszcie kres? [...]

Powyższy artykuł, zaczytany tutaj w brzmieniu oryginalnym, dyskusji wówczas nie wywołał. Jego aktualność jest niestety zdumiewająca. Ale jeśli nowe pismo muzyczne zacznie wbić do świadomości czytelników, że *Najpiękniejsza jest muzyka polska* – jak zatytułował swoją książkę wybitny muzykolog dr Józef Reiss – to być może za pewien czas bezprzedmiotowe stanie się „wołanie na puszczy” Błażewicza, a w tunelu błysnie wreszcie małe światelko...

Zbigniew Penhersi

# Konstruktywizm?!

## klęska „impresjonizmu”

### albo o igraszkach słownych i logicznych

Te oto – na początek – cztery wybrane igraszki stwierdzeń (warianty opinii?) zawarte w felietonie *Słyszalny krajobraz* (Krzysztof Lipka, *Lulu* – klęska konstruktywizmu, *Muzyka21* nr 1):

1. *Lulu Berga w Opera Bastille. Absolutnie rewelacyjny spektakl.*

2. *Dzieło imponujące (...), które (...) tym bardziej się podziwiał, im głębiej się w nie wgrzyza.*

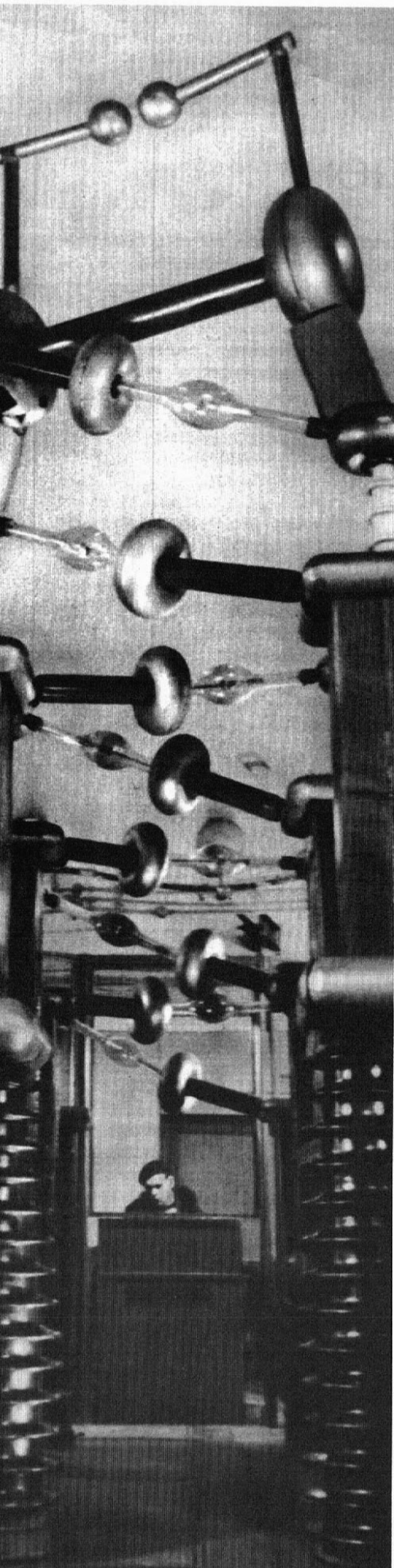
3. *Lulu dziś całkiem zbladła (...), nie ma elementarnego piękna* – to po dramatycznym pytaniu: *co pozostało z Lulu dla nas, współczesnych odbiorców sztuki?*

4. *Jest to frapujący przykład Lulu, opery, w której wszyscy zostają wymor-*

*dowani. I słuchacz też ledwo zipie.* (Chociaż ledwo „zipie” (!), też nie każdy, bo – jak wynika z ustępu felietonu dotyczącego libretta opery – *wystawienie parryskie (...)* wciąż budzi duże zainteresowanie wśród szerokiej publiczności, a tylko wyrafinowanego odbiorcę raczej dziś nudzi i śmieszy).

Więc – pomyślałem sobie, ponieważ sam w Opera Bastille ani nawet w Paryżu nigdy jeszcze nie byłem – jaka w końcu: dobra czy zła ta *Lulu* Albana Berga jest... albo nie jest – oto jest pytanie! Zresztą retoryczne, a może źle postawione, bo – jak się okazuje – wcale nie jaka, tylko czym jest, ponieważ

Krzysztof Lipka po prostu – jak szczerze wyznaje – chciał tylko, *by Lulu stała się tutaj punktem wyjścia dla pewnego szerszego problemu, a mianowicie sensu konstruktywizmu*. Informując również, że w tym konstruktywizmie *można wyróżnić dwa jego oblicza, z których pierwsze nazwiemy konstruktywizmem pozytywnym, drugie konstruktywizmem negatywnym*, że konstruktywizm jest to *postawa twórcza (...) polegająca na świadomym i konsekwentnym realizowaniu pewnej z góry założonej koncepcji formalnej*, oraz że tym, co wypada właśnie ochrzcić mianem jednego z przejawów konstruktywizmu jest *dodekafonia i serializm*. Nie chcę być drobiazgowy i nie zapytam, czy używany dla stylu i kierunku w malarstwie termin *konstruktywizm* daje się istotnie przenieść na muzykę tak, jak określenie *impresjonizm*, bo – być może – będzie to z czasem tematem czyjejs muzykologicznej pracy doktorskiej; czego to przecież muzykologdy już nie powymyślali. Ale kilka pytań dwa z uwagami postawię,



a umieszczę je – w formie dialogu – pod kolejnymi stwierdzeniami Krzysztofa Lipki.

K.L.: *Prawdziwy konstruktywista* (tzn. ten negatywny – Z.P.) *stawia sobie za zadanie zbudowanie pewnej konstrukcji (...), pozostawiając z boku zagadnienia wyrazu, estetyki, piękna.*

Ja: Czy zatem albo ten Berg nie napisał *Suity lirycznej* (oraz *Lulu* i kilku innych utworów też!), albo – jak wiemy – napisał, więc jednak nie jest prawdziwym konstruktywistą, chociaż – zdaniem Krzysztofa Lipki – niewątpliwie jest, albo liryzm też może być – w różnych okolicznościach – pozytywny lub negatywny? I czy – w związku z tym – do konstruktywizmu negatywnego należałoby też zaliczyć *Kunst der Fuge*, bo słowem *Kunst* w znaczeniu *technika, umiejętność* Bach przecież podkreśla, że *nie stawia sobie tego rodzaju zamierzeń, by wzbudzać czy przekazywać jakiegokolwiek wrażenia wewnętrznego?* (ostatni cytat – K.L.).

K.L.: *Polifonia niderlandzka czy fugi Bacha nigdy nie rezygnują z wyrazu, ze służenia transcendencji (! – Z.P.), (bo nawet bardzo skomplikowane warsztatowe (...)) mają swój inny, poważniejszy sens. W tego rodzaju konstrukcje (chodzi o stretto – Z.P.) wprojektowujemy pewne treści psychologiczne (...), jeżeli słyszymy, że temat wchodzi raz za razem, odywa się, nim wybrzmiał poprzedni, odczuwamy efekt, który można by nazwać literacko rozwarciem wachlarza czy też kielicha kwiatu.*

Ja: Jestem „za”, a porównania uważam za wyjątkowo piękne. Jak jednak do wydarzeń, które znamy z otaczającego nas świata mają się – tak jak stretto – inne rodzaje imitacji i jak je – równie pięknie – literacko nazwać? Np. augmentację (uwład kielicha? wachlarz staruszek?), diminucję, retrogradum czy inwersję (tu stosunkowo łatwo: *kto się wywyższa...*), że nie wspomnę już o ich kombinacjach. I czy Krzysztof Lipka jest w stanie – ale tak naprawdę! – wszystkie te inne (poza stretto) kunsztowności *Kunst der Fuge* lub dowolnych polifonicznych utworów 36-głosowych słyszeć? Bo może Autor felietonu *Słyszalny krajobraz* dlatego tylko ich nie wymienił, że – jak w swojej krytyce serializmu i dodekafonii – musiałby też wykrzyknąć: *Co bowiem po najbardziej wyszukanych schematach konstrukcyjnych, skoro są one (...)) możliwe do wysledzenia dopiero po żmudnej analizie partytury.* Bo jest to – jak się wydaje – główne kryterium, które Krzysztofa Lipkę interesuje.

K.L.: *Jeżeli ze strony konstrukcyjnej dzieła nic nie daje się słuchowo obserwować, mamy do czynienia z konstruktywizmem negatywnym, który jest celem sam dla siebie, a zatem lekceważy słuchacza, a przede wszystkim samo dzieło, samą muzykę.*

Ja: No, proszę! – jak się ten świat

szybko zmienia. Bo mnie jeszcze uczono, że jeżeli się coś obserwuje, to przy pomocy oczu, czyli wzrokiem, a przy pomocy uszu, czyli słuchem, to się słyszy. Albo nie – oczywiście. Uczono mnie również, że nazbyt mocne określenia użyte bez uzasadnienia sprawdzalnego są zwykłą demagogią.

K.L.: *W sztuce każdy system przyjęty jako gotowy jest systemem totalitarnym. Wszelkie konstruktywistyczne pomysły są też zwykle pomysłami personalnymi, zostały wymyślone przez jednego człowieka.*

Ja: Czy – w związku z tym – za pierwszy w historii muzyki system totalitarny należy uznać chorał gregoriański? (Totalitaryzm, wg m.in. Kopalińskiego, to *despotyczna, scentralizowana dyktatura (...)* *podporządkowująca (...)* *prawa obywateli (...)* *aparatu ucisku* – a w chorale podporządkować się jednak należało). Albo czy systemem równie totalitarnym jest też aleatoryzm kontrolowany (pomysł „personalny”), chociaż Lutosławski nikogo do niczego nie zmuszał? I na ile systemem totalitarnym jest – też „gotowy” – system modalny Messiaena czy variable Metren Blachera? Oraz po co, czyli czemu mają służyć te wszystkie demagogiczne „impresje”, bo nie „pozytywno-konstrukcyjność” nawet myślenie, jeżeli – żadna z nich – nie daje się racjonalnie uzasadnić?

K.L.: (konstruktywizm negatywny) *doszedł do głosu wyłącznie w nowej muzyce, wówczas gdy postawiono ekstremalny wymóg prymatu abstrakcyjnej intelektualnej układanki nad uczuciem i ekspresją.*

Ja: Kto mianowicie, oraz gdzie i kiedy postawił taki wymóg? Bo ja sądzę, a nawet jestem przekonany, że ani w muzyce nowej (?), ani w „starej” (? – tzn. od jakiej daty...) nikt nigdy ani wymogu *intelektualnej układanki*, ani wymogu uczucia i ekspresji nikomu nie stawiał. Owszem, wymogi stawiali sobie niekiedy sami kompozytorzy. Stąd (wg ich uznania) utwory o konstrukcji albo bardzo ściślej (niegdyś np. wspomniany już Bach, a w czasach nowszych np. Anton Webern), albo swobodniejszej (formy sonatowe, wariacje etc.), albo – w przypadkach skrajnych – utwory jakiegokolwiek konstrukcji zupełnie pozbawione, a epatujące wyłącznie uczuciem i ekspresją (niegdyś np. p. Tekla Bądarzewska w utworze *Modlitwa dziewczycy*, a ostatnio pewien pan „od” muzyki filmowej, któremu dla wyrażenia treści tak poważnych, jakie winno zawierać każde *Requiem*, wystarczy – dla „podparcia” (?) cklowych melodyjek, międlenie (dokładnie!) trzech prostych akordów).

K.L.: *Melodia na przykład podporządkowana jest (chodzi o Lulu Berga – Z.P.) przede wszystkim serii, w związku z tym służyć może stronie wyrazowej z wyraźnym ograniczeniem.*



Ja: A co ze stroną wyrazową melodii (i współbrzmień!) podporządkowanych zasadom kontrapunktu ścisłego? I jak napisać melodię o nieograniczonej „wyrazowości”, jeżeli wszelkie interwały zwiększone, interwał septymy oraz interwały większe od oktawy są niedozwolone, a jest to tylko jedna z piętnastu ścisłych zasad, które obowiązują wg Kontrapunktu K. Sikorskiego?

I tyle „konstrukcyjologicznego” dialogu, lub – co najwyżej – zadam jeszcze tylko jedno, najważniejsze pytanie: po co do tego swojego negatywnego konstruktywizmu Krzysztof Lipka miesza biednego (wobec ilości oskarżeń!) Albana Berga? Nie on przecież dodekafonię wymyślił i nie on za nią i jej późniejsze losy odpowiada. Również za ogłoszoną w tytule felietonu klęskę konstruktywizmu – jeżeli już przyjąć tę niefortunną terminologię. Ponieważ klęskę dodekafonii spowodował – moim zdaniem też! – jej oficjalny twórca, czyli Arnold Schönberg. Już to z własnej i nieprzymuszonej woli z niej się wycofując (w okresie amerykańskim, w takich utworach jak m.in. *Suita smyczkowa*, *Kol Nidre*, *Temat i wariacje* op. 43 czy *Psalm* op. 50a), już to przez swoją wątpliwą jakością etykę, tzn. ogłaszając za swój „wynalazek” (a – mówiąc dokładniej – kradnąc) to, co wcześniej wymyślili Hauser i Gołyszewski.

I – na zakończenie – wyznanie osobiste: z dodekafonii jako „systemu” uśmieiałem się prawie do łez jeszcze w czasach, kiedy po raz pierwszy się w Polsce po wojnie (wówczas jeszcze – jak byśmy dziś powiedzieli – „w drugim obiegu”) pojawiła, tj. w czasach, kiedy Autora felietonu *Słyszalny krajobraz* nie było jeszcze pewnie na świecie. Tyle tylko, że uśmieiałem się – na swój sposób – „konstruktywistycznie”. Bo konstruktywizm, nawet „współczesny”, do czegoś się jednak czasem w myśleniu przydaje.

P.S. Z felietonem *Słyszalny krajobraz* nigdy bym nie polemizował, gdyby się ukazał np. w *Ruchu Muzycznym*. Ponieważ tamto pismo, które pewien znany krytyk określił kiedyś nader celnie jako *Muzyczny Bezruch*, po prostu mnie (ani – jak sądzę – prawie nikogo) nie interesuje i może sobie zamieszczać dowolne felietony dla nikogo (bo dla kogo?!), w rodzaju *Prób przetrwania*. Jeżeli zatem teraz polemizuję, to z sympatii „od pierwszego wejrzenia” dla nowej **Muzyki21**. Oraz z życzeniami, żeby **Muzyka21** zawsze – zgodnie z deklaracją – prezentowała różne stanowiska, opcje i poglądy, ale żeby autorzy niektórych poglądów nie sądzili, że nie znajdują się tacy, którzy ich poglądów nie osądzą surowo też.

*List Pana Zbigniewa Penherskiego jest dla mnie – mimo licznych słów krytyki – przyjemnym zaskoczeniem; cieś się, że moimi dość luźnymi rozważaniami udało mi się skłonić tej miary twórcę do tak ważkiej wypowiedzi. Nie będę więc polemizować w kolejnych zarzutami wysuwanych przez naszego wybitnego kompozytora; gdybym bowiem pragnął w pełni, poważnie odpowiedzieć na wszystkie jego argumenty, musiałbym w zasadzie każdemu z nich poświęcić odrębny tekst. Wówczas można by znów z każdego odcinka wyluskać zdania niekoherentne z fragmentami innych i tak w nieskończoność. Rzecz bowiem w tym, że – jak to zawsze podkreśla Cioran – dzisiaj człowiek poważnie podchodzący do sztuki (i w ogóle do świata i życia) nie może już sobie pozwolić na konsekwencję. Rzeczywistość bowiem sama konsekwencji zaprzeczyła. Może rzeczywistość sztuki przede wszystkim.*

*Wydaje mi się, że z licznych wątpliwości Zbigniewa Penherskiego wylania się także coś, co nas niewątpliwie łączy: troska o sztukę, niepewność o jej dalszą drogę, może nawet pesymizm w ocenie jej możliwości i perspektyw, a zatem także – w wypadku czynnego kompozytora – nieco rozpacзлиwa próba jej obrony. Z tym że mój adwersarz ufa jeszcze muzykologicznej rozbiórce warsztatu. Ja zaś, jako jeden z nielicznych literatów wśród muzykologów, mogę sobie pozwolić na luksus niewiary w naukowe metody nicowania dzieła muzycznego; błyskotliwe analizy i drobiazgowo roztrząsania dają nam bowiem w ostatecznym efekcie mniej prawdy o dziele sztuki niż kilka zdań o muzyce Rilkego czy Tomasza Manna. Kiedy zatem odrzucam samą zasadę konstruktywizmu, chciałbym raczej powiedzieć: to konstruktywizm odrzuca jedyną istotną zasadę istnienia sztuki – humanizm.*

*Lulu Berga skłoniła mnie raczej do pełnej wątpliwości zadumy nad sytuacją ogólną, bo tak naprawdę obchodzi mnie bardziej sytuacja ogólna niż Lulu. Lulu ma i swe cechy wielkie, stąd dwoistość myśli w felietonie, z którym Zbigniew Penherski pragnie podjąć polemikę. Wydaje mi się jednak, że ta polemika przebiega obok najistotniejszych problemów mojego tekstu. Toteż nie chcę dyskusji, sądzę, że wszelkie wypowiedzi na poruszony przeze mnie temat, choćby najbardziej mi przeciwnie, przybliżają nas może do jakiejś cząstkowej wiedzy właśnie o ogólnej sytuacji w sztuce i kulturze.*

*Nie mogę się jednak zgodzić z szeregiem zarzutów Zbigniewa Penherskiego, które wydają mi się brać stąd, że mówimy nieco różnymi językami. Dam kilka przykładów. Otóż nie wiem, dlaczego Zbigniew Penherski wiąże termin „konstruktywizm” z malarstwem; konstruktywizm przecież pojawia się za-*

*wsze tam, gdzie rozpoczyna się myślenie i tworzenie. Nie rozumiem, dlaczego odrzuca tradycyjnie stosowany w odniesieniu do sztuki termin „totalitaryzm” i pragnie go związać z definicją Kopalińskiego uwzględniającą wyłącznie kwestie polityczne. Nie pojmuję też, dlaczego mój dysputant odrzuca przenośne zastosowanie czasownika „obserwować”, tak popularne w filozofii, psychologii etc. (np. obserwować proces myślenia, obserwować stan duszy), a chce go używać wyłącznie okulistycznie? A niby dlaczego chorał gregoriański miałby być „systemem”? I tak dalej, i tak dalej.*

*Najbardziej mnie jednak zadziwia, że zestawiając różne wypowiedzi z mego szkicu, Zbigniew Penherski nie zauważa, że pewne z przytoczonych przez niego cytatów odnoszą się do libretta, inne zaś do muzyki, niektóre dotyczą Lulu, dalsze konstruktywizmu w ogóle, jedne mówią o samym dziele, następne zaś tylko o jego konkretnym wystawieniu itd.*

*I na tej podstawie to mnie się zarzuca demagogię?*

*Skoro jednak Zbigniew Penherski sądzi, że wytykając mi rzekomą niezbornosć myśli sam wykręci się od odpowiedzi na pytania, które nas obu nurtują, to się myli. Stawiam mu oto bowiem zadanie. Dzielę w dalszym ciągu umownie konstruktywizm na pozytywny i negatywny, obierając za kryterium obecność (lub nieobecność) niepodważalnego i (zapewne) obiektywnego piękna w powstałym w efekcie dziele. Ale tu się przecież zatrzymuję i zastanawiam się, co dalej, jakim sposobem logicznie rzecz uzasadnić?*

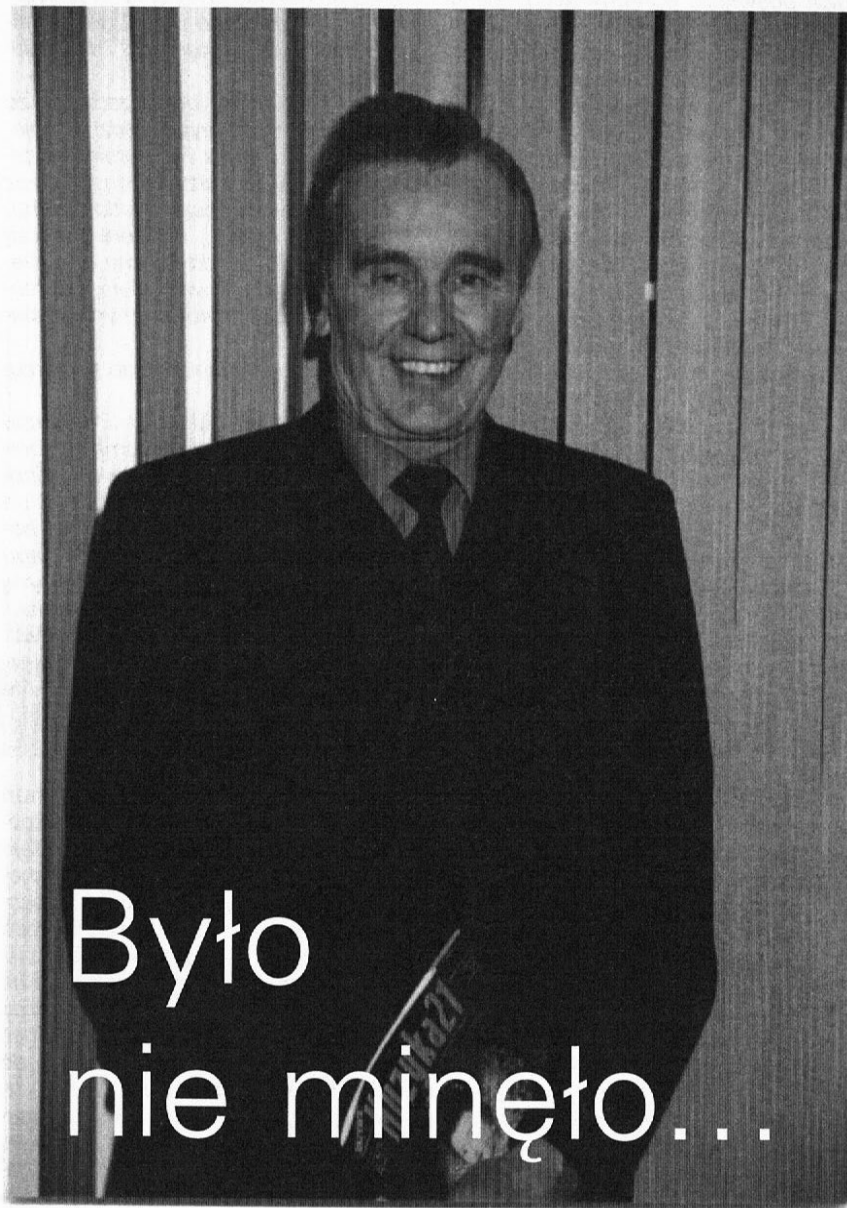
*Jeżeli Zbigniew Penherski potrafi odpowiedzieć na pytanie: dlaczego konstruktywizm Kunst der Fuge dał w efekcie niedościgniony wzór dzieła pięknego, zaś konstruktywizm Lulu zaowocował utworem, o którym można rzecz wiele dobrego, ale na pewno nie to, iż w efekcie powstało dzieło piękne, to na czym polega i skąd się bierze ta różnica? Jeżeli Zbigniew Penherski umie dać jasną odpowiedź, bez uciekania się do analiz muzykologicznych, zwykłym ludzkim (literackim) językiem, to ja zrezygnuję chętnie z mojego kalekiego podziału konstruktywizmu na pozytywny i negatywny. Gdzie zatem leży ten punkt powodujący, że z pozoru podobne zasady prowadzą do przeciwnych rezultatów, powołując piękno do życia lub je całkowicie niwecząc? Ja odpowiedzi na to pytanie po prostu nie znam.*

*I co więcej, jeżeli tej odpowiedzi wszyscy razem wspólnie nie znajdziemy, to niedługo już będziemy mieli wyłącznie do czynienia z – jak znakomicie formułuje to mój interlokutor – panami „od” muzyki filmowej, międlącymi trzy proste akordy.*

Krzysztof Lipka



z Romualdem Twardowskim  
rozmawia Paweł Markuszewski



# Było nie minęło...

***W imieniu redakcji Muzyka21 składam najserdeczniejsze życzenia z okazji siedemdziesięciolecia urodzin oraz gratuluję wydania książki – ukazały się właśnie Pańskie wspomnienia Było, nie minęło. Jak doszło do ich napisania i skąd wziął się ten tytuł?***

Zaczął się od tego, że gdzieś od połowy lat sześćdziesiątych prowadziłem w różnych kalendarzach coś w rodzaju zapisków, odnotowywałem pewne daty, spotkania, rozmowy, szczegóły, które szybko ulatują, a po latach od-

zyskują atrakcyjność. Nie zamierzałem właściwie z tego korzystać, ale żona ciągle wierciła mi dziurę w brzuchu, żeby napisać wspomnienia. Latem 1998 roku zmusiłem się więc do napisania pierwszego zdania i wymyślenia tytułu. To było trochę tak jak z kompozycjami: jeżeli nie mam tytułu utworu, który zamierzam napisać, to nie mam programu, nie mam drogowskazu, nie mogę nic zrobić. To samo dotyczyło wspomnień. To, o czym piszę, rozegrało się wprawdzie przed drugą wojną światową, w czasie

wojny, po wojnie, a nawet dziesięć czy dwadzieścia lat temu – ale przecież to wszystko nie zniknęło, nadal tkwi w pamięci ludzi, w jakiś sposób funkcjonuje. Stąd drugi człon tytułu: nie minęło. Jeżeli o czymś pamiętamy, to to istnieje, trwa, chociaż nie w wymiarze fizycznym.

Chciałem pisać nie tylko o muzyce, ale i o tym, czym żyje kompozytor na co dzień, o ludziach, którymi się otacza, z którymi się przyjaźni, z którymi się kłóci. Życie kompozytora to nie jest siedzenie przy fortepianie cały dzień, wznoszenie oczu do góry, szukanie natchnienia i rzucanie pomysłów na papier – życie zmusza do zupełnie innych rzeczy, na twórczość poświęca się tylko pewien margines czasu. Chodziło mi o to, żeby przedstawić kompozytora na tle uwarunkowań, w których żyje. Dlatego uważam, że moja książka może być atrakcyjna dla czytelnika – gdybym ograniczył się do moich wyczynów kompozytorskich, to zainteresowałoby to może 20 osób, a tak – może 120...

Napisanie tej książki było dla mnie także pewnym zobowiązaniem, długiem wdzięczności wobec wielu osób. Byli to ludzie o złotym sercu, bezinteresowni, bez których nie doszedłbym do tego miejsca, w którym dziś jestem. Czujęm wobec nich moralny dług: jeśli ja o nich nie wspomnę, nie utrwale ich wizerunku na kartach książki, to któż będzie o nich pamiętał?

***Wspomnienia zaczynają się od Wilna i w Wilnie się kończą – opisuje Pan swoją ostatnią podróż do tego miasta jesienią 1999 roku. Może więc także Wilno jest dla Pana czymś, co było – nie minęło, symbolem tego, co trwa, nie tylko w pamięci...***

Każdy człowiek najbardziej kocha swoją małą ojczyznę, w której się urodził, wychował, wykształcił. Miałem to szczęście, że urodziłem się akurat w Wilnie. Było to miasto niezwykle, ze względu na architekturę, przeszłość, ludzi – przecież przez wiele lat Wilno, cała Wileńszczyzna była wylęgarnią niezwykłych talentów. Gucewicz, Smuglewicz, Ogiński, Moniuszko, Mickiewicz, Słowacki – nasz sąsiad z naprzeciwką; Domeyko, Śniadecki, Ruszczyk, Bułhak, cały Uniwersytet Wileński, filomaci i filareci – to ogromna, wciąż żywa tradycja. Do dziś w Wilnie nad bramami marmurowe tablice gloszą, że mieszkał tu Mickiewicz, Słowacki; są tablice ku czci Piotra Skargi, ks. Wujka; dalej na każdym kroku Moniuszko – to cały czas funkcjonuje w świadomości mieszkańców miasta. Wilno było więc wprost wymarzone dla ludzi o usposobieniu twórczym. Nie było tu pośpiechu, zamętu, gonitwy, można było przechadzać się po starych zaułkach nad Wiliją i Wilejką – to wszystko twórczo nastrajało. Ja na pewno w jakimś sensie jestem produktem tego klimatu, tego nastroju. Po latach widzę dobrze, że z tego wzię-

ła się moja dążność do syntetyzowania dwóch rzeczy pozornie się wykluczających: tego, co dawne i tego, co nowe. To nic zaskakującego, zresztą ja jestem Bliźniak, więc wiadomo, że mam charakter pełen sprzeczności. Strawiński urodził się tego samego dnia co ja, 17 czerwca, i on też jest rozdwojony w ten sposób.

**Proszę opowiedzieć o początkach swojej muzycznej edukacji. Najpierw uczył się pan gry na skrzypcach, potem na fortepianie, organach, wreszcie odkrył Pan kompozycję. Jak wyglądało życie muzyka w Litewskiej SRR i co sprawiło, że w 1957 roku postanowił Pan przenieść się do Polski?**

Z organami to było tak: po wojnie organiści wyjeżdżali masowo do Polski i wszystkie ich posady były do objęcia. Zaczęłam więc wędrować po kościołach – kolejne świątynie zamykano na klucz i niszczone, a mnie wyrzucono. Ostatnio z przyjemnością przeczytałem w marcowym numerze *Ruchu Muzycznego* artykuł Marcina Zglińskiego o organach, na których grał Moniuszko. Na tych organach kościoła Świętego Jana, przeniesionych z Połocka, ja grałem w latach 1947–48 jako ostatni organista w tym kościele. Obrabowane i zniszczone przez Niemców podczas pierwszej wojny, za moich czasów organy te miały trzy manualy. Usprawniłem je trochę, uruchomiłem szereg głosów i w pewnym sensie instrument zabrzmiał na nowo. A potem kościół zamknęli... Ostatnio będąc w Wilnie stwierdziłem ze zgrozą, że z instrumentu został tylko prospekt, a w środku hula powietrze. Nie mam pojęcia, czyje barbarzyńskie ręce wydłubały całą zawartość piszczałek i co się z tym stało. Kościół był administrowany przez Uniwersytet i oni muszą dobrze wiedzieć, czy to jest świadoma robota, czy jakaś konserwacja zaplanowana na wiele lat.

Dwa lata chodziłem do szkoły muzycznej, a w 1952 roku przenieśliem się do Konserwatorium. Były to straszne czasy: stalinizm, żdanowszczyzna, socrealizm – nie bardzo było wiadomo, co i jak pisać. Dopiero w 1955 roku złapałem wiatr w żagle – postanowiłem, że jeśli na co dzień muszę używać języka litewskiego czy rosyjskiego, to w muzyce będę wypowiadał się po polsku. Moje *Trzy szkice na smyczki* odniosły wielki sukces i, o dziwo, bardzo spodobały się Litwinom. To mnie ośmieliło i zaraz w następnym roku powstał *Koncert na fortepian*, też utrzymany w polskim stylu, został wykonany i nagrany w radiu. Potem praca dyplomowa – *Koncert na orkiestrę*. Forma zupełnie wówczas nieznana w Wilnie, a mnie znana z partytur, jakie otrzymywałem wtedy z Warszawy – znałem już koncerty Lutosławskiego, Bairda, Bacewiczówny. Mój *Koncert na orkiestrę* wywołał duże ożywienie, był wykonywany, również nagrany i jest gdzieś w Wil-

nie przechowywany, czasem nawet pojawia się na antenie.

Jesienią 1957 roku dostaliśmy wiadomość, że pojawiła się możliwość wyjazdu i zaraz zaczęliśmy się z mamą pakować. Po wielu perypetiach wsiedliśmy do samolotu, przylecieliśmy do Warszawy – i tu zaczęło się inne życie... Wyjeżdżałem stamtąd z ulgą. Życie było tak szare, nieciekawe, tak pozbawione perspektyw, szerszego oddechu, tak niezwykle uciążliwe na co dzień, że człowiek tylko marzył, żeby stamtąd zwać jak najszybciej. Przyjeżdżając tutaj, nie zdawałem sobie sprawy, że po latach to wszystko, co się tam działo, co tam zostawiłem, wróci i uderzy z nową siłą: siłą bardzo czytelnych wspomnień...

**W Warszawie kontynuował Pan studia u Bolesława Woytowicza, po kilku latach wyjechał Pan do Paryża do Nadii Boulanger. Jak wyglądała nauka u tych profesorów?**

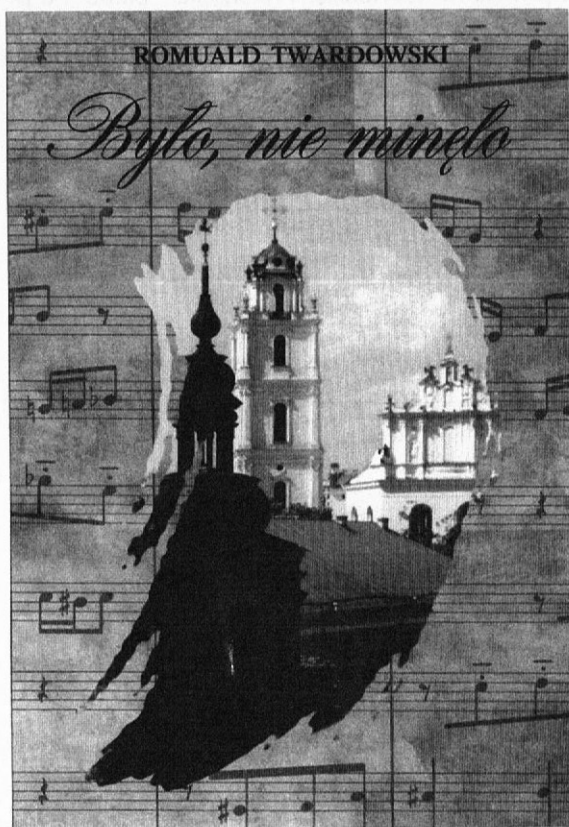
Przyjechałem do Warszawy w dobrym momencie, bo wtedy zaczął tu wykładać Woytowicz. Dość rzadko zjawiał się w stolicy i musiałem dojeżdżać do Katowic. Wtedy poznałem śląskie środowisko, zaprzyjaźniłem się z Kilarzem. Woytowicz przewrócił mi wszystko do góry nogami. Przede wszystkim rozbił mi tak zwane myślenie tonalne. Miałem już przecież pewną wprawę w pisaniu i szereg wykonani, a on posadził mnie przy fortepianie i kazał pisać kilkugłosowe chorały, w których każdy głos był utrzymany w innej tonacji. No i przyszedł czas na dyplom. Przez wrodzoną przekorę zdecydowałem się nie na żadną symfonię czy kwartet, tylko na jednoaktowy balet. Tego nikt wtedy nie robił. Co więcej, zamiast wziąć grzecznie baśń Andersena *Nowe szaty cesarza* i jak Pan Bóg przykazał streścić ją w postaci dobrego libretta, zacząłem myśleć pod prąd. Doszedłem do wniosku, że w życiu na ogół nie triumfuje prawda, a kłamstwo i przewrotność. Więc śmiałem, który wytknął swemu panu nagość, nie otrzymał u mnie nagrody, a został odpowiednio skarcony. Bałem się trochę cenzury, czy nie zrozumieją tego jako pewnej aluzji do sytuacji w kraju – ale jakoś się upiekło. Wodiczko wystawił to w Warszawie w 1964 roku. Były to czasy

„Sturm und Drang” – awangardy, gdzie wszystko musiało być skąpane w klastrach, dodekafonii i tak dalej – a moja muzyka jest bardzo wesola i pogodna.

Nadia Boulanger – to znowu szczęśliwy zbieg okoliczności. Ogłoszony przez ZKP konkurs dla absolwentów kompozycji przyniósł mi pierwszą nagrodę: stypendium rządu francuskiego na studia w Paryżu. W 1963 roku Nadia była jeszcze w dobrej formie. Przed wojną był u niej Woytowicz, Szalowski, Perkowski i wielu innych, a teraz przyjeżdżało do niej już co najmniej drugie pokolenie polskich muzyków i dalej tych uczniów przyjmowała, nawet jeszcze do lat siedemdziesiątych.

W międzyczasie, od 1959 roku, spadał na mnie bez przerwy deszcz najróżniejszych nagród. Pamiętam konkurs w Katowicach, gdzie zdobyłem we wszystkich kategoriach pierwsze i drugie nagrody. W latach sześćdziesiątych najcenniejszym trofeum było Grand Prix w Monte Carlo – mieszkalem już wtedy w Katowicach, gazety się o mnie rozpisaly; zresztą to była na tamte czasy bardzo duża forsa – 30 tys. franków! Dzięki temu sfinansowałem sobie rok później drugi pobyt w Paryżu, podróże zagraniczne do Włoch, Hiszpanii, Afryki – i jeszcze dużo zostało.

Potem wróciłem do kraju, trochę się kręciłem, wreszcie w 1967 roku zain-



Romuald Twardowski, *Było, nie minęło*. W ciągłej sprzedaży w Księgarni Muzycznej SAWART, Akademia Muzyczna w Warszawie. Sprzedaż wysyłkowa: PW „ABsonic”, ul. Nyska 59/61 p. 206, 50-505 Wrocław.

stalowałem się na dobre w Warszawie. W 1972 roku Regina Smendzianka, ówczesny rektor PWSM zaproponowała mi współpracę ze swoją uczelnią, która trwa do dziś – to już dwadzieścia osiem lat...

**Skąd wzięło się u Pana zainteresowanie operą? Czy tylko z przekory, z faktu, że nikt się tym wówczas nie zajmował, czy też były jakieś inne przyczyny?**

Wzięło się z realnej oceny sytuacji. Na przełomie lat 50/60 w chóralistyce i w twórczości operowo-baletowej był kompletny zastój. Tę twórczość reprezentowali kompozytorzy, którzy odchodzili: Rytel, Perkowski, Kazuro, Lachman. Ja pierwszy zabrałem się za to wszystko, bo widziałem, że to leży odłogiem i tu coś można zrobić.

Pierwsza premiera to *Cyrano de Bergerac* w 1963 roku w Operze Śląskiej; nie byłem na niej, bo przebywałem wtedy w Paryżu. Potem z wielkim powodzeniem wystawiono w Łodzi *Tragedyję albo rzecz o Janie i Herodzie* z Latoszewskim. I w 1973 roku następane Grand Prix w Monte Carlo – za *Lorda Jima*. Po kilku latach powstała *Maria Stuart*, wystawiona w niefortunnym okresie niepokoїв, rozruchów i strajków wiosną 1981 roku; nikt wtedy nie miał głowy, żeby interesować się muzyką. Rezonans był oczywiście bardzo duży, ale sytuacja w kraju niekorzystnie wpływała na frekwencję. Wykorzystał to nowy dyrektor łódzkiej opery, Sławomir Pietras, jako pretekst do oczyszcze-

nia repertuaru i zrobienia przedpola dla utworów Pendereckiego. Zniszczył mi ten spektakl zupełnie. Potem znowu kilka lat przerwy, po której postanowiłem znowu wrócić do klimatu *Tragedyi*, opartej na późnorennesansowym dramacie z początku XVII wieku Tym razem wykryłem barokowy dramacik Pawła Cichońskiego o świętej Katarzynie Aleksandryjskiej, pisany rozkoszną polszczyzną. Brakowało w nim paru scen, dorobił mi je ze strzępków innych dramatów mój sąsiad, profesor Julian Lewański. Wystawił mi to w 1985 roku Satanowski w Warszawie, potem pojawiło się to w Gdańsku – a potem nastąpiła katastrofa we wszystkich teatrach operowych i właściwie do dziś nic nowego się nie wystawia. Oziębilo to, jak na razie skutecznie, mój zapal do mierzenia się z dziełami operowymi.

**Poza operami dla sceny pisał Pan również opery dla radia i telewizji.**

Pierwsza taka próba wiąże się z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Dostałem zamówienie na operę radiową od Romana Jasińskiego, szefującego muzyce w Polskim Radiu. Miałem problem ze znalezieniem odpowiedniego tekstu – szukałem czegoś, co mogłoby być zrobione wyłącznie dla radia, a dotąd nie wystawione na scenie. Zatrzymałem się przy opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Iwaszkiewicza i zacząłem monitować autora, żeby mi naszkicował libretto. Po jakimś czasie przysłał list z kilku luźnymi kartkami, dziś już pożółkłymi. Przeczytałem to, zamyśliłem się głęboko i stwierdziłem, że to zupełnie nie jest to, o co mi chodzi. Napisałem do Iwaszkiewicza, że wolę sam napisać i jemu przesłać do aprobaty. Zrobiłem trzy sceny – wszystko przeniósłem w sferę psychologii. Jest to zupełnie odmienne od scenek rodzajowych z dziadami i babami odpuścowymi, jakie zaczął mi pisać Iwaszkiewicz. Z tego wynika wniosek dla kompozytora: jeżeli wiesz, o co ci chodzi, to trzymaj się tego twardo i nie ustępuj, choćby miał pokłócić się z największym autorytetem. Dla mnie był nim w tym przypadku Iwaszkiewicz – i w sumie nie pokłóciliśmy się, mam jego listy, gdzie pisze: słuchaj, tak to świetnie zrobiłeś, że ja bym lepiej nie potrafił. I czego ja więcej mogłem chcieć?

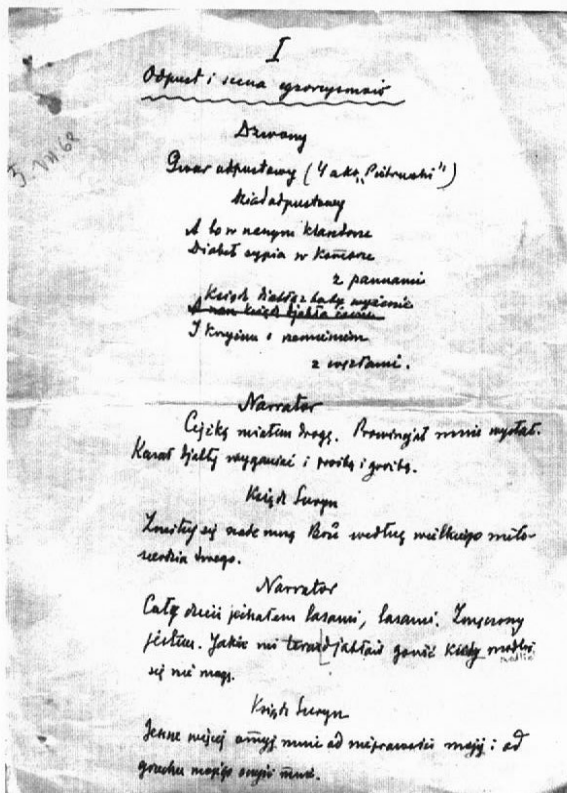
**Po operze i chóralistyce kolejnym obszarem Pana zainteresowań stała się mu-**

**zyka cerkiewna. Jako dziecko słuchał Pan śpiewów w wileńskich cerkwiach, potem powstała Mała liturgia prawosławna, wreszcie trafił Pan do Hajnowki, gdzie od osiemnastu lat przewodniczy Pan jury podczas Dni Muzyki Cerkiewnej...**

Z tą muzyką cerkiewną to było tak: w roku 1967 Andrzej Szwalbe, ówczesny szef Filharmonii Pomorskiej, zamówił u mnie utwór dla Capelli Bydgoszczensis na festiwal muzyki krajów Europy Wschodniej i Środkowej. Zacząłem się nad tym zamówieniem zastanawiać – i raptem przyszło olśnienie. Postanowiłem nawiązać do tradycji bizantyjskiej, cerkiewnej, wówczas w muzyce polskiej zupełnie nieistniejącej. Poczulem, że mam do dyspozycji nowe, czyste, niewyeksplloatowane źródło bardzo silnej inspiracji. Tak powstała *Mała liturgia prawosławna* – owacja na bydgoskim festiwalu trwała dłużej niż sam utwór, bisowano bez końca, dostawałem listy od słuchaczy, którzy wędrowali do bydgoskiej filharmonii, żeby posłuchać tego utworu. Pierwszy raz w życiu zetknąłem się z czymś takim.

To był jednorazowy wybuch – i na tym się skończyło. Fascynacja tradycją bizantyjską tkwiła gdzieś we mnie, ale nie dawała żadnych twórczych efektów. Dopiero w roku 1983 mój sąsiad, ks. Jerzy Szurbak zaprosił mnie do Hajnowki. Pojechaliśmy – i po paru godzinach byliśmy zupełnie w innym świecie. Był to drugi z kolei festiwal, zgromadził kilkanaście chórów. Zafascynowało mnie to niesłychanie i zaraz podjąłem trud wzbogacania muzyki cerkiewnej o nowe utwory. Dorobiłem się już siedmiu takich kompozycji, w tym roku napisałem nowy utwór dla Chóru Politechniki Poznańskiej. Opracowałem również na chór 28 kołęd prawosławnych, które ukazały się drukiem, na płytach i kasetach.

Okazuje się, że cała moja twórczość cerkiewna momentalnie przenika na Wschód. Wszystkie znaczące chóry z Białorusi, Ukrainy, Rosji śpiewają moją muzykę. Na egzaminach dyplomowych dyrygentury chóralnej w Moskwie moje *Woskriesiennje Christowo* było w ubiegłym roku trzykrotnie wykonywane przez dyplomantów. W tej dziedzinie nie mam żadnej konkurencji i tak się złożyło, że obecnie jestem chyba jedynym polskim kompozytorem funkcjonującym na wschodnim rynku. I mogę porównywać wykonawstwo – widzę, że dyrygenci ze Wschodu wnikają w partyturę głębiej, mają jakiś dar czytania między nutami. Zgadują moje najskrytsze intencje i wydobywają je na wierzch. Celuje w tym zwłaszcza prof. Wiktor Rowdo z konserwatorium w Mińsku, u którego uczyłem się w Wilnie w latach pięćdziesiątych, i jego uczennica, Ludmiła Żukowa z Połocka. Ich wykonania moich utworów uważam za najciekawsze, najbardziej przemyślane.



Rękopis Jarosława Iwaszkiewicza – pierwsza strona libretta do opery radiowej Romualda Twardowskiego



Drodzy Czytelnicy,

Każdy, kto zaprenumeruje do 31 grudnia 2000 nie mniej niż 12 numerów pisma **Muzyka21** dostanie w prezencie płytę do okładki zamieszczoną obok. Nagraliśmy ją podczas koncertu promocyjnego naszego pisma 3 marca 2000 r.

Wszystkie osoby, które zaprenumerowały mniej niż 12 numerów dostaną płytę po wykupieniu brakujących numerów.

Płyta ta ukaże się już wkrótce w wydawnictwie Acte Préalable pod numerem AP0055.

Jeśli chcesz nagrać lub wydać swoją płytę i masz kosztorys od innego wydawnictwa, przyjdź do nas. Dla ciekawych pomysłów co najmniej 10% rabatu.

*Acte Préalable* Sp. z o.o.

Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
e-mail: [actepre@polbox.com](mailto:actepre@polbox.com)  
[acte\\_prealable@usa.net](mailto:acte_prealable@usa.net)  
[www.kki.net.pl/~acteprealable](http://www.kki.net.pl/~acteprealable)

MUZYKA POLSKA



Muzyka21



St. Cecilia cantata  
Piano concerto

Clarinet concerto  
Overture "Zamek na Czorsztynie"

**FRANCISZEK LESSEL KAROL KURPIŃSKI**

KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

AP0055



JEUNESSES  
MUSICALES  
POLSKA  
AP0055



Nagrano w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Warszawie podczas koncertu promocyjnego pisma **Muzyka21** 3 marca 2000 r.

Pragniemy złożyć serdeczne podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do zorganizowania koncertu i powstania tej płyty, a w szczególności: Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie - za udostępnienie sali na koncert i mchb, Paniu prof. Andrzejowi Lipi - za realizację nagrania, Pani Dyrektorki Waldemary Dulebiewskiej z PSM I Stopnia im. F. Chopina w Warszawie - za udostępnienie sali do próby, Panu Janowi Głobowskiemu - za mteoceniową pomoc przy organizacji koncertu, Pani Grażynie Borowski - za ciągłą opiekę za serce, za wszystko.

© 2000 Acte Préalable Sp. z o.o. & Jan A. Jarmicki  
[www.kki.net.pl/~actepre](http://www.kki.net.pl/~actepre) e-mail [actepre@polbox.com](mailto:actepre@polbox.com)  
Management: Magdalena Wołńska

Art direction: Małgorzata Łoza-Lipszyc  
Computer design: Michał Karol Lipka

Monika Mych - sopran  
Michał Zambrzycki - tenor  
Krzysztof Szumanski - bas-baryton  
Emilian Malesy - fortepian  
Paweł Stolarczyk - klarinet

Polski Chór *Jeunesses Musicales*  
Ewa Strusińska - dyrygent (3)  
Polska Orkiestra *Jeunesses Musicales*  
Lukasz Borowicz - dyrygent (1, 2, 4)

Calkowity czas nagrania [58:36]

- Karol Kurpiński (1785-1857)
1. Uwertura „Zamek na Czorsztynie” [6:57]
  2. Koncert klawelotowy B-dur [14:10]
- Franciszek Lessel (1780-1838)
3. Kantata do św. Cecylii [7:56]
  4. Koncert fortepianowy C-dur op. 14 [29:33]
    - I *Allegro brillante* [15:38]
    - II *Adagio* [6:45]
    - III *Allegretto* [7:10]

AP0055

KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

Polski Chór *Jeunesses Musicales*:

*soprany* Agnieszka Bilica  
Anna Grądzka  
Ewa Łapińska  
Katarzyna Łapińska  
Emilia Zielonka  
Katarzyna Żytomska  
*altly* Izabela Krych  
Ewa Mackiewicz  
Agnieszka Roszkowska  
Ewelina Rzezińska  
Bogna Wojtkiewicz  
*tenory* Jakub Grabowski  
Tomasz Holizna  
Aleksander Kunach  
Marcin Trzeński  
*basy* Andrzej Lewczak  
Michał Myśliński  
Krzysztof Płoczyk  
Paweł Siwczak  
Cezary Tomaszewski  
*pozytyw* Michał Markuszewski

Polska Orkiestra *Jeunesses Musicales*:

*I skrzypce* Marcin Jamróży – koncertmistrz  
Kamila Szalińska  
Piotr Cebula  
Marcin Targoński  
Piotr Kaniuga  
Paweł Zalejski  
*II skrzypce* Michał Klosiewicz  
Stanisław Dziąg  
Magdalena Stelmazyk  
Antoni Dąbrowski  
Barbara Ulanowska  
*altówki* Marta Więclawska  
Marlena Winiszewska  
Agnieszka Duż  
Katarzyna Duż  
*wiolonczel* Paweł Wojciechowski  
Tomasz Słowikowski  
Dariusz Łapiński – inspektor ork.  
*kontrabas* Sebastian Wypych  
*flety* Izabela Czajkowska  
Przemysław Marcyniak  
*oboje* Łukasz Dzikowski  
Waldemar Bomba  
*klarnety* Maciej Sójka  
Magdalena Falkowska  
*fagoty* Włodzimierz Kossak  
Marcin Szreter  
*trąbki* Adam Paleczewski  
Małgorzata Włodarska  
*waltornie* Tomasz Kubica  
Tomasz Pietrucha  
*kotły* Dominik Rosłoń

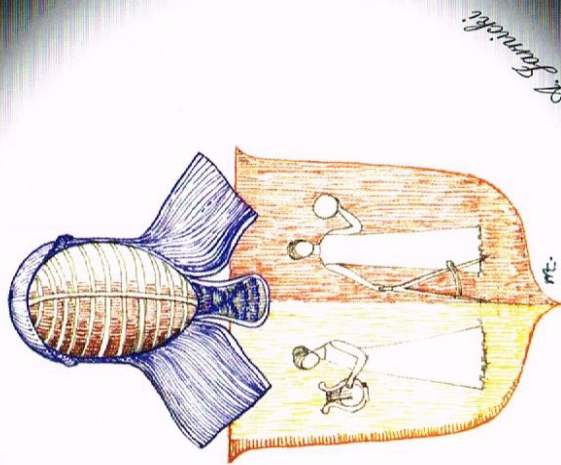


## Terra Soundtralis Incognita

Jedyny serwer skupiający polską muzykę niezależną: recenzje płytowe, strony internetowe polskich wytwórni i pism muzycznych oraz linki do ciekawych miejsc w internecie.

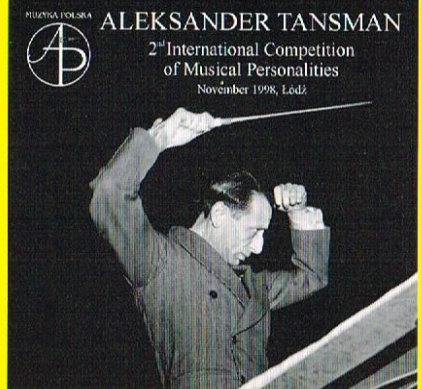
Adres wart zapamiętania!

<http://terra.pl>  
[terra@terra.pl](mailto:terra@terra.pl)



*Enregistrement placé sous le patronage de Jan Słomkowski*

MUSIC POLISH



AP0017/18

AP0016



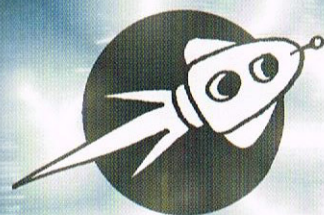
PANORAMA NOWEJ MUZYKI POLSKIEJ - VI  
THE NEW POLISH MUSIC PANORAMA - VI  
MUZYKA FORTPIANOWA - PIANO MUSIC

Marcin Sowa - 4 Mandy - Soluzio  
Jan Focke - 7 Prelude, Wojciech Łukaszewski - Tocata  
Koncert - Serodi - A piacere, Grzegorz Błaszczyk - 10 Dmoks  
Marian Bonkowski - Tocata - Fragment  
MARCIN ŁUKASZEWSKI - piano

# Zawsze wybieram dobrą muzykę



źródło nowych  
brzmień



Sparksy

Już w sprzedaży znajdziesz płyty artystów nowej sceny elektronicznej:  
Baaba, Primitivo, Automatik, EA, Different State, Arkona, Viön, Meoma, Legwan Allstars, Wieloryb  
(dystrybucja MAG Wrocław tel: 0-71-326-08-85)  
oraz sceny reggae/funk/ska/acid-jazz:  
Transmisja, Easy Band All Stars, Bloo Zbir  
(dystrybucja SP Records tel: 0-22-644-04-69)

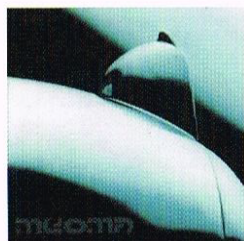
Atomic

machina  
Najlepszy Magazyn Kulturowy

Wydawnictwo

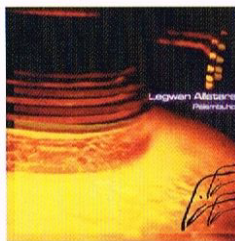
Muzyka21

Cpt. Sparty Records powstała na początku 1998 z inicjatywy członka grupy PRIMITIVO, Michała Karola Lipki, aby promować niezależne projekty artystyczne, osadzone w różnych wibracjach muzycznych, począwszy od jazzu, poprzez postrock, kończąc na „nowych brzmieniach elektronicznych”. Dzięki współpracy z członkiem zespołu TRANSMISJA – Tomaszem Koncą, wytwórnia poszerzyła swe produkcje o muzykę z kręgów Reggae, Funk, R&B, Raggamuffin i Dub. Cpt. Sparty to nie tylko wytwórnia płytowa – to grupa przyjaciół mających na celu podbój wszechświata za pomocą pozytywnych drgań bębenków usznych. Dowiedzieć się więcej można na stronie [www.cptsparty.terra.pl](http://www.cptsparty.terra.pl). :-)



**MEOMA**  
SPARK 001

Meoma to płyta z muzyką z pogranicza Drum And Bass, Trip Hop i muzyki etnicznej stworzona przez Tomasza Sikorę - syntezatory, sample, programowanie oraz Patryka Zakrockiego - skrzypce, marimba, instrumenty perkusyjne, śpiew alikwotyczny, sample. Na płycie występują dodatkowo: Paweł Szamburski - didgeridoo (utwór 9) oraz Kamil Antosiewicz - instrumenty perkusyjne (utwór 7). Okładkę płyty zdobiją autorskie zdjęcia Roberta Olejnika.



**LEGWAN ALLSTARS** „Palembuho”  
SPARK 010

Legwan Allstars opiewa instrumenty elektroniczne, delikatnie wzbogacone żywymi instrumentami. Pojawiają się też dźwięki z cyklu „co slychac w prozie” czyli wszelkie dźwięki, trzaski, pyki, syki i buczenia. Stają one w pierwszym rzędzie w awangardzie do miłych i przyjemnych melodyjek granych zwykle na gitarze basowej co daje uczucie przyjemnego wypełnienia i pełniści całego projektu. Całość utrzymana w klimatach postrocku i elektroniki.



**GANC.POMADA.VOL.ONE**  
SPARK 002

Ganc.pomada.vol.one to składanka utworów młodych artystów, którzy eksperymentują z elektronicznie i akustycznie uzyskiwanymi dźwiękami tworząc nowe dla naszych uszu formy czasoprzestrzenne. Płyta ta stanowi prezentację polskiej podziemnej sceny muzyki New Electronic. Na płycie znajdują się nagrania zespołów: Meoma, Arkona, Automatic, Meoma II, Code, Membrana, Baaba, Pana Suka, Primitivo, M.Karol.L



**WIELORYB** „9009”  
SPARK 011

Wieloryb był nominowany do nagrody Fryderyk 94 w kategorii muzyki tanecznej za swą pierwszą płytę "1". W 1996 r. zespół reprezentował Polskę na festiwalu Art-genda 96 w Kopenhadze, grając z takimi wykonawcami jak Jimi Tenor i Panasonic. Ostatni materiał grupy Wieloryb zażyłowany "9009" to elektroniczna mieszanka muzyki etnicznej, dub, ambient a nawet trip hop, new romantic i easy listening, najbardziej transowy i uduchowiony produkt duetu Wieloryb zachowujący jednocześnie minimalistyczne korzenie.



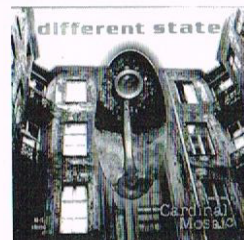
**EA**  
SPARK 005

Muzyka EA jest podróżą do wnętrza – spokojne ciężkie dźwięki snują się jak chmury deszczowe. Oprócz elektronicznej muzyki wykorzystują preparowane brzmienia kontrabas, gitary i skrzypiec. „Czy ambient może być interesujący? Warszawskie trio EA udowadnia, że jak najbardziej.” Machina 11/1999 recenzja Bartka Winczewskiego. „Coś się dzieje dobrego - polska muzyka traci kompleksy” *MuzykaŻ1* - 1/2000 recenzja W. Kucharczuka.



**AUTOMATIK** „Cosmoson5”  
SPARK 012

Muzyka ich to elektroniczny trans z elementami ambient, house, jazz i drum'n'bass. Na płycie grają Kinior – saksofon i Gralak – trąbka, dzięki czemu płyta przypomina nieco „Doo-bop” Milesa Davisa. „Duet z powrodemieniem rączy lo-fi elektronicznej z elementami jazzu” - XL 3/2000 recenzja Macka Wyrobka. „Niedrażniące ambient-techno podparte jazzową trąbką może funkcjonować jako tapeta w eksperymentalnych barach mlecznych” - Machina 2/2000 recenzja Grzegorza Brzozowicza.



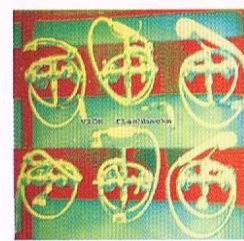
**DIFFERENT STATE** „Cardinal Mosaic”  
SPARK 006

Ten istniejący już siedem lat zespół industrialny nagrał wreszcie kompletny materiał na CD. „Ciechanowska grupa Different State to jedna z najbardziej zasłużonych i pionierskich formacji krajowego industrialu. Osadzone głęboko w undergroundzie zgiełkowe propozycje grupy nawiązują do eksperymentów God, Godflesh czy wczesnego Scorn. Jedną z najbardziej odważnych, a także nieszablonych propozycji rodzimego podziemia na przestrzeni ostatnich kilku lat.” Machina 12/1999 recenzja Michała Hajduka



**BAABA**  
SPARK 666

Baaba to industrialny zespół grający karate pop i fuu; dong - dwie odmiany japońskiego avant jazzu. Oprócz oszalanych rytmów perkusyjnych usłyszymy to melodyjki rodem z kreskówki WB, czy tajemnicze ambientowe dźwięki innego wymiaru. Zespół został nagrodzony w Chinach nagrodą wypranego kota za najbardziej rewolucyjne brzmienie minionego wieku.



**VIŃ** „Flashbacks”  
SPARK 007

„Płyta zawiera 16 utworów, które stanowią efemerydę mrocznego trip-hopu, ambientu, muzyki ilustracyjnej z elementami orientalnymi, poprzepłatanej w tle leniwymi wokalami. Raz zanurzamy się w lepkie, nocne, nieco narkotyczne fazy, które często niespokojnie się urwywiają, kiedy indziej biegniemy poprzez las uciekając przed dyszącym potworem, który przedradza się w dyszącą lokomotywę.” *MuzykaŻ1* 2/2000 recenzja Bunia Kid



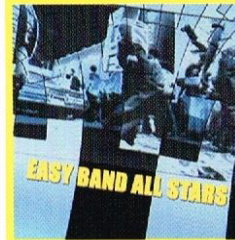
**TRANSMISJA** „Lekkie urojenie”  
SPARK 003

Grupa nominowana przez miesięcznik MACHINA do nagrody Machinery'98 w kategorii alternatywna płyta roku. Ten czołowy zespół polskiej sceny funk/ reggae reprezentuje chyba wszystkie gatunki związane z tym nurtem: ragamuffin, dub, roots a nawet jungle. Ta druga płyta w dorobku zespołu pełna jest fajnych melodii w rytmach ska i reggae oraz tekstów rodem z warszawskiej Pragi. Jednym słowem miejski reggae-folklor w najlepszym stylu.



**PRIMITIVO** „Otra Vez”  
SPARK 008

Drugi album legendarnej Warszawskiej grupy undergroundowej nagrany w nieco zmienionym składzie m.in. z dwoma zestawami perkusyjnymi. Szaleniście utwory jak zwykle stanowią pomieszanie surferskiego rocka, jazzu lat siedemdziesiątych z ambientem i muzyką taneczną końca wieku. Płyta dedykowana jest Otra Vez, słynnemu pakistańskiemu rolnikowi, który całe życie poświęcił żuciu nasion ryżu. Jego podobizna w wieku lat 650 zdobija okładkę płyty.



**EASY BAND ALL STARS**  
SPARK 004

Kolorowa muzyka i kolorowy skład - tak w skrócie można by określić poczynania obiecującej warszawskiej formacji Easy Band All Stars, która w udany sposób miesza pulsujące gatunki muzyki - jak funk, acid jazz, hip hop, a nawet reggae i szeroko rozumiany afro jazz. Na płycie znalazło się aż trzech czarnoskórych wokalistów w tym APEX - słynny MC z Bostonu, który rapuje przez większość kawałków.



**ARKONA** „Imperfect Product”  
SPARK 009

To tajemniczy świat CYBER PUNKU – elektronicznych brzmień, rytuałnych rytmów i przefiltrowanych odgłosów z telewizji. Autorem projektu jest Karol Suka. Całość przypomina ścieżkę dźwiękową do filmu o nowej formie życia wewnątrz mikroprocesorów. „Tajemnicze plamy dźwiękowe i ciężkie cyfrowe rytmy mieszają się ze strzępkami telewizyjnych dialogów i reklam – tak, jakby cały medialny, przeladowany informacją świat odbierał z nowej perspektywy. Wciąga.” Machina 1/2000 recenzja Bartka Chcińskiego.



**BLOO ZBIR** „Looblin.funk”  
SPARK 014

Bloo zbir to naprawdę niezła grupa muzyczno-kombinatoryjna, której muzyka najbliższa jest takim stylem jak: FUNK, ACID JAZZ, BREAKBEAT - niespokojna niemal to rzecz na polskim rynku. [BRUM]: „...Energia, niezły warsztat, naturalna taneczność, dobre wibracje i dużo niekonwencjonalnych pomysłów...” (A. Kowalczyk) [MACHINA]o utworze Gaboolino: „...trzeba przyznać kolysze skutecznie, aż do spektakularnego zakończenia opowieści...” (J. Jurczyński)

**DYSTRYBUCJA MAG**  
tel: (0-71) 326-08-85

**DYSTRYBUCJA SP RECORDS**  
tel: (0-22) 644-04-69



Wracając do samego festiwalu, Hajnowka jest pierwszym w skali światowej festiwałem muzyki cerkiewnej. Nowa, wspaniała cerkiew jest nabita do ostatniego miejsca, przyjeżdżają tam – zwłaszcza w ostatnim czasie – najlepsze chóry świata. Liczba zespołów zbliża się już do czterdziestu, więc przesłuchania trwają codziennie ponad cztery godziny. Wieczorem chóry jadą do białowieskich kniei na ognisko, na kielbaski, na uczty, śpiewy, tańce – trwa to do późna w nocy; goście z Zachodu, z Polski, ze Wschodu zaczynają razem śpiewać, przyjaźnić się ze sobą i tak dalej... Naprawdę, trudno tu przecenić rolę muzyki.

Festiwal, mimo kłopotów finansowych, jest wspaniale organizowany i wypieszczony przez zapaleńca, dyrektora hajnowskiego Domu Kultury, Mikołaja Buszko. Za rok odbędzie się już dwudziesty festiwal – chcemy sprowadzić wszystkich byłych laureatów, najlepsze chóry.

**Jest Pan jednym z najbardziej wszechstronnych twórców muzy-**

**ki polskiej, ale nie przekłada się to na wykonania, nagrania, płyty, powszechną obecność w świadomości słuchaczy. Jak to się dzieje?**

Mam bardzo dużo wykonań, nagrań w radiu, nut wydanych w PWM – natomiast rzeczywistość nie ma mnie na rynku płytowym. Poza kolędami, o których mówiłem, nie mam ani jednej płyty. Nigdy się wokół tego nie kręciłem. Ciągle naiwnie liczę, że może ktoś zwróci uwagę na Twardowskiego i sam coś zaproponuje. To wykonawca powinien być zainteresowany utworem. Kompozytor umiera i jego muzyka nieraz ulega zapomnieniu, tak stało się z muzyką Serockiego, Bairda, Turskiego czy Dobrowolskiego. Z drugiej strony brak inicjatywy ze strony kompozytora ma pewne minusy. Małgorzata Komorowska, która w marcowym *Ruchu Muzycznym* poświęciła duży artykuł wydawnictwom płytowym i skrupulatnie domaga się ocalenia od zapomnienia muzyki różnych, niekoniecznie najciekawszych kompozytorów, moją osobę starannie

omija, choć zna rynek doskonale i wie, że mnie tam nie ma. To się nazywa znową milczeniem – jeśli ktoś nie należy do żadnej koterii, a działa samodzielnie, wymyka się szablonom, to niełatwo go zaklasyfikować, zaszufladkować – jest z nim tylko kłopot. Lepiej więc go pominać, bo po co sobie głowę zawracać?

Wśród tych dziesiątków i setek polskich płyt nie ma więc Twardowskiego. A przecież moje *Trio fortepianowe* ukazało się na płytach *Olympii*, niedawno pojawiło się znowu w Stanach Zjednoczonych, teraz ma wyjść na płycie w Australii – a w Polsce nic. Gdzie są te wszystkie DUXy i inne firmy, czy one nic nie wiedzą, zupełnie się nie orientują? A reszta mniejsza z tym. Mam wspaniałe kontakty z publicznością, w filharmoniach mnie grają, publiczność oklaskuje, domaga się bisów. Więc nie wiem, co mam zrobić – czy zacząć się kręcić wokół nagrań, czy zostawić sprawę własnemu losowi i czekać na lepsze czasy bądź na jakiegoś odkrywcę...

...Nadia, do której niezwłocznie zadzwoniłem, była jeszcze na miejscu: do Fontainebleau wybierała się, jak zwykle, w lipcu. Ucieszyła się z mojego powrotu i natychmiast zaprosiła do siebie na obiad. Urządziła je zazwyczaj w środy, zapraszając na nie wybitnych ludzi – bywał tu Strawiński, Manuel, Chagall i wielu innych. Tu można było ciekawie porozmawiać, poznać kogoś interesującego. Tak było i tym razem: kiedy wszedłem do salonu, spojrzenie moje padło na wysoką, szczupłą postać starszego pana. – Skąd ja go znam? – pomyślałem. Po chwili, kiedy podawaliśmy sobie dłonie, usłyszałem: Jusupow... – Eto wy, kniaź? – zapytałem go cicho. – Da, eto ja... – odparł zdziwiony moją znajomością rosyjskiego. Szczęśliwy traf sprawił, że miałem przed sobą słynnego księcia Jusupowa, zabójcę demonicznego Rasputina – ulubieńca ostatniej carycy! Dobiegający osiemdziesiątki, trzymał się jeszcze nie najgorzej. Nic nie wskazywało, że został mu jeszcze tylko rok życia. Z ogromną uwagą słuchał mojej opowieści o Archangielskoje, jednej ze swoich podmoskiewskich rezydencji. Będąc tam w 1965 roku, mogłem mu dokładnie zrelacjonować stan, w jakim znajdowała się ta wspaniała posiadłość. W pałacu poza muzeum – tam właśnie widziałem portret młodego Jusupowa – było urządzone jakieś sanatorium. Po ogrodowych alejkach szwendały się dziesiątki kuracjuszy w brzydkich pasiastych pizamach, jakieś kolchoźnice rozwalaly się na ławkach. Tak, towarzystwo było inne, ale pałac stał jak za dawnych czasów – to było najważniejsze!

Informacje te przyniosły mojemu rozmówcy widoczną ulgę. Powtórzył kilka razy: Kak ja radujuś, kak ja radujuś... Ja z kolei w przypływie jakiejś odwagi zacząłem wypytywać go o pewne szczegóły z zamachu na Rasputina. Miał on miejsce 16 grudnia 1916 roku w Petersburgu. Poza Jusupowem udział w spisku brali wielki książę Dymitr i poseł do Dumy, Puryszkiewicz. Strzały, które oddał do Rasputina 28-letni wówczas Jusupow nie odniosły efektu. Spoczywający przez kilka minut w bezruchu olbrzym w pewnej chwili oderwał się od suto zastawionego stołu i po schodkach rzucił się do wyjścia. Arsenik, który mu podano w ciastkach i winie, nie zadziałał. Strzały, które na podwórzu w trakcie szamotaniny Puryszkiewicz oddał do Rasputina, również nie odnosiły skutku. Dopiero ciosy w głowę, jakie mu wymierzył Jusupow gumową ciężką pałką, zrobiły swoje. Trupa przewieziono dalej i wrzucono do przerębła. Tajemniczy mnich, który trząsał carskim dworem i był powszechnie uważany za największe nieszczęście Rosji, był martwy...

R. Twardowski, *Było, nie minęło*

# BEZ KOMENTARZA

„Gazeta Wyborcza” z 4 kwietnia zamieściła taką oto notatkę:

## List za list

21 rosyjskich działaczy kultury i nauki, w tym reżyser Nikita Michalkow i pianista Nikołaj Pietrow, podpisało list otwarty do zachodniej opinii publicznej z żądaniem zaprzestania krytyki „antyterrorystycznej kampanii na Kaukazie”. *Moim zdaniem niedawny list zachodnich intelektualistów w „Le Monde” to wtrącanie się w nasze sprawy wewnętrzne, połączone z brakiem szacunku dla wyboru, jakiego dokonała większość obywateli naszej ojczyzny – stwierdził wczoraj Michalkow.*



z Piotrem Grellą-Możejko  
rozmawia Paweł Łukaszewski

# Zmieniłbym wszystko!

## *Jaki jest system nauczania muzyki w Kanadzie?*

W Kanadzie mamy bardzo szeroko rozwinięte prywatne szkolnictwo muzyczne. Nie ma u nas właściwie podstawowych szkół muzycznych czy podobnych szkół II stopnia. Mimo to dzieci i młodzież mają wiele możliwości obcowania z muzyką: są młodzieżowe orkiestry symfoniczne, orkiestry dęte, zespoły kameralne i taneczno-baletowe przy szkołach podstawowych i średnich (głównie prywatnych), są różnego rodzaju programy specjalne, np. szkoły Suzuki czy Yamahy przygotowujące dzieci „taśmowo” do gry na instrumentach smyczkowych (Suzuki) lub klawiszowych (Yamaha), nb. ja nie jestem ich zwolennikiem, jako że masowa produkcja nie prowadzi do prawdziwie wysokiej jakości, doceniam wszakże ideę upowszechniania wykonawstwa klasycznego na tak dużą skalę. W końcu jeśli nawet z tych dzieci nie wyrosną muzycy, to z pewnością wyrosną z nich potencjalni słuchacze naszej muzyki...

Jeżeli ktoś chce dalej kształcić się muzycznie i usystematyzować swoją wiedzę przed podjęciem nauki na uniwersytecie, to może iść do college'u, np. Alberta College lub Grant MacEwan College. Są to duże szkoły w Edmonton (podobne placówki istnieją w innych ośrodkach), przygotowujące młodzież do studiów uniwersyteckich. Oferuje się tam różne kursy, także rozbudowany instruktaż muzyczny, łącznie z kompozycją dla najmłodszych (tzw. *creative music classes*). Wiele osób wybiera jednak prywatne studia indywidualne i tak naprawdę „formalne” kształcenie muzyczne zaczyna się na poziomie uniwersyteckim.

Można też brać udział w różnych cyklicznych imprezach muzycznych dla młodzieży. Najpopularniejsze to festiwale – okręgowe, regionalne, prowincjonalne czy ogólnonarodowe. Są ich dziesiątki, jeżeli nie setki. Młodzież występuje w różnych kategoriach: instrumentalnych, wo-

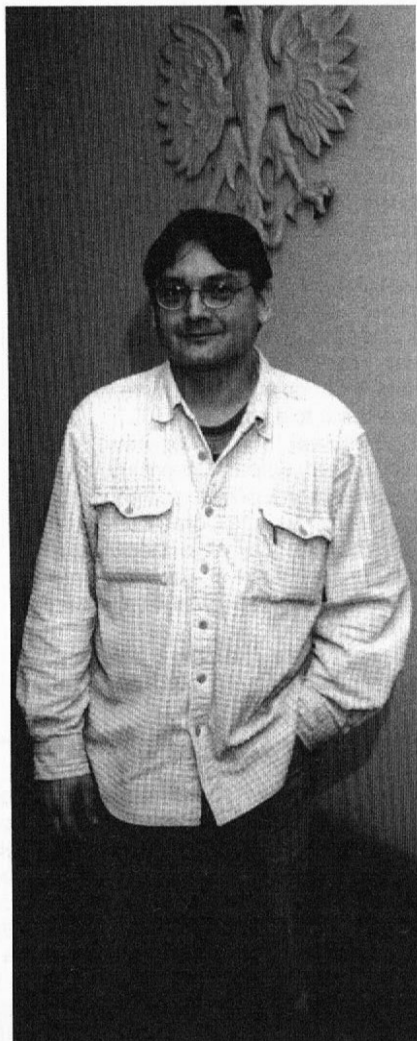
kalnych i oczywiście kompozytorskich. Byłem kilka razy jurorem na takich festiwalach. Dzieci podzielone są na różne grupy wiekowe, każde z nich prezentuje swoje kompozycje (przeważnie na fortepian solo) i najczęściej samo je wykonuje. W ciągu paru godzin słucham kilkudziesięciu (niekoniecznie prostych) kompozycji, dających wgląd w to, co młody człowiek sobą prezentuje. Następnie muszę skomentować taką produkcję, dać jakieś rady i wytypować zwycięzców, którzy przechodzą do festiwalu na wyższym poziomie. Zwycięzcy otrzymują dyplomy i drobne nagrody pieniężne, przeznaczone na zakup nut i pomocy naukowych. Takie osoby częstokroć kontynuują naukę muzyki na poziomie zawodowym.

## *Co dzieje się z młodym kompozytorem po studiach, stojącym u progu działalności zawodowej?*

Jeżeli chce być profesjonalnym kompozytorem, to najpopularniejsze jest uzyskanie doktoratu. To otwiera szansę kariery uniwersyteckiej. Trudno bez doktoratu osiągnąć stanowisko akademickie, a bardzo niewielu kompozytorów może utrzymać się tylko z pisania muzyki. Nawet najbardziej znany twórca kanadyjski, R. Murray Schafer, utrzymuje się głównie z gościnnych wykładów na temat ekologii dźwiękowej, której to nauki jest on zresztą jednym ze współtwórców. Przytłaczająca większość kompozytorów pracuje w uniwersytetach. Można też zajmować się – jeśli ma się szczęście – muzyką filmową czy teatralną.

## *Jak wygląda działalność organizacyjna stowarzyszeń i związków kompozytorskich w Twoim kraju?*

Można być wolnym strzelcem i liczyć tylko na własne przyjaźnie i wypracowane kontakty, można też obrać drogę bardziej sformalizowaną: zapisać się do Canadian League of Composers, odpowiednika Związku Kompozytorów Polskich, wstąpić do Canadian Music Centre, działającego podobnie jak holenderski *Donemus*. Uważam, że Canadian Music Cen-



tre jest organizacją wzorcową. Prowadzi ono działalność nagraniową, wydawniczą, każdy członek ma możliwość publikacji dowolnych utworów. Nie ma żadnych komisji kwalifikacyjnych, wystarcza sama przynależność. Zakłada się, że kompozycje członków są na tyle dojrzałe, by je opublikować. W całej Kanadzie jest też dużo organizacji lokalnych, jak Edmonton Composers' Concert Society, którego jestem prezesem. Organizacje takie korzystają ze wsparcia oferowanego przez programy federalne, prowincjonalne, miejskie oraz fundacje prywatne.

## *Na jakiej zasadzie odbywa się przyjmowanie członków do Canadian Music Centre lub Canadian League of Composers? Czy wstępuje się tam, czy jest się przyjmowanym lub zapraszanym, czy trzeba spełnić jakieś określone warunki, czy wreszcie ukończenie studiów kompozytorskich daje takie prawo?*

W zasadzie trzeba mieć stopień Master's of Music, ale znam wyjątki – sam rekomendowałem kilka osób, które miały stopień Bachelara (Bachelor of Music) lub były wręcz autodyktami. To jest podejście bardzo „ludzkie” i zdrowe. Należy mieć minimum pięć profesjonalnych wykonań, trzeba złożyć podanie... i to właściwie wszystko.

**Nikt nie wydaje osądów typu: kto jest kompozytorem, kto jeszcze nim nie jest, kto kiedyś będzie mógł zostać kompozytorem itd?**

Liczą się fakty: masz wykształcenie muzyczne, do momentu złożenia podania miałeś minimum pięć profesjonalnych, udokumentowanych wykonań. Nikt nie chce oglądać partytur – wtedy w grę wchodziłaby ocena, a na tym etapie nikt nie chce tego robić. Dzięki temu nie dochodzi do potknięć jak w przypadku p. Roberta Kurdybachy. To że nie przyjęto go swego czasu do ZKP nie jest nawet kompromitujące. Jest żalotne.

**Czy Canadian Music Centre to związek zawodowy?**

Nie. Raczej organizacja promocyjna, zapewniająca status profesjonalny, otwarta również, jak powiedziałem, na kompozytorów-autodyktów (którzy się w ten sposób „profesjonalizują”). Jeżeli kandydatka lub kandydat udowodnią, że mają wykonania, a podanie będzie poparte rekomendacjami trzech członków, to są zapraszani do organizacji. Podobnie jest z członkostwem w SOCAN (odpowiednik polskiego ZAiKSu). Aby należeć do SOCAN, nie trzeba mieć ukończonych studiów, składać żadnych partytur czy nagrań. Wystarczy coś skomponować i zarejestrować, aby było to chronione. W Kanadzie każdy nowo powstały utwór jest od razu chroniony prawnie, nawet jeśli się go od razu nie zarejestruje. Można go zarejestrować nawet w sześć miesięcy po wykonaniu, by otrzymać tantiemy. A zatem w organizacjach kanadyjskich (i generalnie północnoamerykańskich) nie ma żadnych członków zwyczajnych, nadzwyczajnych, rzeczywistych, nierzeczywistych... Tego typu podziały uznano by za absurdalne, niezdrowe i dowodzące biurokratycznych przerosłów. Np. w SOCAN zasada jest prosta – im więcej aktywnych twórczo członków, tym większa szansa na pieniądze z tantiem, i co za tym idzie, na rozwój twórczości.

**Jak wygląda promocja twórczości muzycznej w Kanadzie? Na co może liczyć kompozytor kanadyjski ze strony mecenatu państwowego?**

Canadian Music Centre ma sześć sekcji terenowych, obejmujących swymi działaniami prowincje atlantyckie, Québec, Ontario (dwie sekcje – sekcja regionalna i Biuro Narodowe), prowincje położone na Prielach (Prairie Provinces) oraz Kolumbię Brytyjską. Każda z nich ma swoją bibliotekę, tam członkowie wysyłają partytury, które są powielane i wysyłane do wszystkich oddziałów. Organizacja jest utrzymywana przez rząd federalny, rządy prowincji, miejskie, a także prywatnych darczyńców. Kompozytorzy dostarczają rękopisy, które są powielane jako facsimile, lub jako gotowe do druku materiały sporządzone przy pomocy programów komputerowych. Co roku wydaje się katalog nadesłanych utworów. Jest też strona internetowa, gdzie znajdują się informacje o prawykonaniach, wykona-

niach, konkursach itp. Każda z sześciu sekcji rozsyła do członków swoje biuletyny, w których zamieszczane są recenzje, informacje o aktywności członków, zapowiedzi koncertów i festiwali itd. Canadian Music Centre ma również swoją wytwórnę płytową – Centrediscs, która co roku wydaje szereg tytułów. Kompozytorzy często pomagają także w zbieraniu funduszy na płyty. Podsumowując: promocja kompozytorów w Kanadzie odbywa się poprzez członkostwo w organizacjach, druk partytur, pisma oddziałów, wydawanie płyt, katalogów, akcje informacyjne w szkołach (wykłady o twórczości własnej i kolegów), obecność w stałych programach radiowych o muzyce kanadyjskiej. Cały kraj pokryty jest siecią organizacji promujących muzykę, każdy twórca może znaleźć dla siebie miejsce. Są stałe serie koncertowe i festiwale nowej muzyki (takie jak np. Winnipeg New Music Festival, gdzie uczestnictwo słuchaczy w koncertach dochodzi do ponad dwu tysięcy co wieczór).

**Kanada to chyba kraj dla ludzi młodych? Oni mają jakąś szansę?**

Dlaczego tylko młodych? Kanada to kraj dla każdego! Jako Polak nie jestem obywatelem drugiej kategorii. Imigrantów się hołubi, badania udowodniły, że imigranci chcący sprawdzić się w nowej rzeczywistości ciężiej pracują i odnoszą większe sukcesy. Niech nie zabrzmi to trywialnie, ale to naprawdę wspaniały kraj, gdzie każdy jest w stanie – jeśli tylko chce! – znaleźć spełnienie swoich ambicji. Rozmawiamy teraz o muzyce – oczywiście, są ugrupowania kompozytorów, które będąc bliżej centrów takich jak Montréal, Toronto czy Vancouver usiłują monopolizować działania. To jest nieuniknione, zawsze tacy się znajdują. W Kanadzie – inaczej niż, jak po jedenastu latach nieobecności zauważyłem, nadal dzieje się w Polsce – ludzie mogą się nie zgadzać, ale nie niszczą się za wszelką cenę. Po prostu dają sobie szansę. Nikt cię nie odsunie od wydawnictw, nie będziesz nieobecny. Co jakiś czas otrzymasz zamówienie i będziesz miał wykonania. Środowisko jest duże i jest silny nacisk na wykonywanie muzyki kanadyjskiej. Nie ma wykonawców, którzy by się nie otarli o współczesną muzykę kanadyjską. Jest wręcz moda, że podczas wyjazdów za granicę trzeba włączyć do programu utwory kompozytorów kanadyjskich obok np. Mozarta czy Schuberta. Studenci rzeczywistości garną się do grania tej muzyki, nikomu nie przeszkadza, że recital dyplomowy oparty być może wyłącznie na repertuarze dwudziestowiecznym.

**We Francji 30% repertuaru radiowego i telewizyjnego, koncertowego: filharmonicznego, operowego itd. musi być pochodzenia rodzimego. Czy spotkałeś się z takim zapisem o ochronie twórczości w ustawach kanadyjskich?**

W Kanadzie jest to samo! Radio musi mieć tzw. *Canadian content*, czyli zawierać minimum 30% muzyki kanadyjskiej.

Kiedy to wprowadzono, niektórzy narzekali, że upadnie wiele rozgłośni, a stało się odwrotnie: nastąpiła eksplozja muzyki rozrywkowej, jazzu i również muzyki poważnej. Muzyka kanadyjska przeżywa teraz złote lata, także w aspekcie finansowym. Odkryto wiele talentów, np. Céline Dion, Shanie Twain, Briana Adamsa, Rush, Rocha Voisine – to wszystko Kanadyjczycy. Przemysł muzyczny przyniósł miliardy dolarów, skorzystali z tego również jazzmani i kompozytorzy muzyki klasycznej (wiele programów jest sponsorowanych z zysków płynących z tantiem, które otrzymuje SOCAN). Powstają telewizyjne kanały muzyczne, poświęcone w całości tzw. „wysokiej” twórczości artystycznej (jak np. Bravo). Uważam, że w ciągu naj-

Urodzony w Polsce i zamieszkały w Kanadzie od 1989 roku, Piotr Grelła-Możejko jest absolwentem Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (Wydział Nauk Społecznych, specjalizacja dziennikarska) oraz Uniwersytetu Albertańskiego (University of Alberta) w Edmonton (Master of Music in Composition). Studiował także kompozycję prywatnie pod kierunkiem profesora Edwarda Bogusławskiego w Katowicach. W chwili obecnej kontynuuje studia doktoranckie w Wydziale Literatury Porównawczej, Religii i Filmu Uniwersytetu Albertańskiego, poświęcając się badaniom nad relacjami pomiędzy literaturą i muzyką.

W ostatnich latach Grelła-Możejko otrzymał szereg ważnych zamówień (Canadian Broadcasting Corporation, The Canada Council for the Arts, The Alberta Foundation for the Arts, Polskie Radio i in.). Wśród wykonawców jego muzyki wymienić należy takie zespoły i solistów jak Edmonton Symphony Orchestra, Edmonton Chamber Orchestra, Filharmonia Wrocławska, Capella Cracoviensis, Edmonton Youth Orchestra, Saskatoon Youth Orchestra, Ensemble MW2, The Hammerhead Consort, Penderecki Quartet i in.

Laureat szeregu nagród, w tym nagrody na konkursie kompozytorskim na chóralski utwór religijny (Kraków, 1988), nagrody na konkursie kompozytorskim Pierre'a Bouleza (1991) oraz nagrody Alberta Motion Picture Association (1997). Grelła-Możejko jest prezesem Edmonton Composers' Concert Society oraz członkiem Canadian Music Centre i Canadian League of Composers, jak również redaktorem naczelnym *The Alberta New Music and Arts Review*. W marcu 2000 Grelła-Możejko otrzymał najbardziej prestiżowe kanadyjskie stypendium doktoranckie, tzw. SSHRC Doctoral Fellowship, przyznawane przez Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

blizszych 10-20 lat muzyka kanadyjska osiągnie tę pozycję, którą mają Amerykanie, niesłychanie agresywni pod względem promocji swojej muzyki.

**Jak przedstawia się sprawa zamówień kompozytorskich w Kanadzie? Czy powstają utwory pisane na zamówienie?**

Istnieje cały system zamówień, sponsorowany przez rząd federalny, rządy prowincjonalne, władze municypalne i różnorakie fundacje. Na poziomie federalnym taki program jest realizowany przez The Canada Council for the Arts (Kanadyjską Radę ds. Sztuki). Zamówienia pochodzą głównie od wykonawców, którzy w imieniu kompozytora składają wnioski i dają gwarancję, że będą wykonywać nowy utwór. Dwa razy w roku jury przydziela stypendia, jednak za każdym razem jurorami są inne osoby i nie ma możliwości opanowania zamówień przez jedną grupę. Ten system funkcjonuje bardzo uczciwie. Podania składają również małe podmioty, które chcą np. zorganizować jakiś koncert lub zamówić utwór. Podobne programy oferuje rząd prowincjonalny, np. w Albercie, gdzie mieszkam, istnieje The Alberta Foundation for the Arts. Działalność takich organizacji skierowana jest także do młodych kompozytorów.

**Powiedziałeś – młody kompozytor. W Polsce młody kompozytor może mieć 50 lat. W jakim wieku zostaje się po prostu kompozytorem i kto o tym decyduje?**

Młody kompozytor to człowiek w czasie studiów lub świeżo upieczony absolwent, powiedzmy do 30. roku życia. Już wtedy traktowany jest on poważnie. Ma zamówienia, wydania nutowe i płytowe, może zostać kompozytorem-rezydentem. Przedostatni kompozytor-rezydent orkiestry w Edmonton miał około 25 lat kiedy obejmował tę funkcję. Nowy kompozytor-rezydent liczy sobie trochę ponad trzydzieści lat.

**Czy dyrygenci i orkiestry chcą wykonywać muzykę kanadyjską?**

Oni muszą ją wykonywać! Wysokość dotacji dla orkiestry zależy w dużej mierze od tego, czy wykonuje ona dzieła kanadyjskie. Poza tym wiele orkiestr kanadyjskich ma kompozytorów rezydentów, którzy nie tylko mają zapewnione wykonania, ale również doradzają dyrektorom artystycznym orkiestr, jakie współczesne utwory (zarówno kanadyjskie, jak i kompozytorów zagranicznych) warto włączyć do programów. Taki kompozytor ma pogadanki przed koncertami, wprowadza publiczność w problematykę muzyki współczesnej, ma wykłady w szkołach. Sponsoruje to wspomniana już Kanadyjska Rada ds. Sztuki – instytucja niezależna od rządu federalnego. Ciekawa sytuacja – rząd daje środki finansowe, ale absolutnie nie ma prawa wpływać na politykę Rady. Kompozytorzy-rezydenci działają przy filharmoniach, uniwersytetach, operach, również SOCAN ma programy finansujące rezydentów przy chórach, orkiestrach, szkołach, zespołach...

**Kompozytor-rezydent mógłby mieć etat przy Filharmonii Narodowej, Operze Narodowej, przy wszystkich filharmoniach, przy Polskim Radio, przy TVP itd. Pracę znaleźliby chyba wszyscy kompozytorzy polscy. Teraz zapytam o czasopisma muzyczne. Ile jest w Kanadzie pism poświęconych muzyce klasycznej?**

Trudno powiedzieć, ile dokładnie. Jest ogólnokanadyjski *Opus Magazine* wydawany w Toronto, do którego pisują recenzje... jazzowe, jest miesięcznik organizacji SOCAN, jest znakomite pismo poświęcone muzyce współczesnej *MusicWorks*, w którym także współpracuje, jest *Canadian University Music Review*. Są wreszcie biuletyny Canadian Music Centre i stałe kolumny recenzenckie w popularnych dziennikach i tygodnikach. Moja organizacja wydaje *The Alberta New Music and Arts Review*. Im więcej pism o tematyce muzycznej, tym lepiej, konkurują one ze sobą i walczą o czytelnika. Całemu środowisku powinno zależeć, aby było tych pism jak najwięcej, ponieważ wtedy można przedstawiać różne punkty widzenia. Monopol jest niezdrowy. Wydaje mi się wszakże, że w tej chwili w Polsce istnieje więcej takich pism.

**Jaka jest sytuacja muzyki polskiej w Kanadzie? Kto występuje, jakie utwory są wykonywane?**

Stucham muzyki polskiej w radio CBC. Nie jest tego dużo, ale to wina polskiego środowiska muzycznego, które uważa, że muzyka polska, zwłaszcza wcześniejsza, to coś gorszego. To przecież całkowita bzdura. Prócz Chopina i Moniuszki mieliśmy Gorczyckiego, Mielczewskiego, Pękla, Kurpińskiego, Lessela, Żeleńskiego, Noskowskiego, Karłowicza, nie mówiąc już o tuzinie takich kompozytorów jak Koffler, Palester, Kondracki, Rathaus itp. Wszystkie narody dbają o swoją muzykę. Nagrywa się wszystko, co zostało napisane przez kompozytorów hiszpańskich, francuskich, angielskich, czeskich, nie patrząc czy jest to wartościowe, czy drugorzędne. Dlaczego my mamy być inni? Umiejętna promocja własnej muzyki, w jej przepięknej historycznej ciągłości, może zaowocować milionami dolarów – amerykańskich, nie kanadyjskich.

**To chyba nasz kompleks polski?**

To nie kompleks. To zwykły prowincjonalizm płynący z niewiedzy. Wszyscy, którzy występują za granicą, powinni bezwzględnie włączać do repertuaru utwory polskie, i to niekoniecznie te sztandarowe. Trzeba grać właśnie utwory kompozytorów nieznanych. Dobrą robotę wykonuje w Edmonton Grzegorz Nowak, dyrektor artystyczny tamtejszej filharmonii. Nieustannie wykonuje utwory Kurpińskiego i innych, a Kanadyjczycy się tym zachwycają. Co z tego że uwertury Moniuszki nie są tak porywające jak Rossiniego? I tak jest w nich mnóstwo przepięknej muzyki. A Noskowski, a Żeleński? Niech mi nikt nie narzeka, że to epigoni. Co to kogo obchodzi? To świetna muzyka i tyle.

**Podróżujesz po Polsce. Jak odbierasz polskie życie muzyczne z perspektywy kanadyjskiej czy północnoamerykańskiej? Co chciałbyś zmienić?**

Zmienilibym wszystko! Nie podoba mi się małostkowość środowiska, wewnętrzne rozgrywki, które to środowisko osłabiają. To bestia, która zżera swój ogon. Jeżeli tak będzie dalej, to polska muzyka straci resztki pozycji, które jeszcze zajmuje. Oczywiście w Kanadzie także istnieją konflikty, ale są rozwiązywane w sposób bardziej elegancki. Jest konkurencja, ale nie „zabójcza”. Dla każdego znajduje się miejsce. Jest takie powiedzenie: „żyj i daj żyć”. Na gruncie polskim odmienny stan rzeczy wynika chyba z zastałych, starych modeli myślowych, nadto funkcjonujących w warunkach bezwzględnej walki o bardzo ograniczone środki finansowe. Muszę przyznać, że byłem np. zaszokowany felietonem Marcina Błażewicza *Między kompleksami a rzeczywistością* (Muzyka 1 nr 1). I jak mam tu pogodzić mój wielki szacunek i sympatię dla Andrzeja Chłopeckiego (choć go osobiście nie znam) z wielkim szacunkiem i osobistą sympatią dla Marcina Błażewicza? Tego typu brutalne ataki nigdy nie doprowadzą do sytuacji, w której wszyscy będą się czuć i działać w miarę zgodnie. Powinno się doprawdy okazywać przynajmniej minimum wzajemnego szacunku. A tu się jeszcze dowiaduję, że na jakimś zebraniu Związku Kompozytorów Polskich jeden z kompozytorów dał koledze w twarz! W Kanadzie ktoś taki, odwołujący się do reżymistów, byłby skompromitowany na całe życie, nie mówiąc o tym, że pewnie by skończył z wyrokiem w zawieszeniu. Nic nie usprawiedliwia podobnego zachowania.

Organizacji takich jak Związek Kompozytorów Polskich powinno w Polsce powstać zapewne więcej. Pluralizm jest dobry dla kultury. Poszczególne grupy środowiskowe są wówczas bardziej zauważalne, jest mniej stereotypów. Z drugiej strony inicjatywy takie jak Warszawska Jesień czy Musica Polonica Nova, z racji ich wielkiej renomy w Europie i świecie, powinno się za wszelką cenę utrzymywać i rozwijać, choć bez wątplenia muszą one poszerzyć grupę polskich kompozytorów prezentowanych w swoich programach. Np. warszawskojesienną (nie)obecność Mariana Borkowskiego (jeden utwór), Stanisława Moryty (jeden utwór) czy Jacka Rogali (nic!) uważam za przykład choroby, która nadal drąży środowisko.

**Czy zgodzisz się ze stwierdzeniem, że polskie życie kulturalne, organizacje, system finansowania i zarządzania nimi powinny zostać wreszcie odkomunizowane? Ta dekomunizacja chyba w muzyce jeszcze nie nastąpiła?**

Wydaje mi się, że jeszcze nie nastąpiła. Musi dopiero wyrosnąć i dojść do głosu nowe pokolenie, nie związane ani z Solidarnością, ani ze spadkobiercami sowietyzmu.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

# Marian Sawa

## tytan organów



Żyje wśród nas człowiek bardzo skromny, pogodny, wyciszony, nie zabiegający o zaszczyty, honory, sławę i tytuły naukowe. W środowisku muzycznym Warszawy znają go wszyscy. Wielu wybitnych organistów sięga po jego twórczość. Marian Sawa nie troszczy się o wykonania swoich utworów, jednak liczby prezentacji jego dzieł w kraju i za granicą mógłby mu pozazdrościć niejeden twórca. Żyje wśród nas człowiek wielkiego formatu. Wydaje się jednak, że nie całkiem zdajemy sobie sprawę, że mamy do czynienia z wielką muzyką, która z pewnością przetrwa czas...

Utwory Mariana Sawy cieszą się niegasnącą popularnością. Na bogaty dorobek kompozytorski Sawy składa się kilka dziedzin, a jego zasadniczą filar stanowi muzyka organowa, obejmująca ponad dwieście pozycji: od utworów na organy solo poprzez kompozycje na dwoje organów, organy z orkiestrą po utwory wokalnie-instrumentalne i kameralne z organami. Dzieła organowe Sawy należą do najczęściej i najchętniej wykonywanych z całej polskiej powojennej twórczości organowej.

Twórczość organowa Sawy to drobne miniatury, preludia i utwory o charakterze dydaktycznym, formy średniej wielkości, a także dzieła monumentalne i cykliczne. Ich charakter jest niezwykle zróżnicowany: od refleksyjnych i zadumanych, poważnych, głębokich i majestatycznych, dramatycznych czy tragicznych do energicznych, ruchliwych, motorycznych, a niekiedy wręcz groteskowych i dowcipnych. Sawa odwołuje się zarówno do chorału gregoriańskiego i polskich pieśni kościelnych, jak i do rytmów tanecznych czy folkloru. Jego twórczość nie jest stylistycznie jednolita, lecz nie sposób podzielić jej na okresy, odnaleźć przemiany, dążenia, cechy charakterystyczne. Kompozytor wciąż zaskakuje nowymi rozwiązaniami melodyczno-harmonicznymi, eksperymentami kolorystyczno-barwowymi i zmiennymi nastrojami. Wyróżnia go olbrzymia inwencja twórcza, niezrównana pomysłowość i ogromna wrażliwość, co sprawia, że jego utwory cechuje spontaniczność, świeżość brzmienia i szeroki wachlarz możliwości ekspresyjno-dramaturgicznych. Z łatwością łączy w jednym utworze gregoriańską monodię i rytm oberka, polifoniczne przebiegi i kolorystyczne współbrzmienia klasterowe, tonalność i atonalność. Spotykamy w jego dziełach zarówno poszukiwania sonoryczne, jak i próby stylizacji czy archaizacji. Zwraca uwagę doskonały warsz-

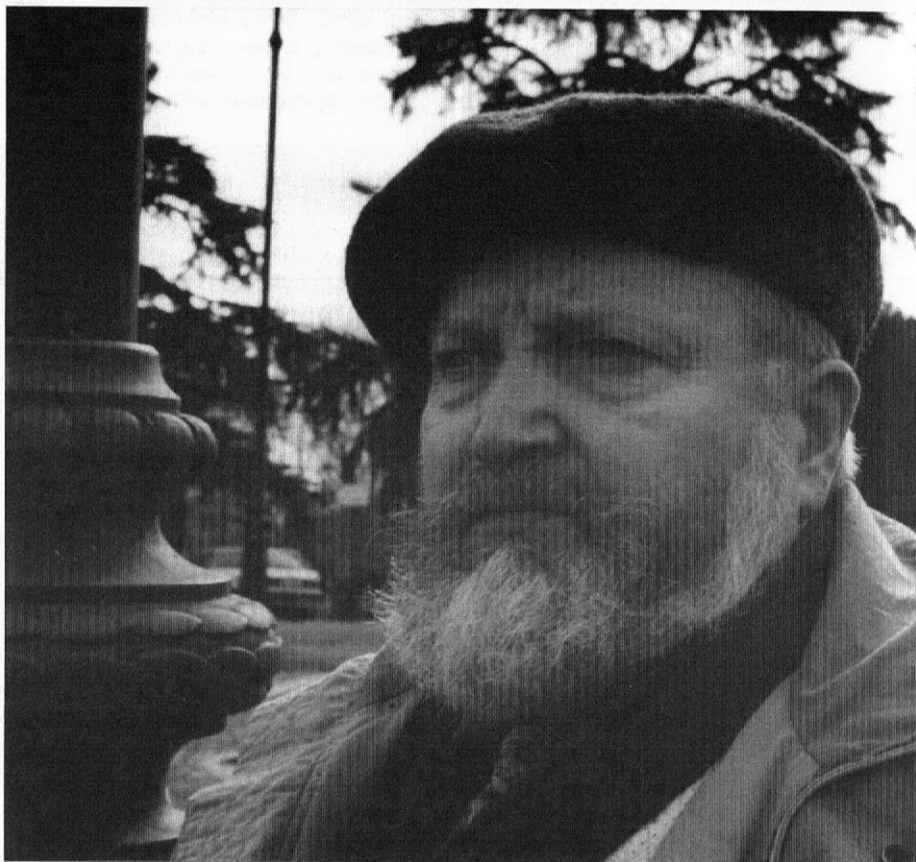
tat i mistrzowskie posługiwanie się fakturą organową.

Spośród licznych dzieł organowych Mariana Sawy przedstawię zaledwie kilka, ukazując one jednak sylwetkę twórczą znakomitego kompozytora.

*Dies irae* to pierwsza z napisanych w 1996 roku dwóch sekwencji organowych. Poruszająca, monumentalna, o tragicznym wydźwięku i ciemnym, ponurym nastroju kompozycja dzieli się na dwie części, zróżnicowane pod względem charakteru i użytych środków warsztatowych. Pierwszą część rozpoczyna żałobna, dramatyczna, podniosła melodia w pedale; dalej eksponowana

jest chorałowa sekwencja *Dies irae*, poddawana wariacyjnym przekształceniom, dążącym do potężnej kulminacji. W spokojnej, nostalgicznej i lirycznej części drugiej kompozytor wykorzystuje technikę fugowaną opierając temat na pierwszych dźwiękach sekwencji. Do finału prowadzi dramatyczny wątek z pierwszej części. Pod względem treści *Dies irae* jest doskonałą, mroczną ilustracją sądu ostatecznego, końca czasów, wyobraża alegorię Bożego gniewu i ludzkiego bólu, strachu i niepokoju.

Dziełem inspirowanym chorałem jest również napisany w 1995 roku *Fresk gregoriański*. W utworze można wyróżnić



trzy części, wykorzystujące odrębny materiał muzyczny. Pierwszy epizod potraktowany jest improwizacyjnie, co powoduje rozczłonkowanie formy. Ekspresja kształtowana jest poprzez grę odcieni barw, migotanie, operowanie nastrojami i finezyjność figuracyjnych motywów. Wszystko to sprawia wrażenie szkicowania, tytuł utworu doskonale więc współgra z treścią kompozycji. Rozpoczęta nutą pedałową druga część jest nieco spokojniejsza, refleksyjna, bardziej skondensowana, rozwijająca się w sposób bardziej przemyślany. Ostatni fragment jest szybką, figuracyjną fugą o żywym, charakterystycznym wątku czolowym.

Podobnie rozczłonkowaną, segmentową formę ma napisane w 1997 roku *Jubilato Deo*. Kompozycję otwiera mocny i zdecydowany motyw – chciałoby się rzec zawołanie: *Jubilato Deo* – trzykrotnie powtórzony i dążący do kulminacji; dalej pojawia się majestatyczny temat w pedale. W następnej części pojawiają się kontrastujące z tematem odcinki o niezwykłej kolorystyce, w których ważnym elementem jest gra nastrojów i rejestrów. Często powtarza się figuracyjny refren o niespokojnym charakterze. Istotne znaczenie w *Jubilato Deo* mają zastosowane we wstępie i zakończeniu klasterki, symbolizujące potęgę i władzę, oraz gęste, dramatyczne brzmienia. Również tu zauważalne są inspiracje chórem gregoriańskim.

Dwa duety organowe – *Liauba* i *Fantazja choralowa* – napisane zostały na prośbę Emilii i Jerzego Dziubińskich. Tematem *Fantazji choralowej* jest śląska pieśń ludowa *Toi qui dispose*. Utwór oparty jest na technice imitacyjnej, polegającej tu na ścisłym powtarzaniu materiału muzycznego na zasadzie

echa. Konstrukcję utworu cechuje odcińkowość i powtarzalność motywów, fakturę zaś wirtuozeria, współdziałanie i wzajemne uzupełnianie się obu partii organów. Kanwą drugiego duetu jest *Liauba* – pieśń górali z Alp Szwajcarskich. Pod względem stylistycznym zdecydowanie różni się od *Fantazji choralowej*. Nawiązuje do ludowości, wykorzystuje burdonowe kwinty i rytm oberka. Kompozycja utrzymana jest w nastroju zabawowo-tanecznym. Wykorzystuje imitacje („przekomarzenie się” obu partii), motywy rytmiczno-melodyczne oparte na temacie pieśni, ozdobniki, ostinatowe biegniki, a także równoległe przesuwane chromatycznie pionny harmoniczne. Oba duety są bardzo efektowne, lekkie, radosne, miejscami nawiązują do tradycji barokowej.

Pośród pięciu *Koncertów organowych* Mariana Sawy piąty ma doniosłe znaczenie w jego twórczości. Skomponowany został na zamówienie ewangelicko-augsburskiej parafii św. Trójcy w Warszawie z okazji inauguracji nowych organów. Każda część oparta jest na innym chorale protestanckim: cz. I – *Lobe den Herren*, cz. II – *Jesu, meine Freude*; cz. III – *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Koncert utrzymany jest w stylu neoklasycznym, wzbogaconym o liczne nawiązania barokowe. Podstawę towarzyszącej organom orkiestry kameralnej stanowi kwintet smyczkowy, jego dopełnieniem kolorystycznym jest perkusja i instrumenty dęte blaszane. Sawa nie wykorzystuje jednak wszystkich instrumentów od razu, ale wprowadza je stopniowo, uzyskując przez to w każdej części nowy efekt brzmieniowy i wyrazowy: w pierwszej części organom towarzyszą wyłącznie smyczki i kotły, w drugiej dochodzi wibrafon i dzwony,

zaś w trzeciej instrumenty dęte. Rozpoczynające koncert wirtuozowskie i efektowne *Allegro* jest żywe, motoryczne, odznacza się lekką i zwartą konstrukcją, wykorzystującą technikę imitacyjną (dialogi solowych organów i smyczków) i poprzecinaną solowymi kadencjami organów. W środkowym *Adagio*, utrzymanym w niezwykłym skupieniu i głębokiej zadumie, można wydzielić dwie zróżnicowane stylistycznie większe części. Pierwsza, marszowa i żałobna, wykorzystuje powolny, stąpający ruch ćwierćnotowy i rytm punktowany. Można odnaleźć tu melodie nawiązujące do słynnego *Adagio* T. Albiniego lub stylizacje barokowe inspirowane muzyką J. S. Bacha. Drugi epizod nawiązuje stylistycznie do muzyki francuskiej, wykorzystuje skale całotonowe, kolorystyczne współbrzmienia trytonowe i klasterowe, posługuje się grą barw. Finałowe *Allegro con spirito* dzięki wprowadzeniu trąbek i rogów nabiera podniosłości i powagi. Rozpoczyna się attacca zdecydowanym wejściem organów solo, przerywanym wyciszoną i zamierającą częścią drugą, po czym instrumenty dęte prezentują radosną melodię *Wachet auf...* W finale, podobnie jak w poprzednich częściach, występują liczne solowe epizody kadencyjne w partii organów. W całości koncert urzeka bogactwem melodyczno-harmonicznym rozwiązań, wyrafinowanym cytowaniem chorałowych wątków, lekkością i pogodnym charakterem.

Twórczość Mariana Sawy warto poznać. Posłużyć temu może jego płyta autorska, wydana w ubiegłym roku nakładem *Acte Préalable*, zawierająca solowe utwory organowe i V koncert na organy i orkiestrę.

Marian Sawa urodził się 12 stycznia 1937 roku w Krasnymstawie. Początki edukacji muzycznej zawdzięcza ojcu, który był organistą w Łopienniku. W latach 1951-1955 uczył się w Salezjańskiej Szkole Organistowskiej w Przemyślu. W 1958 r. ukończył Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia im. J. Elsnera w Warszawie w klasie organów prof. Feliksa Rączkowskiego. W latach 1958-1968 studiował w PWSM w Warszawie pod kierunkiem Feliksa Rączkowskiego (organy – dyplom 1963) i Kazimierza Sikorskiego (kompozycja – dyplom 1968). W latach 1956-66 był organistą w Kościele Garnizonowym w Warszawie. Od 1966 roku pracuje w PSM im. J. Elsnera w Warszawie, gdzie prowadzi zajęcia z improwizacji organowej. Od 1973 roku jest wykładowcą w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, gdzie na Wydziale Fortepianu, Klawesyntu i Organów prowadzi zajęcia z improwizacji organowej, harmonii i kontrapunktu. Od 1992 roku wykłada również w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Katedrze Wykonawstwa Muzyki Religijnej Sekcji Muzykologii, gdzie prowadzi klasę organów i ćwiczenia z akompaniamentu liturgicznego. Brał udział w pracach jury licznych konkursów.

Jako organista współpracuje i nagrywa z licznymi zespołami, m.in. Chórem Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawskim Zespołem Chorałowym, Chórem Filharmonii Narodowej, a także z takimi artystami, jak Jerzy Artysz, Jadwiga Gadulanka, Bernard Ładysz, Anna Malewicz-Madey, Wiesław Ochman, Jerzy Polomski, Sława Przybylska, Kazimierz Pustelak, Ryszarda Racewicz, Jadwiga Rappé, Paulos Raptis, Irena Santor, Krystyna Szostek-Radkowska. Współpracował ponadto m.in. z Warszawską Operą Kameralną, Chłopięc-Męskim Chórem *Poznańskie Słowiki*, Chórem *Cantores Minores Wratislavienses*, Orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej, Teatrem Wielkim w Warszawie, Teatrem Dramatycznym w Warszawie, Teatrem Dramatycznym w Olsztynie, Teatrem Polskim we Wrocławiu. Koncertował w kraju (m.in. Bytom, Białystok, Kraków, Kamień Pomorski, Legnica, Leżajsk, Łódź, Warszawa, Władysławowo) i za granicą (Belgia, Finlandia, Francja, Holandia, Niemcy, Włochy, Związek Radziecki). Nagrał wiele płyt dla Veritonu Polskich Nagrań, Polskich Nagrań Edition, Duxu, a także dla Polskiego Radia i Telewizji. Jego utwory prezentowane były w całym kraju i niemal we wszystkich krajach świata, m.in. w Belgii, Finlandii, Francji, Holandii, Niemczech, Włoszech, Rosji, krajach byłego Związku Radzieckiego i USA.

Kompozycje organowe Mariana Sawy ma w repertuarze wielu polskich i zagranicznych organistów. Były one wielokrotnie utworami obowiązkowymi na konkursach organowych. Marian Sawa otrzymał wiele nagród na konkursach kompozytorskich, m.in. I nagrodę na Konkursie Młodych ZKP za utwór *Assemblage* (1969), Nagrodę Ministra Oświaty i Wychowania II stopnia za wybitne osiągnięcia w pracy dydaktycznej i wychowawczej (1975), Złoty Krzyż Zasługi, wiele nagród Komitetu do spraw Radia i Telewizji za piosenki dla dzieci.

Katarzyna Szymańska-Stułka

# Księgarnie nad Tamizą

Dla poszukiwacza interesujących książek muzycznych, jakim jest pewien mężczyzna, z którym związałam swe życie, Londyn okazał się miejscem zadowolającym. W słonecznej, chociaż wietrznej pogodzie przemierzaliśmy kilometry w poszukiwaniu tego, co występuje u nas pod nazwą Księgarnia Muzyczna. Na próżno. Okazuje się, że Brytyjczycy łączą sprzedaż książek i wydawnictwo muzycznych z innymi dziedzinami wiedzy, co dodatkowo przyciąga klientów.

Odwiedziliśmy zatem kilka wielkich sklepów z książkami, wydawnictwami i płytami, które przybierają niekiedy rozmiary naszych dawnych warszawskich Domów Centrum, a ruch w nich jest nieprawdopodobny.

W większości takich magazynów znajduje się fachowo zaopatrzony dział muzyczny. Weźmy dla przykładu księgarnię *Borders*, w której bez kłopotu dostaniemy podstawy harmonii Schenkera, pracę o formie sonatowej Newmana, biografie większości kompozytorów, monografie muzyki średniowiecza, renesansu i baroku, barwne opracowania muzyki współczesnej, oksfordzką encyklopedię muzyki. To tylko część z tego, co udało mi się zapamiętać. Ceny wcale nie są takie straszne, porównywalne do naszych – przy nieporównywalnych zarobkach. Obok tych cennych pozycji, które chciałby pewnie mieć każdy teoretyk muzyki, a których nie sposób u nas spotkać nawet w oryginalne, pojawiają się książki o wykonawcach tzw. muzyki rozrywkowej, tworzących kulturę masową XX wieku, która wcale nie jest tu postrzegana jako przeklęta sprawa diabła. Zastanawiające jest to brytyjskie (i pewnie w ogóle zachodnie) podejście do muzyki, której nie dzieli się na poważną i niepoważną przy założonym z góry wartościowaniu, tylko zostawia się słuchaczowi wolną drogę wyboru zapewniając rzetelność i fachowość wydawnictw w jednej i drugiej dziedzinie.

Piętro niżej (poruszamy się ruchomymi schodami lub windami), w dziale płytowym, można dostać tysiące nagrań, a jeżeli akurat czegoś nie ma, wystarczy zamówić – jutro dowiozą do domu z kartą rabatową na dalsze zakupy i miłym uśmiechem zadowolonego z życia asystenta sprzedawcy.

Chcąc trafić na trop księgarni prawdziwie muzycznej, zasięgnęliśmy porady specjalisty – dyrygenta z Polski, serdecznego naszego kolegi, który od pewnego czasu działa w Londynie. Wysłał nas na Upper Regent Street do *Boosey*

*& Hawks*. Na marginesie dodam, że ilekroć jesteśmy w Londynie, poszukujemy w tym koktajlu narodowości i odmian języka angielskiego jakiegoś choćby mgnienia starej Anglii, tego co kojarzy się z mgłą, Big Benem i wyobrażeniem o angielskiej tradycji. Jest o to coraz trudniej, bo nawet do herbaciarni Fortnum & Mason przy Akademii Sztuk Pięknych, gdzie herbatkę podaje się w wiekowej porcelanie, dziś zaglądną prawie sami turyści. Wydawało nam się przez moment, że ostoją dawnego imperium jest jedynie zespół urzędników w Immigration Office na lotnisku Heathrow i kierowcy londyńskich czarnych taksówek. Ku naszemu zadowoleniu znaleźliśmy nieoczekiwanie jeszcze jeden bastion brytyjskich elit. Jest nim poszukiwana przez nas Księgarnia Muzyczna *Boosey & Hawks*. Przy wejściu wita kompetentna i pomocna obsługa w postaci młodych gentlemanów w idealnie skrojonych szarych garniturach, jedwabnych krawatach i wyczyszczonych lśniących butach. Można tu dostać przede wszystkim nuty i partytury, są też instrumenty i akcesoria muzyczne. Duży dział z książkami oferuje prawie to samo, co w wydawniczym domu towarowym. Kupuję monografię o Szymanowskim Jima Samsona. Dostaję wizytówkę, na której widnieje zaproszenie do dalszych zakupów i kontaktów. Mój mąż nie byłby sobą, gdyby nie zapytał o książkę *Music & Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, o której najstarsi ludzie nie słyszeli. Wszystko po to, żeby sprawdzić, co ci elegancyści naprawdę wiedzą. Sprzedawca znał tę pozycję i uprzejmie nas poinformował, że niestety nakład jest już wyczerpany. Nie pozostawił nas jednak samym sobie. Najpierw zajrzał do okazałej szafeczki z książkami używanymi. Długo ją przeglądał, lecz nic nie zna-

lazł. Poradził nam zatem, byśmy skontaktowali się z wydawcą tej pozycji – oficyną Uniwersytetu w Cambridge, wręczając nam adres, telefon i e-mail na wizytówce.

Napisaliśmy list i wysłaliśmy pocztą elektroniczną. Następnego dnia przyszła odpowiedź z wyczerpującą informacją na temat różnych możliwości zdobycia tej książki. Sprawa została uruchomiona. Miły jest, niekiedy jeszcze obcy w Europie Wschodniej, zwyczaj kompleksowego zadbania o klienta w przyjaznej atmosferze.

Jednak najbardziej wzruszającą londyńską wyprawą śladami książek okazał się spacer po malowniczych zaułkach Covent Garden przy słynnej w latach pięćdziesiątych ulicy księgarń Charing Cross Road, który zaowocował inspirującym odkryciem. Odnaleźliśmy perełkę historii – wciśnięty między sklepik z antykami a oficynę numizmatyczną maleńki antykwariat muzyczny, z wygrawerowanym szyldem, dzwonkiem nad drzwiami i setkami starych książek, nut, czasopism muzycznych na wznoszących się do nieba półkach. Czekał na nas tylko, aż wyłoni się zza kontuaru postać sprzedawcy jak u Dickensa. Cisza, spokój, kurz, zapach starych druków, przedwojenne biurko i zabytkowa maszyna do pisania. Czas się zatrzymał, a o jego nieubłaganym upływie świadczył tylko brzęczący w kacie telefon. Można myśleć o woli. Wybór jest tu naprawdę duży. To, czego się nie znajdzie w sklepie, na pewno będzie tutaj, nawet album o Szymanowskim po polsku i ilustrowana Księga Polskich Kołęd.

Stolicę imperium pożegnaliśmy w tłoku startujących samolotów i jesteśmy teraz ponad 1500 kilometrów dalej na wschód. Wszystko jest tu inne, ale powoli się zmienia. Mam nadzieję, że zmiany te idą we właściwym kierunku.



# W służbie Jego Królewskiej Mości



*Najjaśniejszy Panie, z najgłębszym przywiązaniem składam Waszej Królewskiej Mości tę oto niewielką pracę, wspartą na wiedzy, jaką osiągnąć zdołałem w muzyce, z najpokorniejszą prośbą, aby Wasza Królewska Mość spojrzeć na nią zechciał nie według oceny złej kompozycji, lecz według słynnej na cały świat łaskawości swojej, okiem przychylnym, a pod najpotężniejszą protekcję swoją z tej racji mnie przyjąć raczył. Sprawowałem przez kilka lat i aż po dzień dzisiejszy directorium muzyki w obu głównych kościołach Lipska, lecz nie z własnej winy różne przy tym restrykcje, a teraz także zmniejszenie z tą funkcją związanych akcydencji znosić muszę, które to niedogodności ustałyby jednak całkiem, gdyby Wasza Królewska Mość łaskę swoją okazać mi raczył i praedicat przy nadwornej kapeli swej powierzyć zechciał, a w tym celu rozkaz właściwy dla przygotowania odpowiedniego dekrety wydać raczył. Łaskawe to przyjęcie tej najpokorniejszej mojej prośby zobowiąże mnie do czci najgłębszej i z powiną powolnością gotów jestem na każdorazowe żądanie Waszej Królewskiej Mości niestrudzoną okazywać pracowitość w komponowaniu muzyki kościelnej, jak też i orkiestrowej, wszystkie zaś siły służbie Waszej Królewskiej Mości poświęcić, wierności po wsze czasy dochowując jako najpoddańszy i najpowolniejszy sługa Waszej Królewskiej Mości...*

List tej treści Bach przesłał księciu-elektorowi Saksonii i królowi Polski Augustowi III z dynastii Wettynów 27 lipca roku 1733. Starał się wówczas usilnie o tytuł nadwornego kapelmistrza królewskiego, godność bardziej honorową niż faktycznie przynoszącą realne korzyści, która jednak miała wzmocnić jego nie najlepszą pozycję w Lipsku. Do listu dołączył nuty, jak sam napisał, niewielką pracę, która świadczyć miała o jego kompetencji w pisaniu muzyki.

Ową „niewielką pracą”, przesłałą Augustowi III do oceny, były dwa ogniwa

– *Kyrie* i *Gloria* – późniejszej *Mszy h-moll*, jednego z bachowskich arcydzieł i największych jednocześnie artystycznych dokonań ludzkości. Gdyby książę-elektor nie był królem Polski, być może nie byłoby również *Mszy h-moll*. Jan Sebastian czekał na tę nominację aż trzy lata, król bowiem najpierw uporać się musiał z krnąbrnym – przynajmniej z jego punktu widzenia – Stanisławem Leszczyńskim i od listopada roku 1734 do sierpnia roku 1736 przebywał w Polsce. Dopiero po powrocie do Drezna 19 listopada roku 1736 podpisał upragnioną przez Bacha nominację.

*Kyrie* i *Gloria* późniejszej *Mszy h-moll* oraz stanowisko nadwornego kapelmistrza saskiego księcia-elektora i króla Polski Augusta III to przykład oczywistych związków Jana Sebastiana z Polską, związków w pewnym sensie naturalnych, bo wynikających z ówczesnej sytuacji politycznej, z realiów świata, w którym Bach żył i tworzył, wreszcie z osobistych sympatii politycznych Jana Sebastiana i jego zawodowej pozycji w Lipsku.

W roku 1697 elektor saski Fryderyk August I, zwany Mocnym, dążąc do wzmocnienia swojej absolutystycznej władzy w Saksonii, wykorzystał polityczną sytuację mocno już wówczas zanarchizowanej Polski i sięgnął po jej koronę, a właściwie ją kupił, zostając władcą Rzeczypospolitej jako król August II. Konsekwencją tego faktu była zawiazana wówczas unia personalna obu państw, Polski i Saksonii. Przerwał ją dopiero w roku 1763 – w wyniku wojny siedmioletniej – król Prus i elektor Brandenburgii Fryderyk II Wielki.

Epoka polsko-saskiej unii personalnej – z dwiema krótkimi przerwami, kiedy na tronie polskim zasiadał Stanisław Leszczyński – to czas życia i twórczości Bacha. Można więc powiedzieć, choć zdania takiego nie znajdziemy w żadnym podręczniku historii muzyki, że Jan Sebastian był kompozytorem nie tylko niemieckim, czy ściślej mówiąc saskim, lecz tak-

że polskim, bo przecież służył i podlegał w Lipsku temu samemu władcy, który rządził w Polsce. Mało tego, był obywatelem jednego polsko-saskiego państwa. Zastanawiające to, zwłaszcza w kontekście innej wielowiekowej polskiej unii personalnej – z Litwą. Polski poeta, Adam Mickiewicz, narodową epopeję rozpoczyna inwokacją *Litwo! Ojczyzno moja!* Nadworny kompozytor króla Augusta III mógłby zatem równie dobrze w ten sposób mówić o Saksonii czy Turynii. To oczywiście żart, bo nikt przy zdrowych zmysłach nie postrzeżga Bacha jako kompozytora polskiego, a poza tym jakże różny charakter miały unie personalne Polski z Litwą i Polski z Saksonią. Formalnie jednak rzecz ujmując, związki Bacha z Polską były jak najbardziej oczywiste i naturalne w istniejącym wówczas układzie politycznym. Są one także czytelne w muzyce Jana Sebastiana. Ich charakter był jednak różny. Albo przybierał postać konwencjonalnych w tamtej epoce polskich akcentów, albo też był związany z konkretnymi osobami i wydarzeniami.

Konwencjonalny charakter miał chociażby typowy polski taniec – polonez, znany jednak wówczas w Europie bardziej pod francuską nazwą – polonaise. Utrzymamy w metrum trójdzielnym, niewiele miał wspólnego, poza pewną dostojnością i zazwyczaj umiarkowanym „chodzącym” tempem, z prawdziwym polskim polonezem, z jego charakterystycznymi rytmami, które tak dobrze znamy z twórczości Ogińskiego, Chopina, Wieniawskiego czy Moniuszki. W tej postaci zresztą polonez wykształcił się dopiero w II połowie XVIII wieku, a więc już po śmierci Bacha i po zmierzchu muzycznego baroku. Barokowe tańce często w swej nazwie nawiązywały do stylów narodowych, jak polonaise, anglaise, allemande, lecz niewiele miały z nimi wspólnego. Pisano je w uniwersalnym języku muzycznym tamtej epoki i dlatego na przykład polonaise odnajdujemy w *VI Suite francuskiej* czy – również francuskiej



w stylu – II Suicie orkiestrowej, tej z solowym fletem poprzecznym.

Cechy barokowego polonaise występują także w innych, nietanecznych dziełach Bacha. W niektórych z nich mają one charakter neutralny, w innych są wyrażną aluzją do osoby panującego króla Polski i trudno mówić o przypadkowym ich wykorzystaniu. Przykładem neutralnej barokowej konwencji polonezowej mogą być dwie wariacje goldbergowskie – pierwsza i dwunasta – w których słychać wyraźnie barokowy polonaise. Rytmu te obecne są również w religijnej muzyce Jana Sebastiana. Takie cechy ma przecież wspaniały, radosny chór *Et resurrexit z Mszy h-moll*. Motywy taneczne pojawiały się często w sakralnych utworach Bacha, taniec bowiem w kulturze dawnych epok pełnił szerszą rolę niż dziś. Dla nas jest przede wszystkim rozrywką, zabawą, czystym hedonizmem, dla ludzi dawnych epok był jednym z rodzajów kulturowego kodu, pozawerbalnego języka, w którym wyrażano wszelkie – nie tylko radosne – uczucia, emocje, stany psychiczne. Optymistyczny charakter chóru *Et resurrexit* i sam jego tekst prowokują wręcz do użycia tanecznych rytmów. Ale skąd tu polonaise? Odpowiedź jest prosta, choć mało znana: pierwowzorem chóru *Et resurrexit z Mszy h-moll* był wstępny chór uro-

czystej kantaty *Entfernet euch, ihr heitem Sterne* (BWV Anh. I 9), napisanej na uroczyny elektora saskiego i króla Polski Augusta II Mocnego i wykonanej 12 maja roku 1727.

Wśród świeckich kantat Bacha odnajdujemy wiele utworów dedykowanych władcom i opiewających panującą miłość – na obu tronach, Polski i Saksonii, dynastii Wettynów w osobach Augusta II Mocnego, Augusta III, jego żony Marii Józefy oraz Friedricha Christiana, syna królewskiej pary i następcy tronu. Są to przede wszystkim kantaty 206, 207 a, 213, 214, 215. Muzykę wielu fragmentów okolicznościowych królewskich kantat Jan Sebastian wykorzystał później tworząc dwa wielkie dzieła religijne – *Mszę h-moll* i *Oratorium na Boże Narodzenie*. Biografowie, zwłaszcza dawniej, często podnosili ten wątek, problem parodii, a więc przerabiania utworów świeckich na religijne, jako przykład nie zawsze udanego i pożądanego bliskiego związku sacrum i profanum w muzyce Bacha. Niektórych badaczy sytuacja ta przyprawiała nawet o lekką konsternację. Argumentowali oni bowiem, że świecki charakter muzyki nie przystoi religijnym przesłaniom późniejszych wersji okolicznościowych kantat. Było to jednak oczywiście nieporozumienie, a w praktyce parodiowania nie było nic niezrozumiałe-

go czy bałwochwalczego. Pozostawała ona w całkowitej zgodzie z zasadami ówczesnej retoryki muzycznej, w myśl których tymi samymi środkami dźwiękowymi i tymi samymi retorycznymi figurami opiewano zarówno władcę ziemskiego, jak i niebieskiego, zarówno króla, jak i Boga. Bach, który był mistrzem barokowej mowy dźwięków, zmieniał praktycznie jedynie tekst i tylko czasami wprowadzał nieznaczne zmiany do samej muzyki. W ten sposób, dzięki kantatom pisany dla polskich władców, powstały nie tylko fragmenty *Mszy h-moll*, ale także niemal wszystkie chóry i arie *Oratorium na Boże Narodzenie*. Gdyby Wettynowie nie zasiadali na polskim tronie, być może nie byłoby ani *Mszy h-moll*, ani oratorium *Tempore Nativitatis Christi*.

Panowanie Wettynów nie zapisało się dobrze w naszej historii. Był to czas anarchii, warcholstwa, pieniactwa, awanturnictwa, samowoli i korupcji. Nasze najgorsze cechy narodowe ujawniły się w całej pełni. Ironią losu pozostaje fakt, że to właśnie Wettynowie, wrogowie króla Prus Fryderyka Wielkiego, przygotowali mu grunt do I rozbioru Polski. W tym nieszczęsnym czasie dla Polski jej chwałę głosiła muzyka Bacha. Jan Sebastian czcił w niej nie tylko osobę króla, lecz także majestat Rzeczypospolitej.



## Międzynarodowy Festiwal Perkusja 2000 Warszawa, 23–25 czerwca 2000

**Stare i Nowe Miasto  
Podzamcze, Mariensztat  
Plac Zamkowy  
Krakowskie Przedmieście**

Warszawskie święto muzyki. Trzy dni wypełnione koncertami plenerowymi i ulicznymi paradami. Wystąpią m.in. Polska Orkiestra Radiowa, Warszawska Grupa Perkusyjna, Kwartet Cezarego Konrada, Karol Szymanowski, Bernard Maseli, The Dohl Foundation, Percussions Claviers de Lyon, Terri Lyne Carrington, zespoły muzyki etnicznej z Chin, Mongolii, Indii, Egiptu, Brazylii, Włoch i Polski oraz soliści, w sumie ok. 250 osób.

Koncerty odbędą się w specjalnie zaprojektowanej scenografii, z projekcją świetlną i laserową. Perkusja to muzyka XXI wieku. Bez niej nie istnieje rock, pop, jazz, folk i muzyka nowa.

Nie zostawaj w tyle za swoją epoką. Przyjdź, zobacz, posłuchaj!



JEUNESSES  
MUSICALES



TOwarzystwo Sztuki PERKUSYJNEJ



# Swoboda w działaniu

## Kim był twórca Techniki Alexandra?

Frederick Matthias Alexander żył w latach 1869-1955 i był australijskim aktorem. U szczytu kariery stanął przed poważnym problemem w postaci chrypki i niekontrolowanej utraty głosu. Nie znajdowano fizjologicznej przyczyny tej sytuacji. Alexander zauważył, że nadmierna gotowość do działania i ciągłe dążenie do dobrego występu, połączone ze złymi nawykami w sposobie deklamowania prowadziły do tak niekorzystnych napięć całego ciała, że recytacja stawała się prawie niemożliwa. Problem pojawiał się tylko podczas występów, już na samą myśl o recytacji. Alexander stwierdził, że jego praca powinna polegać na odpowiednim ukierunkowaniu myśli, by mogły one wpłynąć na działania fizyczne. Osiągnięcie prawidłowego „posługiwania się sobą” przywróciło swobodę i siłę głosu, a także poprawiło jego barwę i głębię. Aktor stał się też zdrowszy, silniejszy i pewniejszy siebie. Koledzy Alexandra zapragnęli skorzystać z jego odkryć. Werbalne przekazywanie spostrzeżeń nie dawało jednak wystarczająco szybkich efektów, aktor wspomagał więc przekazywane myśli odpowiednio ukierunkowanym dotykiem rąk. Początkowo z odkryć Alexandra korzystali koledzy po fachu: aktorzy, muzycy, tancerze. Dziś Technika Alexandra została przyjęta jako metoda pracy ze studentami wielu szkół muzycznych i teatralnych. Alexander założył także szkołę dla nauczycieli swojej techniki.

## Jak mogłabyś określić, w największym skrócie, na czym polega Technika Alexandra?

Jedną z używanych definicji to „metoda reedukacji psychofizycznej”. Chodzi tu o nauczenie się od nowa, jak posługiwać się organizmem, zarówno na poziomie fizycznym, jak i psychicznym. Dotyczy to szczególnie pracy z niekorzystnymi nawykami, które ograniczają nasze możliwości. Sposób, w jaki nauczymy się coś robić i do którego się przyzwyczajamy zawsze wydaje się prawidłowy i naturalny, może jednak okazać się ograniczający czy

wręcz szkodliwy. Technika Alexandra uczy, jak zauważać takie nawyki, eliminować je lub zastąpić korzystniejszymi. Drugie określenie, którego używam to „metoda ucząca swobody w działaniu”. Różni się więc od technik relaksacyjnych – mówi nie tylko jak przywrócić stan rozluźnienia po wysiłku, napięciu, stresie, lecz także jak zauważyć, kiedy powstają napięcia i jak im przeciwdziałać. Swoboda przejawia się w prawidłowym tonie mięśniowym (mięśnie nie są

Technika Alexandra zwraca także uwagę na napięcia powstające na skutek tzw. odruchu strachu, polegającego na kurczeniu tylnych mięśni szyi, kuleniu ramion, usztywnieniu tułowia, wstrzymaniu oddechu, czasami nawet usztywnieniu rąk. Towarzyszy on zazwyczaj uczuciu tremy, ale także nadmiernej staraniu się, aby wypaść jak najlepiej. Ścisnięcie sylwetki powoduje gorsze dotlenienie mózgu i efekt tzw. pustki w głowie – słabszą koncentrację i pamięć. Z pewnością odrobina tremy jest potrzebna w czasie występu, to dobra energia i dodatkowa dawka adrenaliny. Technika Alexandra nie uczy w takiej sytuacji rozluźnienia, lecz likwidacji napięć ograniczających nasze możliwości. Działa zaś nie poprzez ćwiczenia fizyczne, lecz przez kierunki myślowe docierające do konkretnych partii ciała.

## Czyli, jak rozumiem, uczy kontroli nad własnym ciałem?

Raczej panowania, bo kontrola kojarzy się z nadmiernym trzymaniem w ryzach; i nie nad ciałem, ale nad organizmem. Uczy także panowania nad własnymi myślami. Technika Alexandra jest znana jako metoda umożliwiająca eliminację bólów i napięć, ale ci, którzy nie mają takich problemów stwierdzają, że umożliwia im o wiele lepszą grę, sprzyja precyzyjnemu myśleniu i dobrej koncentracji.

## Czy stosowanie owych kierunków myślowych można pogodzić z pełnym i autentycznym zaangażowaniem w muzykę?

Tak, ale z czasem, gdy stosowanie Techniki Alexandra wejdzie w krew. Tak jak machinalnie poprawiamy się na krze-

śle, tak samo automatycznie, choć świadomie poprawimy np. stopień napięcia przedramienia czy inne aspekty nieprawidłowej postawy podczas gry. Co ciekawe, dla wielu osób Technika Alexandra oznacza również powrót do wolności i spontaniczności. Mówi się o grze asekuracyjnej, poprawnej, ale bez wyrazu. Technika Alexandra pomaga w eliminowaniu również tych ograniczeń.



Dorota Kędzior od dziewięciu lat jest nauczycielem Techniki Alexandra. Ukończyła w Londynie trzyletnią szkołę dla nauczycieli Techniki Alexandra i jest członkiem brytyjskiego Stowarzyszenia Nauczycieli T.A. Prowadzi zajęcia indywidualne i grupowe oraz warsztaty wyjazdowe z Techniki Alexandra.  
tel. (022) 532-7008, e-mail: dorked@polbox.com

ani nadmierne skurczone, ani wiotkie), co umożliwia utrzymanie odpowiedniej sprężystości w pracy.

**Osoby, które niewiele wiedzą o Technice Alexandra, między innymi także nauczyciele-instrumentaliści, odradzają ją studentom, bo kojarzy im się z techniką relaksacyjną i twierdzą (słusznie zresztą), że całkowity relaks nie służy grze.**

**W czasie lekcji Techniki Alexandra działanie nowych kierunków myślowych uczeń wypróbować na przykładzie prostych czynności, jak np. siadanie i wstawianie z krzesła. Gra na instrumencie jest znacznie bardziej skomplikowana...**

Zaczynając od prostych ruchów i codziennych czynności zauważamy, jak wiele napięć do nich wprowadzamy. Jeżeli nauczymy się zmieniać coś w czynności wykonywanej dziesiątki razy

dziennie, a więc w nawyku głęboko zakodowanym, jest duża szansa, że zdołamy to zrobić w bardziej skomplikowanych ruchach.

**Czy mogłabyś zaproponować jakieś proste ćwiczenie Czytelnikom?**

Bardzo mi przykro, ale nie proponuję. To tak, jakbyś chciała opisać grę na jakimś instrumencie osobie, która na nim nie gra. Poza tym praca z Techniką Alexandra wymaga pomocy nauczycie-

la, wspomagającego daną osobę w rezygnacji z jej indywidualnych problemów i napięć. Czytelnicy mogą jednak teraz, nie zmieniając pozycji w jakiej siedzą, zastanowić się, czy nie spinają szyi, nie ściskają brzucha, nie wstrzymują oddechu, nie kulą ramion? Czyżby nawet tak prostej i niestresującej czynności jak siedzenie i czytanie towarzyszyły napięcia, z których można zrezygnować?

*Ciało jest środkiem przekazu naszego wewnętrznego istnienia.*

Emil Jaques-Dalcroze

Patrycja Samson



# Ciało w tańcu

Taniec materię bierze z natury, formę nadaje mu człowiek, a przenika je duch, czyli boski pierwiastek.

Materię bierze z natury, zatem objawia się poprzez ciało. I właśnie w tańcu ciało jest narzędziem – podstawowym instrumentem jego wykonania. Połączenie w jednej osobie twórcy i wykonawcy (a zarazem materii dzieła) fascynuje swoją niepowtarzalnością i wyjątkowością w sztuce. Żadna inna dziedzina *ars*

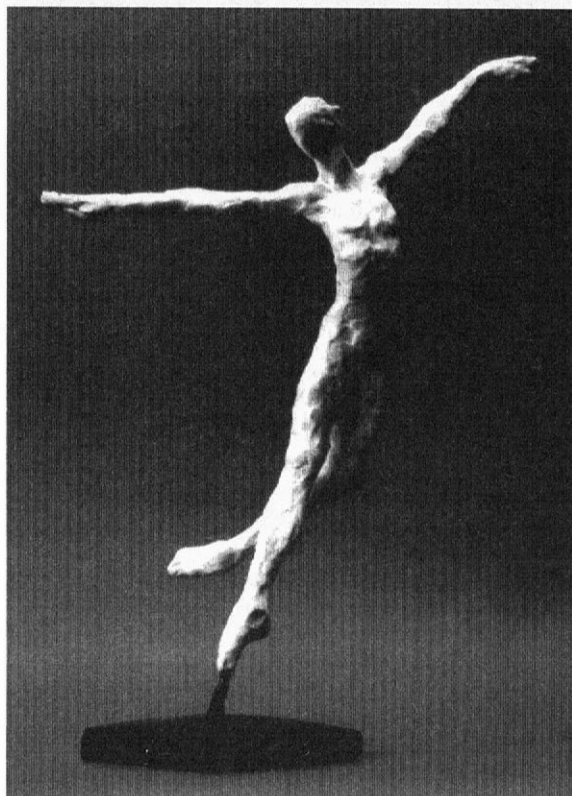
nie wykorzystuje w takim stopniu fenomenu ciała ludzkiego jak sztuka Terpsychory. Nie pośredniczy tutaj płótno, marmur czy dźwięk wydobyty z fortepianu, lecz ludzkie ciało, o którym Stanisław Ossowski pisał, że jest przede wszystkim terenem oznak ekspresyjnych (następnie dopiero ludzkie dzieła). Aby doskonale służyło swobodnej ekspresji musi być sprawne, elastyczne, giętkie, pełne harmonii i piękna, chociaż

ograniczone jest możliwościami anatomicznymi (m.in. ruchomością stawów, elastycznością mięśni i ścięgien), grawitacją ziemską, sprawnością związaną z wiekiem. Przy pomocy mięśni, stawów i nerwów ciało wykonuje określone ruchy. Ten instrument jest żywy, otrzymuje się go jeden raz w życiu, zabiera wszędzie ze sobą. Można go modyfikować i ulepszać do pewnej tylko granicy – niestety nie można go wymienić, gdy się zużyje. Mówiąc metaforycznie: w tańcu jest się równocześnie skrzypkiem i skrzypcami. Ciało to zarazem tworzywo: wyjątkowe, niepowtarzalne, skomplikowane, nieprzewidywalne, ale także fascynujące. Jednakże w sztuce tańca ciało jest środkiem do celu.

Człowiek składa się nie

tylko z ciała (*soma*), ale także z duszy (*psyche*) nierozdzielnie z nim złączonej. Jest istotą złożoną psychofizycznie, stanowiącą jedność materii i ducha. Powstaje ścisły, wzajemny stosunek pomiędzy „wzruszeniami duszy” a ruchami ciała. Poprzez ciało, w sposób bezpośredni, uzewnętrznia się to wszystko co powstaje w jego wnętrzu: uczucia, myśli, pragnienia, potrzeby. To one tak naprawdę nie tylko poruszają ciałem ale i przez nie przemawiają. W tańcu znajdują odzwierciedlenie wszystkie rodzaje uczuć: radość, zachwyt, uwielbienie, gniew, smutek, tęsknota, żal, nadzieja. Poprzez taniec wyzwala się i wyraża erotyzm, w sposób najbliższy naturalnemu. Dzieje się tak za sprawą ciała będącego w obu przypadkach nośnikiem doznań i narzędziem ich aktualizacji; ciała, które tak trudno poddać cenzurze. Taniec jest jednym z elementów gry miłosnej, który pozwala „wyjść na jaw” hamowanemu przez kulturę pożądaniu oraz pragnieniu głęboko ukrytym w podświadomości.

W pewien sposób wszyscy jesteśmy tancerzami, choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę. Ograniczeni przestrzenią biura, samochodu, domu wykorzystujemy małą część swego aparatu ruchowego i nie pamiętamy o dostępności i naturalności tańca. A przecież to, co tak trudno czasem przekazać słowami, można wyrazić za pomocą gestu – własnego ciała w tańcu. *Nasze ciało – uważał Emil Jaques-Dalcroze – powinno być pięknym, pełnym ruchu domem, zamieszkałym przez nasze uczucia i pragnienia, którego ściany wibrują pod wpływem naszych wzruszeń, pragnienia piękna i dobra oraz naszych sił życiowych.* Nie zapominajmy, iż pomocny w tym może okazać się taniec.



Rzeźba Danuty Kwapiszewskiej

## FRANCISZEK LESSEL

Urodził się w Warszawie około roku 1780. Był synem Wincentego Lessla – kompozytora, dyrygenta i pianisty czeskiego pochodzenia, działającego m.in. na dworze Czartoryskich w Puławach. Swą muzyczną edukację Franciszek Lessel rozpoczął u ojca, w 1799 r. wyjechał zaś do Wiednia, by kształcić się pod kierunkiem Józefa Haydna. W Wiedniu przebywał przez 10 lat, zaś po powrocie do kraju parał się najróżniejszymi sprawami, zmieniając często miejsce pracy i zamieszkania. Był nadwornym muzykiem Lubomirskich w Łańcucie, dyrektorem warszawskiego Towarzystwa Amatorskiego Muzycznego, zarządcą kilku majątków, inspektorem Instytutu Gospodarstwa Wiejskiego... Zmarł w święta Bożego Narodzenia 1838 roku w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie pełnił funkcję inspektora gimnazjum gubernialnego.

Znakomity pianista i jeden z najdolniejszych kompozytorów swoich czasów, dziś właściwie nie istnieje w świadomości melomanów. Może dlatego, że większość jego utworów zaginęła lub w najlepszym razie pozostała w rękopisach – pracując na stanowiskach nie zawsze związanych z muzyką nie mógł należycie zadbać o swą twórczość. Dziś liczba wydanych drukiem utworów Lessla nie przekracza kilkunastu, a na płytach jego muzyka prawie nie istnieje – wśród nielicznych wyjątków są płyty *Acte Préalable* z muzyką fortepianową (Marcin Łukaszewski, AP0022/23) i kwartetami smyczkowym i fletowym (Elżbieta Gajewska, Kwartet Wilanów, AP 0006).

A przecież twórczość Lessla zasługuje na szacunek i popularyzację. Był chyba najwybitniejszym przedstawicielem stylu klasycznego w muzyce polskiej, konsekwentnie stosował zarówno klasyczne formy, jak i środki techniczne. Jego utwory mogą czasem przywołać na myśl wzory Haydna, Mozarta czy stylu brillant, wpływy te Lessel przetwarzał jednak w indywidualny, osobisty sposób. Jego muzyka ma wyraźny polski koloryt, często pojawiają się w niej cytaty ludowych melodii, narodowe tańce (polonez), mniej lub bardziej dosłowne nawiązania do ludowych wzorów.

Lessel jest twórcą sześciu symfonii

(zachował się jedynie finał jednej z nich), kilku koncertów na różne instrumenty (dziś znamy tylko *Koncert fortepianowy C-dur i Wariacje na flet i orkiestrę*), wielu utworów kameralnych (obecnie istnieje zaledwie jeden z 11 kwartetów smyczkowych, kwartet fletowy, trio fortepianowe i kilka utworów na instrumenty dęte), sonat, tańców, fantazji i wariacji fortepianowych, pieśni na głos z fortepianem do słów Niemcewicza, licznych dzieł religijnych (m.in. kilku mszy, zaginionego Requiem, części mszalnych i *Kantaty do św. Cecylii*), a także zaginionej opery *Cyganie* i baletu *Dansomania*. Z pewnością skomponował także wiele innych utworów, o których nie zachowały się nawet wzmianki.

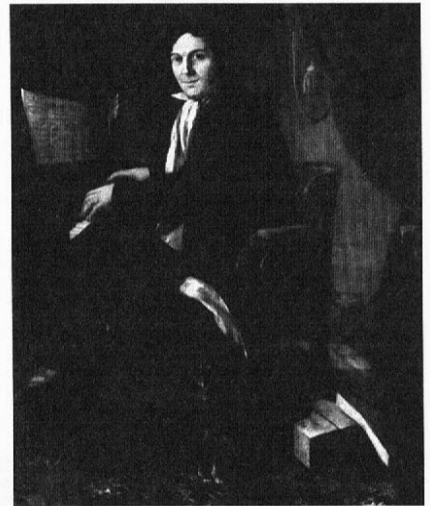
## KAROL KURPIŃSKI

Urodził się w 1785 r. we Włoszakowicach w Wielkopolsce. Naukę gry na skrzypcach i organach rozpoczął u ojca – miejscowego organisty. Już w wieku 12 lat objął posadę organisty w pobliskim Sarnowie. Wkrótce przeniósł się do Moszkowa pod Lwowem, gdzie był drugim skrzypkiem w kapeli dworskiej hrabiego Polanowskiego, potem do Lwowa i wreszcie w 1810 r. do Warszawy, gdzie przebywał do śmierci w roku 1857. Był początkowo drugim, a od 1824 r. jedynym dyrygentem orkiestry Teatru Narodowego w Warszawie, członkiem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, założycielem „Tygodnika Muzycznego” i Szkoły Śpiewu przy warszawskim Teatrze Wielkim.

Był najwybitniejszym twórcą przelomu klasycyzmu i romantyzmu w muzyce polskiej. W jego olbrzymiej spuściźnie kompozytorskiej czołowe miejsce zajmują kompozycje sceniczne – ponad dwadzieścia oper i baletów, w tym *Dwie chatki*, *Pałac Lucypera*, *Jadwiga królowa polska*, *Zabobon czyli Krakowiaczy i górale*, *Zamek na Czorsztynie*. Jest także twórcą kilkudziesięciu pieśni, kilku mszy i innych utworów religijnych, wielu utworów orkiestrowych (m.in. *Bitwa pod Mołajkiem – wielka symfonia bitwę wyobrażająca*, *Koncert klarnetowy B-dur*, kilkadziesiąt polonezów i innych tańców), kameralnych (m.in. *Fantazja na kwartet smyczkowy* – na płycie *Acte Préalable* AP0013, Kwartet Wilanów) i fortepianowych (liczne wariacje i tańce –

polonezy, mazurki, walce). Kurpiński jest również autorem wielu prac teoretycznych i publicystycznych.

Elementy narodowe w utworach Kurpińskiego można długo wymieniać. Dominantą jego twórczości stał się polonez – ten polski taniec przeważa wśród jego utworów orkiestrowych i fortepianowych, pojawia się często w muzyce baletowej i operowej (nawet w partiach wokalnych), a także w muzyce religijnej. Tematyka dzieł scenicznych nawiązuje do historii Polski i wielkich postaci historycznych (*Jadwiga, królowa polska*, *Jan Kochanowski*), do podań i legend (*Zamek na Czorsztynie*, *Czaromysł książę słowiański*) czy też do ludowych obrzędów i folkloru (*Zabobon czyli Krakowiaczy i górale*). Wpływy polskich melodii ludowych widoczne są w pieśniach, muzyce religijnej (msza *Na stop-*



*niach Twego upadamy tronu* do tekstu A. Felińskiego).

Także działalność dyrygencka, pedagogiczna i społeczna Kurpińskiego podporządkowana była propagowaniu muzyki polskiej i krzewieniu polskości w muzyce. Kurpiński ma też duże zasługi w przedstawianiu polskiej publiczności muzyki twórców europejskich. Opera Narodowa pod jego kierownictwem wystawiała coraz to nowe dzieła kompozytorów polskich, a także opery największych twórców europejskich, m.in. Rossiniego i Webera. Warszawski Teatr Wielki stał się wówczas jedną z najlepszych scen w Europie.

Paweł Markuszewski

### Sekcja Muzykologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie ogłasza nabór na studia dzienne w Sekcji Muzykologii UKSW w roku akademickim 2000 / 2001

Egzamin wstępny odbędzie się w dniu 3 lipca 2000 (poniedziałek), godz. 10.00 w salach Sekcji Muzykologii w nowym budynku UKSW, ul. Dewajtis 5 (dojazd tramwajami linii 6, 15, 17, 27)

Egzamin wstępny obejmuje:

- 1) test pisemny z wiedzy ogólnomuzycznej (zasady muzyki, historia muzyki, formy muzyczne)
- 2) egzamin z fortepianu lub organów (wykonanie 3 utworów, w tym obowiązkowo jeden J.S. Bacha)
- 3) rozmowę kwalifikacyjną połączoną z badaniem predyspozycji słuchowych i głosowych

Wszelkich informacji udziela Dziekanat Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych, gdzie również można otrzymać informator  
tel. 839 52 21 (centrala UKSW) i 839 92 81

## Jan Sebastian Bach



Suita francuska nr 5 G-dur BWV 816  
Uwertura francuska h-moll BWV 831  
**Piotr Anderszewski – fortepian**  
**Harmonia Mundi HMN911679**  
DDD, 52'32", 1999

Z wykonawstwem muzyki J. S. Bacha wiąże się wyjątkowo duże emocje dotyczące zagadnień stylistycznych jego dzieł. I, co znamienne, dzieje się tak od samego początku. Za życia kompozytor był atakowany, że pisze utwory niezgodne z panującym wówczas stylem galant, że nie wyznaje światopoglądu oświecenia, że pozostaje wierny nieaktualnej już filozofii baroku opartej na wierze w Boga. Uczeń Bacha, J. A. Scheibe, prezentuje publicznie swój pozbawiony taktu i delikatności stosunek do mistrza, uważając jego twórczość za nadmiernie skomplikowaną i nienaturalną. Na szczęście, historia czasami bywa sprawiedliwa i geniusz Bacha został doceniony. Nie zniknęły jednakże problemy stylistyczne, tyle że tym razem dotyczą one sztuki wykonawczej, w najszerszym tego słowa znaczeniu, poczynając od podstawowych elementów muzycznych, na obszarze kończąc.

Kolejne pokolenia muzyków nie ustają w poszukiwaniu i odkrywaniu tajemnic języka bachowskiego. I podobnie jak w czasach Bacha towarzyszy temu sporo napięć i kontrowersji. A dotyczą one szczególnie wykonań na instrumentach, które w tamtej epoce dopiero zaczynały swoją historię.

Interpretacja suit Bacha w wykonaniu Piotra Anderszewskiego dowodzi, że fortepian może zaoferować środki wykonawcze, które spełnią ważny cel muzyki baroku – poruszą duszę słuchacza. Artysta stosuje te środki szczerze i z wielką fantazją. Pogłębia linię melodyczną zróżnicowaną ornamentacją, urozmaica akcentuację, chętnie stosuje kontrasty i najróżniejsze odmiany barwy dźwięku, rytm traktuje z finezją i dużą świadomością roli, jaką spełnia on w tej muzyce. Słowem – wykonawstwo interesujące, przemyślane i godne polecenia miłośnikom gry fortepianowej.

Chęć podzielenia się własnymi doświadczeniami skłania do refleksji, że dla interpretacji utworów bachowskich na fortepianie ciekawe mogłyby być poszukiwania wykonawcze rezygnujące z nadmiaru efektów dynamicznych na rzecz retoryki, dzięki której uzyskuje się większą przejrzystość, a wtedy lepiej słychać m. in. niuanse harmoniczne, których siła oddziaływania u Bacha wydaje się być często niedoceniana.

Urszula Bartkiewicz



## William Bolcom



Twelve New Etudes  
**Stefan Wolpe**  
Battle Piece  
**Marc-André Hamelin – fortepian**  
**New World Records NW 354-2**  
DDD, 1988

Marc-André Hamelin jest pianistą młodego pokolenia, urodzonym w 1961 r. w Montrealu. Firma *New World Records* zarejestrowała w jego wykonaniu dwa cykle fortepianowe: *Twelve New Etudes* Williama Bolcoma (ur. 1938) i *Battle Piece* Stefana Wolpe'a (1902–1972). Pierwszy cykl zawiera dwanaście etiud, pogrupowanych w czterech częściach. Wszystkie etiudy posiadają tytuły (np. 4 – *Scene d'opéra*, 8 – *Rag infernal* – *Synopes apocalyptiques*, 10 – *Vers le silence*). Poszczególne utwory różnią się między sobą pod względem stylistycznym, fakturalnym i formalnym. Niektóre są tonalne, miejscami wręcz banalne, inne utrzymane są w technice punktualistycznej i serialnej. Wszystkie jednak tworzą interesujący, zintegrowany cykl, atrakcyjny zarówno dla wykonawcy, jak i dla słuchacza. *Battle Piece* składa się z sześciu części o tytułach będących równocześnie oznaczeniami tempa. Tworzy swoistą sześcioczęściową sonatę. W przeciwieństwie do Bolcoma utwór Wolpe'a utrzymany jest w jednorodnej stylistyce. Sam kompozytor wskazywał inspiracje zawarte w utworze: ekspresjonistyczna retoryka nowej muzyki kręgu austriacko-niemieckiego, delikatne wpływy rytmiki i melodyki arabskiej oraz jazzu. Obie kompozycje pełne są licznych trudności wykonawczych, z którymi Marc-André Hamelin świetnie sobie radzi.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Ignaz Brüll



Piano Concerto No 1, op. 10  
Piano Concerto No 2, op. 24  
Andante and Allegro, op. 88  
**Martin Roscoe – fortepian**  
**BBC Scottish Symphony Orchestra**  
**Martyn Brabbins – dyrygent**  
**Hyperion CDA 67069**  
DDD, 72'57", 1999

Kto dziś zna kompozytora o nazwisku Ignaz Brüll? Przypuszczam, że nieliczni. Ten żyjący w dobie skryzalizowanego już romantyzmu Austriak, dość znany ówczesnym jako doskonały pianista i twórca oper (najsłynniejsza to *Das goldene Kreuz*) z czasem zniknął

pośród wielkich indywidualności tej epoki. Dzięki firmie Hyperion, która sukcesywnie poszerza swą serię *The Romantic Piano Concerto* mamy okazję poznać jego utwory fortepianowe, przy czym dwa z nich – *Koncert F-dur* oraz *Andante i Allegro* stanowią płytową premierę. Słuchając tych kompozycji nie mamy już wątpliwości, dlaczego przestały być wykonywane. Nie należą one bowiem do arcydzieł w swym gatunku. Brüll w *I i II Koncercie* nie wykracza poza osiągnięcia, jakie na tym polu pozostawili już wtedy Beethoven, Chopin, Mendelssohn czy Schumann. Można by co prawda w jego obronie dodać, iż są to kompozycje młodzieńcze, lecz znacznie późniejsze *Andante i Allegro* op. 88 również nie zaskakują zbyt oryginalnością. Twórczość Brüll'a cechuje prostota harmoniki (z nadużywanymi zbyt często progresjami), równie nieskomplikowana melodyka (choć zdarzają się porwywane melodie), obecność stylu brillant, a wszystko to na bazie klasycznej jeszcze formy. Utwory te jednak ożywają pod palcami Martina Roscoe'a i towarzyszącej mu BBC Symphony Orchestra, który z ogromną energią gra fragmenty motoryczne, z liryzmem nawet najbanalniejsze melodie (wysubtelniając je w ten sposób), a popisowe pasáže z nadzwyczajną sprawnością techniczną. Wszystkich, których interesuje odkrywanie zapomnianych dzieł, zachęcam do wysłuchania tej płyty.

Magdalena Zmysłowska

## Fryderyk Chopin



Pieśni  
**Ignacy Jan Paderewski**  
Pieśni  
**Teresa Żylis-Gara – sopran**  
**Waldemar Malicki – fortepian**  
**DUX 0138 – FGP 002**  
DDD, 59'55", 1999

Pierwsze słowa uznania – za repertuar. Pieśni Chopina nie cieszą się (niestety!) taką popularnością, jak jego utwory solowe, jeśli nawet ktoś po nie sięga, to raczej po pojedyncze pieśni, bardzo rzadko po komplet. Pieśni Paderewskiego do słów Asnyka znane są chyba tylko koneserom, a i to tylko w postaci czterech utworów, wydanych drukiem i wykonywanych. Piąta pieśń – *Konwalijska* – została na tej płycie zarejestrowana po raz pierwszy.

Drugie słowa uznania – za szczytną ideę ratowania gmachu Teatru Starego w Lublinie, której to idei poświęcona jest płyta, wydana w ramach obchodów Roku Chopinowskiego przez DUX i lubelską Fundację Galeria na Prowincji.

Trzecie słowa uznania – za wykonanie. Opisywanie sztuki wokalne Teresy Żylis-Gara byłoby nietaktem – samo jej nazwisko jest dla tej płyty wystarczającą rekomendacją.

Paweł Markuszewski



Polonez As-dur op. 53  
Fantazja-Impromptu cis-moll op. 66  
Nokturn Fis-dur op. 15 nr 2  
Scherzo b-moll op. 31  
Koncert fortepianowy e-moll op. 11  
**Piotr Paleczny – fortepian**  
**Kwartet „Prima Vista”**  
**Janusz Marynowski – kontrabas**  
**DUX 150a**  
DDD, 67'51", 1999

Powstała z okazji obchodów Roku Chopinowskiego płyta stanowi kolejną okazję do przypomnienia dorobku Kompozytora, a także do zapoznania się z nowymi, choć dokonywanymi często przez znanych i „zasłużonych” wykonawców interpretacjami jego utworów. Wprawdzie rynek fonograficzny jubileuszowych nagrań zdominowany został przez Krystiana Zimmermana z *Koncertami Chopina*, nie upoważnia to (a przynajmniej nie powinno) do bagatelizowania innych propozycji, zwłaszcza, gdy mamy do czynienia z cenionym polskim pianistą.

Zróznicowany repertuar uznać należy za niewątpliwie walor płyty. Możemy bowiem w ten sposób lepiej ocenić wszechstronność wykonawcy. Paleczny prezentuje tu ogromny wachlarz swoich możliwości pianistycznych. I tak z jednej strony podziwiać możemy jego niezwykłą biegłość techniczną, połączoną niekiedy wręcz z agresją (oczywiście kontrolowaną i wyważoną), co dodaje utworom żywotności i ekspresji. Z drugiej zaś strony – ogromne wycucie nastroju, ujawniające się szczególnie w szerokich, śpiewnych i lirycznych kantylenach.

W przedstawionej tu wersji *Koncertu e-moll* pianieście towarzyszy kwintet. Choć jestem raczej zwolenniczką wykonywania tego utworu w oryginalnej postaci, tu jednak przyznać trzeba, że współpraca muzyków daje doskonale rezultaty. Sprowadzony do roli akompaniatora kwintet w istocie towarzyszy soliście, ani go nie przytłacza, ani nie zagłusza, wiedząc, że musi on pozostać na pierwszym planie zgodnie z intencją kompozytora.

Paulina Doniec

## Julian Gembalski



**Modlitwa na koniec wieku**  
**Julian Gembalski – improwizacje organowe**  
**Polskie Radio Katowice CD004**  
71'54", 1999

Improwizacja – sztuka bardzo rzadko goszcząca na scenach, a jeszcze rzadziej nagrywana na płyty. I mimo że w zasadzie jest to

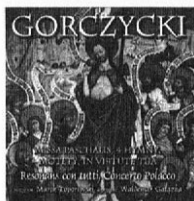
coś jednorazowego i niepowtarzalnego, to myślę, iż pomysł jej zachowania na płycie jest naprawdę cenny. Improwizacja to sztuka własnej wypowiedzi poprzez całą gamę środków muzycznych (a w tym przypadku również poprzez bogate możliwości instrumentu, jakim są organy).

Mistrzostwo formy (np. barokowa partita, przygrywki chorałowe czy nawet formy swobodne), szerokie możliwości techniczne, ciekawe pomysły (zarówno dźwiękowe, jak i rejestracyjne) prezentowane przez Juliana Gembalskiego sprawiają, że płyty słucha się z niezwykłym zainteresowaniem. Tematy do improwizacji zaczerpnięte zostały z melodii pieśni kościelnych, a także z melodii gregoriańskich, co ma bezpośredni związek z tytułem płyty.

Na uwagę zasługuje wysoki poziom edytorski książeczki, a także cenny komentarz samego Mistrza. Naprawdę warto mieć tę płytę w swoich zbiorach.

Michał Markuszewski

## Grzegorz Gerwazy Gorczycki



Omni die dic Mariae, Tota pulchra es Maria, Jesu corona virginum, Crudelis Herodes, Deus tuorum militum, Tristes erant apostoli, Missa Paschalis, In tirtute tua  
**Młodzieżowy Chór Mieszany Resonans con tutti**  
**Zespół Instrumentów Barokowych**  
**Concerto Polacco**  
**Marek Toporowski – pozytyw**  
**Waldemar Gałązka – dyrygent**  
**Polskie Radio Katowice PRK CD023**  
1998

Repertuar prezentuje dzieła wybitnego polskiego kompozytora epoki baroku, kapelmistrza katedry wawelskiej, postaci wyróżniającej się na międzynarodowej scenie muzycznej. Wrażeń estetycznych więc nie brakuje, co więcej – klejnoty polskiej muzyki nie tylko zachwycają, ale i stanowią powód do dumy. Czy nie lepiej więc sięgać po zabytki rodzime, zamiast opierać repertuar na towaryze z importu? Chciałoby się przypomnieć: *cudze chwalicie, swego nie znacie...*

Cieszy nie tylko muzyka, ale też wykonanie: chór *Resonans con Tutti* pod kierownictwem Marii Kroczek z towarzyszeniem zespołu *Concerto Polacco* z kierownikiem Markiem Toporowskim przy pozytywie. Całością dyryguje Waldemar Gałązka.

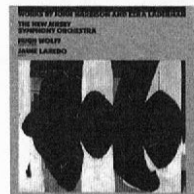
Chór brzmi świeżo i radośnie, śpiewa z łatwością, dokładnie, aż dziw, że jest to zespół amatorski. Brzmi profesjonalnie – może stanowić wzór dla niektórych „wiodących” profesjonalistów! Zespół instrumentalny wspiera z chórem i wspomaga go, odgrywając jednak rolę drugorzędą.

Nagranie, dokonane w Zabrzańskim Kościele św. Anny, wzbogaca brzmienie utworów o przestrzeń, „anielskość”, blask. Miejscami tylko, gdy obsada wokalna jest zredukowana do pojedynczych głosów, brzmienie jest

niewielkie zamazane, a słowa nieczytelne. Całość sprawia jednak bardzo pozytywne wrażenie. Płytę więc wszystkim serdecznie polecam.

Natalia Szczech

## John Harbison



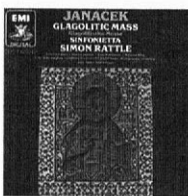
Concerto for Viola and Orchestra  
**Ezra Laderman**  
Concerto for Double Orchestra *A play within a play*  
**Jaime Laredo – altówka**  
**The New Jersey Symphony Orchestra**  
**Hugh Wolff – dyrygent**  
**New World Records 80404-2**  
DDD, 61'31", 1991

Płyta ta jest propozycją dla szukających nowego repertuaru. Utwory Harbisona oraz Ladermana z pewnością można zaliczyć do rzadkości. Wykonania – jak to zwykle bywa w przypadku muzyki amerykańskiej – stoją na wysokim poziomie. Altowiolista Jaime Laredo – światowej sławy kameralista, zdobywająca uznanie The New Jersey Symphony Orchestra oraz młody dyrygent Hugh Wolff stawiają na precyzję wykonawczą. W przypadku muzyki nowej jest to szczególnie ważne. Twórczość Harbisona prezentuje *Koncert altówkowy*. Utwór stwarza bogate możliwości zaprezentowania najciekawszej strony instrumentu – lirycznej. Oczywiście Jaime Laredo to znakomity wirtuoz, a każdy słuchacz zapewne zgodzi się z tym po wysłuchaniu koncertu. Orkiestra prezentuje w pełni swoje szerokie możliwości w utworze Ezry Ladermana – twórcy, który pomimo podeszłego wieku pracuje bardzo aktywnie. Jego utwory wykonywane są często, pojawiają się także w repertuarach orkiestr amerykańskich wyższych uczelni muzycznych. Znajdujące się na płycie *Concerto for Double Orchestra „a play within a play”* to utwór, do którego można się przekonać, a nawet polubić. Laderman odwołuje się do koncertującej muzyki orkiestrowej baroku (*Concerti a due cori* Haendla), stosuje efektywną instrumentację, nie zawodzi go inwencja. Odniesienia do przeszłości (ukłon w stronę publiczności) oraz nowoczesna technika kompozytorska – to atuty, dzięki którym muzyka ta może spotkać się z uznaniem melomanów.

Lukasz Borowicz

## Leoš Janáček

Sinfonietta op. 60, Glagolitic Mass  
**Felicity Palmer – sopran**  
**Ameral Gunson – mezzosopran**  
**John Mitchinson – tenor**  
**Malcolm King – bas**  
**Philharmonia Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra & Chorus**  
**Simon Rattle – dyrygent**  
**EMI CDC 7 47504 2**  
DDD, 61'48", 1988



Skomponowane w 1926 roku (na dwa lata przed śmiercią kompozytora) *Sinfonietta* i *Msza glagolska* należą z pewnością do najważniejszych w dorobku twórczym Janáčka. Mimo niemałej spuścizny i kontynuacji stylu narodowego w muzyce czeskiej kompozytor nie zdobył takiej popularności i takiego uznania, jak jego poprzednicy: Dvořák czy Smetana. Cóż, przyszło mu żyć w mniej przychylnych dla twórców muzyki czasach, bo na pewno nie zawinił tutaj brak talentu. Indywidualny styl *Sinfonietty* przejawia się zarówno w sferze melodyki, rytmiki, jak i (przede wszystkim) instrumentacji, do której Janáček przywiązuje ogromną wagę. Problemy wykonawcze są tutaj pierwszoplanowe. Wykorzystywanie poszczególnych instrumentów niemal do granic ich możliwości zarówno technicznych, jak i brzmieniowych (rejstry i dynamika) sprawia, iż dzieło to jawi nam się jako bardzo trudne i skomplikowane. Nie daje nam tego odczuć świetnie przygotowana i doskonale interpretująca ten utwór orkiestra. Słowa uznania należą się również wykonawcom *Mszy glagolskiej*, którzy w godny podziwu sposób radzą sobie ze starosłowiańskim tekstem liturgicznym. Utwór ten, choć stylistycznie nawiązuje do *Sinfonietty*, owiany jest właściwą muzyce religijnej aurą mistycyzmu i tajemniczości, która przenika także dramatyczno-liryczne wątki. Jest to szczególnie uchwytne w centralnej, a zarazem najdłuższej części *Mszy* – *Credo*, która bodaj najbardziej zapada w pamięć już po pierwszym wysłuchaniu utworu.

Paulina Doniec

## Scott Joplin



The Art of Scott Joplin  
New England Ensemble  
Gunther Schuller – dyrygent  
GM Recordings 3030  
ADD, 48'49"

Spuścizna Scotta Joplina, znana szerokiej publiczności między innymi ze słynnego *Żądła*, nie jest nagrywana zbyt często. Omawiana płyta jest reedycją longplaya z lat siedemdziesiątych. Wtedy też album ten zdobył Grammy Award. Fachowy periodyk *The Art of the Rag* określił płytę jako *our all time best-selling record*. Ta prosta muzyka ma w sobie wiele uroku. Oczywiście najtrudniej jest dobrze wykonywać utwory najprostsze. Doskonale radzą sobie z tym problemem muzycy kameralnego New England Ensemble. Założony w Konserwatorium New England, złożony ze studentów idealnie nadaje się do tego typu muzyki. W składzie obok pojedyn-

czego kwintetu smyczkowego znajdują się flet, klarnet, trąbka, puzon, tuba, fortepian i perkusja. To jednak całkowicie wystarcza. Brzmienie określiłbym jako kinowe, a przecież właśnie takie powinno ono być! Całość dopełnia kolorowa i wesoła książeczka (wiadomośc dla kolekcjonerów: reprint tej oryginalnej z lat siedemdziesiątych!), a w niej ciekawy esej Very B. Lawrence – specjalistki w dziedzinie muzyki synkopowanej. Idealna płyta na różne mniej oficjalne okazje.

Łukasz Borowicz

## Ezra Laderman

patrz John Harbison

## Wojciech Łukaszewski



Muzyka kameralna  
Anna Malewicz-Madey – mezzosopran  
Maria Mitrosz – sopran  
Marcin Łukaszewski – fortepian  
Camerata Vistula,  
Piotr Borkowski – dyrygent  
Acte Préalable AP0004  
DDD, 58'15", 1998

Liryzm, zaduma, neoromantyczny wyraz, prostota, oryginalność inwencji, bogactwo brzmienia, żywiołowa emocjonalność... To wszystko tkwi w niezwykłym dorobku twórczym Wojciecha Łukaszewskiego, którego zaledwie część znalazła się na płycie Acte Préalable. Słuchacz zapozna się tu z przeogatym, ewoluującym na przestrzeni lat stylem twórczym, który wydał owoce w utworach tak różnych, jak młodzieńcze pieśni i późne utwory kameralne (*Kwartet smyczkowy*, *Pieśni księżycy*).

Znamienne, że kompozytor dość konsekwentnie wykorzystywał teksty poetyckie z przewagą motywów tęsknoty, smutku, zadumy, śmierci, jesieni (poezja Staffa, Przybosa, Lorki, Jastruna, Galczyńskiego). Sam kompozytor wyznał początkowe zafascynowanie twórczością Karłowicza, stąd też emanuje smutek, spokój i liryzm, towarzyszące dalszej twórczości Łukaszewskiego. Niezwykle bogate są utwory instrumentalne: *Utwór na kwartet smyczkowy*, *Suita w dawnym stylu na kwintet dęty*. Pierwszy oddaje głównie nastrój i emocje, dominujące tu nad polifoniczną fakturą, drugi – to pastisz formy suit. Nagrania dokonano podczas koncertu, który odbył się 26 maja 1993 r. w Warszawie w 15 rocznicę śmierci kompozytora. Z pewnością warto zainteresować się płytą o tak wyszukanym charakterze, zwłaszcza, że wykonanie stoi na najwyższym poziomie (Camerata Vistula!). Głęboką ekspresję i emocjonalizm z powodzeniem przekazuje nam Maria Mitrosz, obdarzona jasnym, ciepłym i pełnym ekspresji sopranem.

Okładkę zdobi medal, na którym wytloczona jest sentencja zaczerpnięta z poezji Lorki, jakże trafnie oddająca spuściznę po kompozy-

torze: *Tam chciałem dotrzeć dokąd dobrzy przybyli utrudzeni*. Tej płyty trzeba posłuchać.

Joanna Wielec



Symphonic Works  
Marcin Łukaszewski – fortepian  
Orkiestra Symfoniczna *Jeunesses Musicales*  
Jean-Jacques Degremont – dyrygent  
Acte Préalable AP0035  
DDD, 42'39", 1999

Po znakomitej płycie z muzyką kameralną Wojciecha Łukaszewskiego firma Acte Préalable zajęła się jego twórczością symfoniczną. Kompozytor pozostawił po sobie zaledwie sześć utworów orkiestrowych, w tym dwie wersje *Concertina* na fortepian i orkiestrę; wszystkich dzieł wysłuchać możemy na omawianej płycie.

Otwiera ją wspomniane *Concertino*, młodzieńczy, wirtuozowski utwór, neoklasyczny zarówno pod względem formy, jak i języka muzycznego. *Musica per archi* to dzieło krańcowo odmienne – kompozytor wykorzystuje tu już środki sonorystyczne. Sonorystyczna stylistyka połączona ze stosowaniem techniki aleatoryzmu kontrolowanego dominuje w dalszej twórczości Wojciecha Łukaszewskiego. Kolejnymi utworami na płycie są poruszające *Confessioni* na wielką orkiestrę symfoniczną, skupiona, wyciszona *Musica da camera* na małą orkiestrę symfoniczną oraz *Epizody* na wielką orkiestrę symfoniczną. Wszystkie te dzieła cechuje zwartość formalna, swoboda warsztatowa i – co rzadkie w muzyce operującej nowoczesnymi środkami – piękno. Mimo zaawansowanych technik kompozytorskich, w utworach Łukaszewskiego odnaleźć można dość tradycyjnie rozumianą melodię, znakomite zestawienia kolorystyczne oraz – last but not least – uczucia i emocje.

Paweł Markuszewski

## James MacMillan

The World Ransoming, Cello Concerto (1996),  
Symphony „Vigil” (1997)  
Raphael Wallfisch – wiolonczela  
Christine Pendrill – rożek angielski  
BBC Scottish Symphony Orchestra  
Osmo Vänskä – dyrygent  
Grammofon BIS-CD989, BIS-CD990  
DDD, 61'05", 48'50", 1997

Szkocki kompozytor James MacMillan (ur. 1959) nie jest raczej znany polskim melomanom, warto jednak zapoznać się z jego twórczością. Mając przed sobą premierowe nagranie *Tryptyku Wielkanocnego* (Tiduum Paschalnego) zachęcam do tego z ogromną przyjemnością. Poszczególne części owego dzieła (*Zbawienie świata – utwór koncertujący na rożek angielski z orkiestrą*, *Koncert wiolonczelowy i Symfonia „Vigil”*), choć stanowią samodzielne, autonomiczne utwory, tematycznie i od strony pomysłów kompozytor-

skich spokrewnione są ze sobą. Muzyka ta jest odzwierciedleniem ogromnej wiary i zaangażowania religijnego kompozytora. Trzeba tu dodać, iż muzyka religijna zajmuje poezje miejsce w jego twórczości. Podczas słuchania tego utworu stale wyczuwa się ogromne napięcie i niepokój. Przejawia się ono zarówno w chwilach dynamicznej, energicznej narracji (takie tu przeważają), jak i pozorzonego spokoju (kantylena rozka na tle wzburzonej orkiestry), symbolizującego w rzeczywistości wzdarcie, potępienie i poddanie losowi. Świadomość treści nie pozostaje oczywiście bez wpływu na odbiór, choć tutaj akurat to sama muzyka nas porusza. Sugestywność, a więc prawdziwość przekazu muzycznego podkreślona została poprzez odpowiedni dobór instrumentów (tak solowych jak i orkiestry). Lament rozka – instrumentu o ciemnej, głębokiej barwie czy dramatyczny krzyk rozpaczy wirtuozowsko potraktowanej wiolonczeli są niezwykle przejmujące. Efekt potęguje również brzmienia bardzo ciekawie i oryginalnie orkiestra, co z jednej strony podkrotowane jest użyciem instrumentów niekonwencjonalnych bądź rzadko używanych w orkiestrze (bardzo ważna rola rozbudowanej sekcji instrumentów perkusyjnych), z drugiej zaś specyficznym traktowaniem instrumentów tradycyjnych (np. efekt perkusyjny w smyczkach). Dzieło to budzi zainteresowanie nie tylko z tego powodu. Na uwagę zasługują również wykonawcy, tak orkiestra, jak i przede wszystkim soliści, którym udziela się ów posępny, patetyczny nastrój, co pozwala im całkowicie zaangażować się w dzieło i w sposób możliwie najwierniejszy oddać jego treść.

Paulina Doniec

## Felix Mendelssohn-Bartholdy



Lieder ohne Worte  
**Benoît Fromanger – flet**  
**Yves Henry – fortepian**  
**Tudor Recording AG 7065**  
 DDD, 1998

Feliks Mendelssohn-Bartholdy, opierając się na wzorcach pieśni Beethovena i Schuberta, stworzył znakomity cykl fortepianowych *Pieśni bez słów*. Są to miniatury o symetrycznej budowie okresowej, których nazwa wskazuje na oddziaływanie form wokalnych. Oparte są przeważnie na łatwo rozpoznawalnym materiale motywicznym, wprowadzanym na początku utworu i podlegającym przekształceniom w toku kompozycji. Popularność, jaką cieszyły się w przeszłości i cieszą się do dziś *Lieder ohne Worte* pociągnęła za sobą ich liczne transkrypcje na inne instrumenty. Austriackie wydawnictwo TUDOR proponuje wybór *Pieśni bez słów* na flet i fortepian w opracowaniu Giuseppe Gariboldiego – włoskiego flecisty i kompozytora. Na płycie utrwalono również *Scherzo ze Snu nocy letniej*. Wykonawcy – Benoît Fromanger (flet) i Yves Henry (fortepian) – proponują interpretację

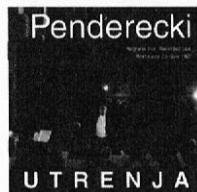
finezijną i pełną wdzięku, dobrze przekazującą liryzm pieśni, ich lekkość i prostotę.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Ignacy Jan Paderewski

patrz Fryderyk Chopin

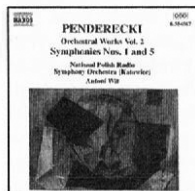
## Krzysztof Penderecki



Utrenja  
**Jadwiga Gadulanka – sopran**  
**Vita Nikolaienko – mezzosopran**  
**Piotr Kusiewicz – tenor**  
**Radosław Żukowski – bas**  
**Gennadij Bezzubienkov – bas**  
**Chór Filharmonii Narodowej**  
**Warszawski Chór Chłopięcy**  
**Orchester des Mitteldeutscher Rundfunk**  
**Krzysztof Penderecki – dyrygent**  
**Koch International 33788-2**  
 DDD, 69'02", 1998

Koncert w Katedrze Św. Marii Magdaleny podczas wrzesniowej Edycji Specjalnej festiwalu *Wratislavia Cantans* w 1997 roku był wydarzeniem niezwykłym. W kilka tygodni po wielkiej powodzi zabrzmiało w zniszczonym Wrocławiu – a za pośrednictwem Europejskiej Unii Radiowej także w radiofoniach całej Europy – jedno z największych dzieł Krzysztofa Pendereckiego, *Utrenja*. Płyta wytwórni Koch jest zapisem tego koncertu. Nie tylko okoliczności wykonania świadczą o wyjątkowości omawianej interpretacji. Wspaniali soliści, chór i orkiestra pod dyktando kompozytora stworzyli niezapomnianą kreację, która z pewnością stanie się punktem odniesienia dla kolejnych realizacji fonograficznych dzieła. Dochód ze sprzedaży płyty przeznaczony jest na likwidację skutków powodzi we wrocławskich instytucjach kulturalnych.

Paweł Markuszewski



Orchestral Works Vol. 2  
 Symphonie nr 1 & 5  
**NOSPR, Antoni Wit – dyrygent**  
**Naxos 8.554567**  
 DDD, 68'06", 2000

Zaprezentowane na płycie *Symfonie* Pendereckiego dzieła dwadzieścia lat – *Pierwsza* pochodzi z lat 1973/74, *Piąta* z 1991/92. *I Symfonia* powstała na zamówienie angielskiego przedsiębiorstwa produkującego maszyny, sam kompozytor nazwał ją później

„muzyką maszyn”. Nietrudno zgadnąć, iż dominuje tu sonorystyczne traktowanie materiału dźwiękowego. Na plan pierwszy wysuwa się element kolorystyczny (duża rola perkusji), najczęściej dzieje się to kosztem innych elementów. Trudno doszukać się w tym utworze np. tradycyjnie pojmowanej melodii, toteż instrumenty, którym bywa ona zwykle powierzana (głównie smyczki i dęte) prezentują tu raczej swoje możliwości techniczno-barwowe – flażolety, pizzicata, glissanda.

W *V Symfonii*, napisanej z okazji pięćdziesiątej rocznicy niepodległości Korei, kompozytor bardziej konwencjonalnie traktuje formę i materię muzyczną. Świadczą o tym tradycyjny układ i nazwy poszczególnych części, wyrazisty profil melodyczno-rytmiczny tematów (jeden z nich opiera się na melodii koreańskiej pieśni ludowej). Chociaż jest tu także wiele efektów czysto sonorystycznych, nie każą się one odwoływać bezpośrednio do skojarzeń pozamuzycznych, jak ma to miejsce w *I Symfonii*.

Słuchając obu utworów dostrzec można wiele podobieństw. Kompozytor podobnie wykorzystuje zespół orkiestrowy, kładzie nacisk na jego kameralne brzmienie. Często solistycznie traktuje poszczególne grupy instrumentów lub nawet pojedyncze instrumenty, powierzając im samodzielne partie bez orkiestry lub z jej małym udziałem. Rzadko więc mamy okazję usłyszeć pełne brzmienie zespołu, nawet momenty kulminacyjne osiągnięte są zwykle wzrostem dynamiki, a nie zagęszczeniem faktury. O stricte „symfonicznych” efektach akustycznych nie ma tu więc mowy, co sprzyja selektywności i czytelności brzmienia utworu.

Wykonawcy zdają się zwracać szczególną uwagę właśnie na te dwa aspekty. Przypadałoby trzeba, że stoi przed nimi niełatwe zadanie, z którym doskonale zgrały zespół bez trudu daje sobie radę. Szczególne wyzwanie stanowi *I Symfonia*, jednak pieczołowitość i precyzja, z jakimi wykonawcy podchodzą do tej pozornie chaotycznej muzyki, godna jest wielkiego uznania i podziwu.

Paulina Doniec

## Giacomo Puccini



Cyganeria  
**Beniamino Gigli – Rudolf**  
**Licia Albanese – Mimi**  
**Afro Poli – Marcello**  
**Tatiana Menotti – Musetta**  
**Aristide Baracchi – Schaunard**  
**Duilio Baronti – Colline**  
**Carlo Scattola – Benoit Alcindoro**  
**Nello Palai – Pargignol**  
**Orkiestra i Chór La Scali**  
**Umberto Berrettoni – dyrygent**  
**Nimbus Prima Voce NI 7862/3**  
 ADD, 51'00" + 50'35", 1994

Są nagrania, które wymykają się ogólnym klasyfikacjom. Mają w sobie „coś”, ten trudny do zdefiniowania czynnik, który przesą-



dza o ponadczasowym charakterze danej interpretacji. *Cyganeria* Pucciniego należy do najpopularniejszych, a zarazem najczęściej nagrywanych oper. Dzięki firmie Nimbus możemy odbyć magiczną wędrówkę w czasie i posłuchać kreacji z czasów bliskich kompozytorowi. Dzisiaj, kiedy tak wiele mówi się o autentyczności (wemy pod uwagę popularność instrumentów z epoki), stosunkowo mało uwagi poświęca się ewolucji sztuki operowej w naszym stuleciu. Nimbus specjalizuje się w wydobywaniu z archiwów, „czyszczeniu” i przedstawianiu tego co nieślusnie zapomniane. W omawianym nagraniu z roku 1938 śpiewają same znakomitości. Warto odnotować, że większość artystów urodziła się w dziewiętnastym wieku. A więc mamy do czynienia z nagraniem z głosami z epoki! Beniamino Gigli śpiewał w *Cyganerii* w latach 1919–1951, a więc niemal przez całą swoją drogę artystyczną. Nagranie pokazuje artystę w znakomitej formie. Partneruje Gigliemu rozpoczynając wtedy swoją karierę Licia Albanese. Polecam zamieszczone w książeczce wspomnienia sopraniстки, a szczególnie anegdotę związaną z Toscaninim. Postacie drugoplanowe są znakomite, w ich interpretacji maniera wykonawcza tamtych czasów jest najwyraźniej obecna. Orkiestra pod dyrykcją Umberto Berrettoniego brzmi spontanicznie, przestrzennie i bardzo nowocześnie. Płytę wydano w serii Prima Voce. Parafrazując – prymat Voce jest tak silny, że w książeczce nie zamieszczono ani słowa o znakomitym dyrygencie. To skandal, wszakże ile osób pamięta to nazwisko? Oprócz tego „zgrzytu” całość wydana jest wzorcowo pod względem merytorycznym i plastycznym. Zapewne zastanawiają się Państwo: na ile dobrze może brzmieć tak stare nagranie? Odpowiadam, wydawca wynajął najlepszych specjalistów i aparaturę remasteringową, a efekty są naprawdę zaskakujące. I jeszcze moja osobista refleksja na koniec: dzisiaj wszyscy traktują nagrywanie jako rzecz codzienną, całość splycono do procesu technologicznego. Dlatego wolę nagrania sprzed lat. Proszę spojrzeć na zdjęcie orkiestry, na twarzach widać poruszenie, wtedy nagrywanie płyt było nowością, czymś nadzwyczajnym. Po latach zostają tylko one.

Lukasz Borowicz

## Ottorino Respighi



Overture *Belfagor*

Pini di Roma

Fontane di Roma

The Birds

Trittico Botticelliano

Ancient Air and Dances

London Symphony Orchestra

Academy of St Martin in the Fields

Los Angeles Chamber Orchestra

Lamberto Gardelli – dyrygent

Neville Marriner – dyrygent

EMI Forte 7243 5 69358 2 2

ADD, 67'56" + 67'30", 1996

Właściwie nie wiadomo, dlaczego twórczość Ottorino Respighiego nie cieszy się w naszym kraju zasłużoną popularnością. Jak mało który z dwudziestowiecznych kompozytorów łączył on impresjonistyczną kolorystykę i błyskotliwą instrumentację (był wszak uczniem Rimskiego-Korsakowa) z tendencjami archaizacyjnymi.

Dwupłyty album EMI przedstawia najbardziej znane i zarazem najciekawsze kompozycje Respighiego: *Pinie rzymskie* i *Fontanny rzymskie*, dwie części słynnego tryptyku, będącego muzyczną ilustracją najpiękniejszych zakątków Wiecznego Miasta; *Ptaki* – mieniące się barwami orkiestracje lutniowych i klawesynowych utworów kompozytorów siedemnastowiecznych oraz *Tryptyk Botticelliński*, inspirowany trzema najpiękniejszymi obrazami renesansowego mistrza. Możemy także usłyszeć trzy suity *Dawnych arii i tańców* – to również kunsztowne instrumentacje dzieł mistrzów wczesnego baroku – oraz uverturę do opery *Belfagor*. Wykonania nie są może wzorcowe, choć z pewnością wykraczają poza zwykłą poprawność; zwłaszcza interpretacja *Ptaków* (Academy of St Martin in the Fields pod dyrykcją Neville Marrinera) zasługuje na uwagę.

Należy mieć nadzieję, iż nagrania te przybliżą polskim miłośnikom muzyki twórczość włoskiego kompozytora – tym bardziej, że cena dwupłyty albumu kształtuje się na poziomie... połowy ceny większości płyt z półki z nowościami.

Paweł Markuszewski

## George Rochberg



Kwartety smyczkowe nr 3-6

Concord String Quartet

New World Records 80551-2

ADD/DDD 75'13" + 61'12", 1999

George Rochberg (ur. 1918) to jeden z czołowych przedstawicieli nurtu amerykańskiej muzyki serialnej. Wszechstronnie wykształcony, zdobywca wielu prestiżowych wyróżnień, już jako młody kompozytor stanął na czele twórców swego pokolenia. Tragedia rodzinna (nieuleczalna choroba syna) odcisnęła się głębokim piętnem na jego późniejszej twórczości. Kompozytor doszedł do wniosku, że komponowana przez niego dotychczas muzyka serialna nie jest w stanie przekazać emocji, głębokich uczuć i przemyśleń filozoficznych, którymi chciał podzielić się ze słuchaczami. Od roku 1961 Rochberg radykalnie rozszerzył swój świat dźwięków. Wtedy też powstały *Kwartety* nr 3-6 w całości zamieszczone na omawianym podwójnym albumie. Jest to muzyka polistylistyczna. Obok fragmentów atonalnych (jest ich stosunkowo mało) rozbrzmiewają całkowicie tonalne, skonstruowane według klasycznych zasad (m.in. allegro sonatowe, fuga, scherzo). Bogata harmonika często budzi skojarzenia z twórczością młodego Schönberga (*Verklärte Nacht*). Muzyka ta obfituje także w cytaty z Pachelbela (wariacje na temat słynnego *Ka-*

*nonu*), Mozarta i Beethovena. *Kwartety* Rochberga skłaniają do zastanowienia się nad faktem coraz częstszych „powrotów” twórców awangardowych na lono tradycji. Czy muzyka ta jest prawdziwa w swej romantycznej ekspresji? Czy może być odbierana bezpośrednio, bez skojarzeń chociażby z muzyką twórców wymienionych powyżej? W przypadku muzyki Rochberga droga jest otwarta – powstało dobre nagranie, więc słuchacze zdecydowali. Na pewno pomoże im znakomite wykonanie Kwartetu Concord. Precyzja, spistość brzmienia, zaangażowanie wykonawców zachęcają do powracania do tej płyty.

Lukasz Borowicz

## Joaquin Rodrigo



Concierto de Aranjuez

Fantasia para un gentilhombre

Waldemar Gromolak – gitara

Orkiestra Filharmonii

im. A. Rubinsteina w Łodzi

Wojciech Czepiel – dyrygent

DUX 0152

DDD, 43'09", 1999

Polska płyta z muzyką Rodriga! Nie powstałaby ona, gdyby nie pasja i talent solisty Waldemara Gromolaka. W tekście zamieszczonym w książeczce pisze on o zamiarze wypelnienia luki w polskiej fonografii, o realizacji swoich marzeń dotyczących interpretacji klasycznej muzyki hiszpańskiej i złożeniu holdu znakomitemu kompozytorowi. Oba zamieszczone na płycie utwory to niekwestionowane „hity” muzyki poważnej mijającego stulecia. Ich stylistyczna odrębność, a zarazem zakorzenienie w bogatej tradycji przyniosły twórcy prawdziwą sławę. *Adagio* z *Concierto de Aranjuez* znane jest każdemu, trudno znaleźć osobę, która nie lubi tej muzyki. W przypadku kompozycji powszechnie znanych „poprzeczka” interpretacyjna jest ustawiona niezwykle wysoko. Nie stanowi to jednak problemu dla Waldemara Gromolaka. Dźwięk jego gitary jest szlachetny, dynamika zaplanowana precyzyjnie i w pełni kontrolowana. Wykonanie jest stylowe i znakomicie wpisuje się w nurt tradycyjny. *Fantasia para un gentilhombre* wykonuje się także w wersji z fletem solo. Wersja gitarowa jest moim zdaniem ciekawsza. Atutem płyty jest bez wątpienia gra Orkiestry Filharmonii Łódzkiej pod batutą Wojciecha Czepiela. Brzmi ona dyskretnie i kameralnie, nie przytłacza, swobodnie dialoguje z solistą. Dzięki dobrej rejestracji fonograficznej bez trudu można delektować się detalami instrumentacji. Płyce życząc sukcesu, w pełni zasługując na zainteresowanie słuchaczy, także nie związanych z muzyką klasyczną. Próbnę słuchanie w sklepie proszę rozpocząć od *Adagia* z *Fantasia para un gentilhombre*. Reszty posłuchaj Państwo w domu.

Lukasz Borowicz

## Johann Schobert



Sonates en quatuor op. 7 et op. 14  
**Lydie Bonneton – klawesyn**  
**Jarosław Adamus, Dominique Manière – skrzypce**  
**Evelyne Peudon – wiolonczela**  
**Acte Préalable AP0037**  
 DDD, 59'40", 1999

Johann Schobert należy do kompozytorów zapomnianych: o jego krótkim życiu niewiele wiadomo, twórczość zaś pokrył kurz. Czy osąd historii był sprawiedliwy? Nie zgodzili się z nim artyści: Lydie Bonneton (klawesyn), Jarosław Adamus, Dominique Manière (skrzypce), Evelyne Peudon (wiolonczela). Postanowili wskrzesić twórczość kameralną mistrza sprzed ćwierćstulecia, kompozytora działającego w Paryżu, artysty stanowiącego wzór dla Mozarta.

I jakie wrażenia pozostawia Schobert? Słychać w jego twórczości znamię przemian stylistycznych doby przelomu baroku i klasycyzmu: barokowa obsada, basso continuo, ale harmonika i faktura bliska klasycyzmowi. Wykonawcy pieczołowicie realizują figuracje, poprawnie frazują, ich gra jest uporządkowana, „kulturalna”. A jednak czegoś brakuje...

Mimo, iż Jarosław Adamus w książeczce do CD zamieszcza pochwałę muzyki zapomnianej, podkreśla walory muzyki Schoberta i jego znaczenie dla wybitnych następców, w grze Adamusa, w grze całego zespołu, nie znać entuzjazmu. Najwyraźniej muzyka nie przemawia sugestywnie, nie porwuje ich, nie wciąga. Tylko – po prostu – snuje się. Walory estetyczne niewątpliwie są, ale brakuje oryginalności, siły oddziaływania, która każe by odbiorcy (a wpieryw wykonawcy) zniechęcić, przeżyć utwór, by zapragnąć do niego powracać, znów przeżywać to dziwne święto. Muzyce Schoberta tego cudownego pierwiastka brakuje.

Natalia Szczec

## Igor Strawiński



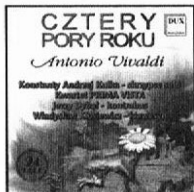
Pietruszka, Święto wiosny  
**Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Witold Rowicki – dyrygent,**  
**WOSPR, Bohdan Wodiczko – dyrygent**  
**Polskie Nagrania PNCD 260**  
 ADD, 71'02", 1994

Warto zadać sobie nieco trudu i wyszukać (najczęściej ukryte głęboko na sklepowych półkach) płyty Polskich Nagrań. Pojawiające

się reedycje dokumentują najciekawsze dokonania polskiej fonografii. Do takich należy bez wątpienia niniejsza płyta. W dziedzinie wykonawstwa muzyki Strawińskiego bezstannie coś się dzieje, największe wytwórnie reklamują wciąż „nowe i definitywne” interpretacje. W ostatnich latach furorę zrobiły między innymi genialne nagrania Pierra Bouleza z orkiestrą z Cleveland. Płyta Polskich Nagrań może śmiało z nimi konkurować. *Pietruszka* dyrygowany przez Witolda Rowickiego zachwyca przejrzystością brzmienia orkiestrowego, kontrapunkty (najczęściej ginące w masie tutti) są słyszalne bardzo dobrze. Zaskakuje nadzwyczaj czytelną partia fortepianowa. W wykonaniu znakomicie uchwycony został pierwiastek słowiański. Dzięki temu muzyka oddycha, pulsuje, nie brzmi sterylnie i bezdusznie, co niestety często zdarza się w realizacjach współczesnych. *Święto wiosny* w wykonaniu WOSPR-u pod dyktando Bohdana Wodiczki to realizacja ponadczasowa. Wrażliwość na barwę i jakość dźwięku dyrygenta wymyka się opisom słownym (choćby Wstęp do drugiej części i niespotykane brzmienie instrumenty dęte drewniane). Interpretacja uzmysławia bogactwo nastrojów tej muzyki. Emocje są kraciowe. Muszę przyznać, że dzikszego *Święta* w życiu nie słyszałem. Uderza naturalność pomysłów; żadnych „nowości”, po prostu pełna realizacja zawartych w partyturze wskazówek kompozytora. Jak podkreśliłem na wstępie, płytę trudno znaleźć w sklepach. To wielka szkoda, bowiem jest ona dużo lepsza niż większość reklamowanych wykonań. Co do porównania z Orkiestrą z Cleveland pod dyktando Bouleza... Cóż, wyniki mogą być zaskakujące!

Łukasz Borowicz

## Antonio Vivaldi



Cztery Pory Roku  
**Konstanty Andrzej Kulka – skrzypce**  
**Kwartet Prima Vista**  
**Jerzy Dybał – kontrabas**  
**Władysław Kłosiowicz – klawesyn**  
**DUX 0200**  
 DDD, 38'34", 1999

Wszystkim melomanom znane jest znakomite nagranie *Czterech pór roku* Konstantego Andrzeja Kulki z Orkiestrą Kameralną Filharmonii Narodowej pod dyktando Karola Teutsch. Wykonanie to zostało powszechnie uznane jako wzorcowe. Po prawie trzydziestu latach znakomity artysta sięgnął po dzieło powtórnie. Przez ostatnie lata w sztuce wykonawczej muzyki baroku dokonała się prawdziwa rewolucja. Główne jej przejawy to kameralizacja aparatów wykonawczych, poszukiwanie brzmień jak najbardziej oddających ducha epoki. Jak ustosunkowali się do tego wykonawcy omawianej płyty? W nowej wersji orkiestra została zastąpiona zespołem kameralnym. Głosy orkiestrowe wykonywane są przez wytrawnych solistów. Pogłębiała została paleta barw zarówno

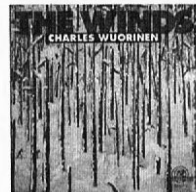
smyczków, jak i klawesynu. Pojawili się nowe pomysły artykulacyjne. Jedna rzecz pozostaje niezmienna – wirtuozeria Konstantego Andrzeja Kulki. Nagranie tym po raz kolejny potwierdza on pozycję „króla polskich skrzypiec”. Warto się zastanowić nad relacją tego nagrania do wykonania tradycyjnych oraz na instrumentach z epoki. Uważam, że wpisuje się ono w „trzeci nurt”. Wykonawcy są otwarci na nowości, ale zarazem nie negują tradycji (myślę, że to najlepszy wybór). Wspaniałą niespodzianką jest nowe i niezwykle celne wydobyte ilustracyjne fragmenty dzieła Vivaldiego. Płyta obfituje w momenty brzmiące bardzo nowocześnie (drugiej części *Jesieni* i *Zimy* nie grał tak dotąd chyba nikt). Album został wydany niezwykle starannie (ładna okładka!), nagranie jest wzorcowe technicznie, a całość umieszczona na płycie o podłożu ze złota.

Łukasz Borowicz

## Stefan Wolpe

patrz William Bolcom

## Charles Wuorinen



THE WINDS  
 Duo for Violin and Piano, Bassoon Variations,  
 The Winds  
**New World Records 80517-2**  
 1996

Wytwórnia płytowa *New World Records* w serii *Anthology of American Music* dokumentuje twórczość współczesnych kompozytorów amerykańskich. Album *Winds* jest prezentacją muzyki kameralnej Charlesa Wuorinena (ur. 1938). Na płycie zarejestrowane zostały jego trzy utwory: napisane w 1966 r. *Duo* na skrzypce i fortepian (Paul Zukofsky – skrzypce, Charles Wuorinen – fortepian); *Bassoon Variations* (Donald MacCourt – fagot, Susan Jolles – harfa, Gordon Gottlieb – kotły) – kompozycja z lat 1971–1972 oraz *The Winds* na zespół kameralny (zespół *Parnasus*) – utwór skomponowany w 1977 r. na prośbę Anthony Korf'a, szefa zespołu *Parnasus*. Jeffrey Kresky – kompozytor i teoretyk – przyrównał *The Winds* do twórczości Edgara Varèse'a.

Marcin Tadeusz Łukaszewski



## SKŁADANKI



**Phillip Rhodes, Harvey Sollberger, Robert Erickson, Peter Westergaard, Edwin Dugger**  
Muzyka kameralna  
**Paul Zukofsky – skrzypce**  
**Robert Sylvester – fortepian**  
**Kwartet fletowy Davida Gilberta**  
**Kwintet puzonowy Stuarta Dempstera**  
**Zespół Muzyki Współczesnej Uniwersytetu Columbia**  
**Harvey Sollberger – dyrygent**  
**Zespół Instrumentalny**  
**Charles Kiefer – taśma**  
**David Epstein – dyrygent**  
**New World Records 80563-2**  
ADD, 49'57", 1999

Album przedstawia kompozycje przedstawicieli amerykańskiej awangardy lat sześćdziesiątych. Utwory łączy wirtuozeria i próby odkrycia nowych, nie znanych dotąd jakości dźwiękowych. Otwierający płytę *Duet na skrzypce i wiolonczelę* Phillipa Rhode wyraźnie nawiązuje do stylistyki postwebernowskiej. Poświęcony pamięci kompozytora Friedricha Kuhla *Kwartet fletowy* Harveya Sollbergera zyskuje dzięki dobremu wykonaniu. Z przyjemnością słucha się idealnie czystych, skomplikowanych brzmień. *Ricercar na pięć puzonów* Roberta Ericksona to, jak zapewnia autor książeczki, misternie skonstruowane dzieło, występują w nim złożone imitacje proweniencji barokowej. Niestety słuchowo utwór kojarzy się z odgłosami toru wyciągowego. Jedno jest pewne, niewiele w literaturze tego typu dzieł... *Wariacje dla sześciu instrumentalistów* Petera Westergaarda to kolejny utwór nurtu postwebernowskiego. Budzi uznanie precyzją i czytelnością zamierzeń interpretacyjnych wykonawców. To jednak bardzo „zimna” kompozycja. *Muzyka na syntezator i sześć instrumentów* Edwina Duggera to przykład dźwiękowych poszukiwań awangardy lat sześćdziesiątych. Pierre Boulez powiedział, że dźwięk elektroniczny to dźwięk nie przyszłości, lecz raczej science fiction. Muzyka science fiction w wydaniu Duggera jest najciekawszym fragmentem płyty. Bardzo dynamiczny, zmienny (dzięki temu ciekawy) utwór przyciąga uwagę słuchacza. W dzisiejszych czasach odwrotu od dokonania nurtu awangardowego warto spróbować wyrobić swoje własne zdanie na temat tego typu muzyki. Myślę, że ta płyta stanowi jej ciekawe świadectwo.

Łukasz Borowicz

**Arie operowe**  
**Jussi Björling – tenor**  
**Symphony Orchestra**  
**Royal Orchestra**  
**Nils Grevilius – dyrygent**  
**Naxos Historical 8.110701**  
AAD, 78'00", 1999



W czasach kryzysowych dla fonografii wytwórnie płytowe wyciągają „asy z rękawa”. Są nimi nagrania archiwalne. Muzyka operowa to chyba najlepiej udokumentowana dziedzina wykonawstwa muzycznego. Wiele firm oferuje nagrania często tych samych wielkich artystów. Te z pozoru podobne płyty często bardzo różnią się jakością nagrania. Wszystko zależy więc od reżysera dźwięku. W przypadku omawianego albumu z nagraniami jednego z największych tenorów stulecia – Jussi Björlinga jest nim Mark Obert-Thorn. To jeden z najbardziej poważanych specjalistów w zakresie transferów dźwiękowych. W swojej pracy przykładą on specjalną wagę do zachowania oryginalnego charakteru nagrania, nie stara się „unowocześnić” brzmienia za wszelką cenę. Zastosowanie się do zasady *primo non discere* przyniosło zdumiewające efekty. Nagrań z lat 1936–1948 słucha się z przyjemnością, orkiestra brzmi przestrzennie, bez nienaturalnego pogłosu (często psującego obraz reedycji), głos tenora jest czysty i naturalny. Przedstawione (po prawie siedemdziesięciu latach) interpretacje największych przebojów muzyki operowej są znakomite. Maraton rozpoczyna Donizetti i Verdi, później m.in. Bizet, Gounod, Massenet, Mascagni, Puccini. Płyta skłania do refleksji; jak doskonale musiał brzmieć głos Björlinga, jeżeli w pełni satysfakcjonuje słuchacza tak niedoskonały technicznie zapis archiwalny. Seria Naxos Historical opiera się o możliwie najlepsze archiwa. Większość użytych do produkcji tego dysku płyt 78-obrotowych pochodzi z kolekcji HMV. Jedno jest pewne, ta niedroga płyta jest z pewnością o wiele bardziej interesująca i przekonująca od szeroko reklamowanych nowych nagrań.

Łukasz Borowicz



**Fryderyk Chopin**  
**Rondo à la Krakowiak op. 14**  
**Ignacy Jan Paderewski**  
**Fantazja na tematy polskie op. 19**  
**Karol Szymanowski**  
**Symfonia koncertująca op. 60**  
**Elżbieta Wiedner-Zając – fortepian**  
**Orkiestra Filharmonii Śląskiej**  
**Miroslaw Jacek Błaszczyk – dyrygent**  
**DUX 0146**  
DDD, 68'47", 1999

Nowa płyta wydana przez wytwórnię Dux z pewnością ucieszy miłośników muzyki polskiej. Stanowi bowiem ciekawe zestawienie utworów na fortepian i orkiestrę trzech polskich mistrzów. Na zawartość płyty składają się: *Rondo à la Krakowiak* Chopina i *Fantazja*

polską Paderewskiego, które nie są najbardziej znanymi dziełami kompozytorów. Inaczej jest w przypadku *IV Symfonii „Koncertująca”* Szymanowskiego, która zajmuje ważną pozycję w twórczości tego kompozytora. Repertuar płyty bardzo mnie zachęcił do jej wysłuchania. Także zespół wykonawczy wydał mi się godny uwagi. A wykonanie?

Dwa pierwsze utwory (Chopin, Paderewski), osadzone jeszcze silnie w romantyzmie, grane są dość sprawnie, choć ani strona wykonawcza, ani interpretacyjna nie jest odkrywcza. Zdecydowanie zde gustowana była wykonaniem *Symfonii* Szymanowskiego. Do końca trudno mi powiedzieć, co mogło być przyczyną problemów, które słyszymy w nagraniu. Może strona techniczna (nie należy on przecież do utworów łatwych), może czysto muzyczna – utwór pochodzący z pierwszej połowy naszego wieku może być trudny interpretacyjnie dla muzyków przywykłych do grania muzyki romantycznej. Wykonaniu brakuje polotu i subtelności w warstwie brzmieniowej. Słuchacz zostaje przytłoczony masą dźwięku, z której trudno czerpać przyjemność. Nie zostaje dopuszczona do głosu naracyjność i ulotność, którą przesycony jest cały ten utwór.

Ewa Mackiewicz



**Diáspora Sefardí**  
**Monserrat Figueras**  
**Hesperion XXI**  
**Jordi Savall**  
**AliaVox 9808**  
DDD, 129'48", 1999

To dwupłytowe wydanie prezentuje pieśni i utwory instrumentalne towarzyszące rozproszonym po Europie sefardyjskim żydom. Utwory pochodzą podobno z XVI wieku, z różnych regionów: Grecji, Turcji, Bułgarii, Bośni, Izraela. Dlaczego piszę „podobno”? Otóż nagranie pozostawia słuchacza pod znakiem zapytania. Jakkolwiek bowiem wykonawcy, słynny *Hesperion*, zespół o szerokim repertuarze i ogromnym dorobku dyskograficznym, prezentuje się bez zarzutu, właściwie nie wiadomo „o co w tym wszystkim chodzi”.

Czy celem nagrania była rekonstrukcja zażytków? Nie – bowiem wszystkie utwory utrzymane są w podobnym charakterze. A czy można oczekiwać że kompozycje wykonywane w Bułgarii były aranżowane w taki sam sposób i na te same instrumenty, co utwory grane w Hiszpanii?

Czy więc omawiane płyty to spontaniczne, pełne własnej inwencji opracowanie zachowanych pieśni? Jeśli tak, czemu wykonawcy nie sięgnęli po bardziej wyszukane środki? Po cóż ludzi słuchacza pozorami autentyczności? Oczywiście nie wiadomo, jak grali sefardyjscy Żydzi: mogli korzystać z każdego instrumentarium, byle było wierno epoce... Ale jakiej epoce? Z jednej strony książeczka dołączona do CD informuje, że zgromadzone kompozycje pochodzą z czasów wypędzenia Żydów z ziem kastylijskich i aragońskich w 1492 roku. Z drugiej strony za-

mieszczą się na płycie utwory z pierwszej połowy XV wieku!

W obliczu niejasności co do dat, i tego, czy prezentowane utwory to kompozycje powstałe w Hiszpanii i z niej wywiedzione, czy też przywiezione z innych regionów do Hiszpanii, ciężko oceniać wartości „edukacyjne” nagrania. Ja w każdym bądź razie się pogubiłam.

Ale po co zadawać za dużo pytań? Książki są! Ważne, że słucha się miło.

Natalia Szczech



**Dolce far niente... czyli słodkie lenistwo**  
Kwartet Prima Vista  
DUX 0125a  
DDD, 53'16", 1998

Składanka kilkunastu utworów muzyki „rozrywkowej” – oczywiście w starym, dobrym znaczeniu tego słowa. Znajdziemy tu m.in. *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa, *Entertainera* Scotta Joplina, *The Man I love* i *Someone to watch over me* George'a Gershwina, *Habanerę* z *Carmen* Georges Bizeta, *Serenadę* Franza Schuberta, *Fale Dunaju* Iosifa Ivanovici... To wszystkie opracowane na kwartet smyczkowy – i zatytułowane dość nietypowo: *Dolce far niente... czyli słodkie lenistwo*.

Ciekawe aranżacje, bardzo porządne wykonanie, świetny dobór utworów – płyta nie jest więc, jak można się było spodziewać po tytule, efektem „słodkiego lenistwa” (wykonawców? producenta?). Lecz raczej zaproszeniem do umilenia sobie tą mało absorbującą, lecz świetnie relaksującą muzyką czasu swojego własnego „dolce far niente”.

Co niniejszym czynię i Państwu też polecam.

Paweł Markuszewski



### Dudaryk's World

Mozart, Dwořák, Leontowycz, Skoryk, Koszyc', Majboroda i in.

**Ukraiński Chór Chłopiacy i Męski „Dudaryk”**

**Mykoła Kacał – dyrygent**

Pełna sala Studia Koncertowego im. W. Lutostawskiego na występie chóru podczas Gdni Muzyki Ukraińskiej w Warszawie była chyba dużym zaskoczeniem nawet dla organizatorów koncertu. Lwowski *Dudaryk* jest wszakże jednym z najlepszych chórów chłopięcych, pozostawiając daleko w tyle stawiane niegdyś na wszelkich możliwych piedestałach *Poznańskie Słowiki*. Zachwyca

stopliwością brzmienia i wielką wrażliwością na najdrobniejsze nawet niuanse.

Płyta zawiera kilkanaście kolęd w znakomitych opracowaniach kompozytorów ukraińskich, fragmenty *Requiem* Mozarta i *Mszy D-dur* Dwořáka, a także piękną *Kolysankę* Majborody i efektowne *Pater Noster* D. Kacała, syna dyrygenta chóru. Zespół najlepiej czuje się w wokalnych miniaturach, zwłaszcza w przepięknych ukraińskich kolędach; w większych dziełach (Mozart, Dwořák) brakuje trochę całościowego spojrzenia na formę utworu, co może także wynikać z doboru zamieszczonych na płycie fragmentów.

Płyta rozprowadzana była w przerwie warszawskiego koncertu chóru i nie jest chyba przeznaczona do masowej sprzedaży – nie udało mi się znaleźć ani informacji o wydawcy, ani jakiegokolwiek numeru katalogowego. „Dudaryk” jednak dość często ostatnio pojawia się w Polsce. Obecność na koncertach obowiązkowa!

Paweł Markuszewski

### Aleksander Tansman Michał Spisak Henryk M. Górecki Piotr Moss

Utwory na dwoje skrzypiec  
**Krzysztof Węgrzyn – skrzypce**  
**Tomasz Tomaszewski – skrzypce**  
DUX 144  
DDD, 65'52", 1999

Płyta ta przybliża muzykę na mało popularny zespół, jakim jest duet skrzypcowy. Tylko nieliczni decydują się na wykonywanie takiego repertuaru. Okazuje się jednak, że w polskiej literaturze skrzypcowej dobrych kompozycji na duet skrzypcowy nie brakuje. Aleksander Tansman, wciąż odkrywany przez szeroką publiczność, jest autorem *Sonaty na dwoje skrzypiec* (1950). Neoklasycyzm, miły w odbiorze utwór został skonstruowany bardzo kunsztownie. Dzięki wielogłosowej fakturze czasami ulega się złudzeniu, że grają więcej niż dwie osoby. *Suita na dwoje skrzypiec* (1958) Michała Spisaka stylistycznie bliska jest muzyce Strawińskiego z neoklasycznego okresu twórczości. Neobarokowe ostinata, żonglerki rytmiczne, zamaszta wirtuozeria oto niektóre cechy tej ciekawej kompozycji. *Sonata na dwoje skrzypiec* (1957) Henryka M. Góreckiego, zbliżona datą powstania do utworów omówionych powyżej, znacznie odbiega od nich stylistycznie. Dominują brzmienia dysonansowe oraz efekty sonorystyczne (flażolety w części drugiej). Utwór Piotra Mossa czyli *Pięć intermezz* na *dwoje skrzypiec* (1983) to muzyka bogata w szczegóły, wymagająca od słuchacza uwagi i skupienia. Ten wirtuozowski utwór wciąga w bardzo interesującą grę. Całość jest wykonana perfekcyjnie przez Krzysztofa Węgrzyna i Tomasza Tomaszewskiego. Uderza nieskazitelna intonacja. Wirtuozi dysponują znakomitymi instrumentami co także nie jest bez znaczenia. Nie jest to jednak płyta dla każdego. To płyta dla koneserów wiolinistyki szukających nowych wrażeń repertuarowych. To także płyta dla skrzypków, świadectwo znakomitych możliwości wykonawców, ale też nietuzinkowa propozycja programowa. Szata graficzna płyty jest wyjątkowo udana, a książeczka zredagowana dokładnie i interesująco.

Łukasz Borowicz



**Early Venetian Lute Music**  
Christopher Wilson - lutnia  
Shirley Rumsey - lutnia  
Naxos 8.553694  
DDD, 60'33", 1999

Kompozycje z początku XVI wieku, autorstwa Joaņa Ambrosio Dalza, Francesca Spinacino, Francisca Bossinensis, Vincenza Capriola. Ricerary i transkrypcje utworów wokalnych. Piękna Muzyka.

Jedwabny dźwięk lutni.

Wykonawcy budują czarujący i harmonijny nastrój.

Pięknie i profesjonalnie, choć bez mocnych wrażeń.

Według mnie – idealny relaks.

Nie piszę więcej, słucham.

Natalia Szczech



**At the sign of the crumhorn**  
Flemish Songs and Dance Music  
Convivium Musicum Gothenburgense  
Naxos 8.554425  
DDD, 66'01", 2000

Repertuar nagrania opiera się na utworach publikowanych ok. 1550 roku przez kompozytora Tielmana Susato, właściciela domu wydawniczego *Inden Crumhorn* (ang. *At the sign of the crumhorn*). Było to jedno z pierwszych miejsc, gdzie drukowano nuty. Susato interesował się szczególnie zbieraniem i publikowaniem pieśni duńskich i holenderskich, rozproszonych po ówczesnej Europie. Utwory te, nie odbiegające wdziękiem czy kunsztem od renesansowych piosenek francuskich, niemieckich czy hiszpańskich, rzadziej wybierane są jako repertuar przez współczesnych wykonawców, być może ze względu na barierę językową.

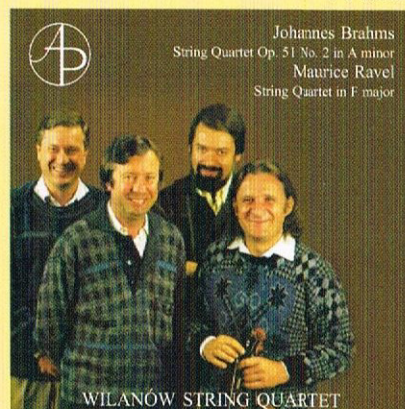
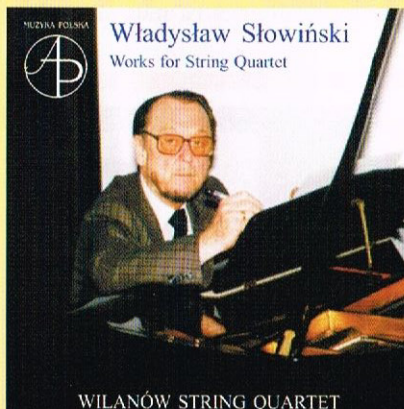
Duński i Holenderski nie odstraszył szwedzkiego zespołu *Convivium Musicum Gothenburgense*. Grupa ta ma już 20 lat tradycji za sobą, ale jej skład stale się zmienia i na omawianej płycie jawi się jako przeszło dwudziestoosobowy zespół wokalno-instrumentalny z rozbudowaną sekcją dętą (wszystkie instrumenty oczywiście z epoki). I niestety, mimo iż instrumentarium i styl wykonawczy nie budzą sprzeciwu, nagranie ma braki, począwszy od śpiewu solistów, którzy zmagają się z – w końcu nie tak skomplikowaną – materią dźwiękową: kontratenor stara się okiełznać swój głos, utrzymując słuchacza w napięciu, „czy się uda?!”, a sopranistka, brzmiająca jak słowik, nie zawsze w wyższych rejestrach dochowuje wierności zapisanym wysokościami tonów. A odbiorcy stają się świadkami swego rodzaju za-

# KWARTET WILANÓW

PREZENTUJE

AP0006

AP0032



AP0031

**Ignacy Feliks Dobrzyński**

Kwintety smyczkowe nr 1 i 2

Tomasz Strahl - 2 wiolonczela

AP0048

W PRZYGOTOWANIU

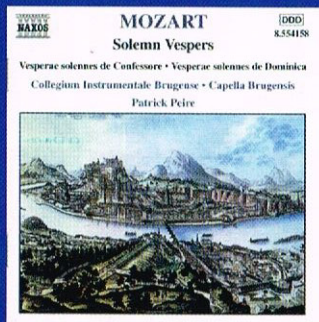
*Acte Préalable* sp. z o.o.  
Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
[www.kki.net.pl/~acteprealable](http://www.kki.net.pl/~acteprealable)  
[acte\\_prealable@usa.net](mailto:acte_prealable@usa.net)

**Władysław Słowiński**

Utwory kameralne

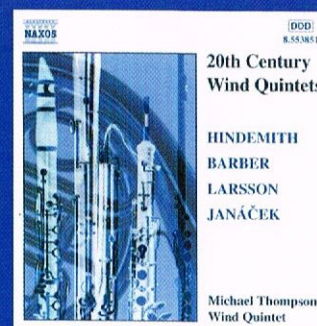
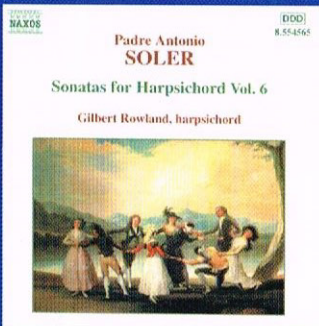
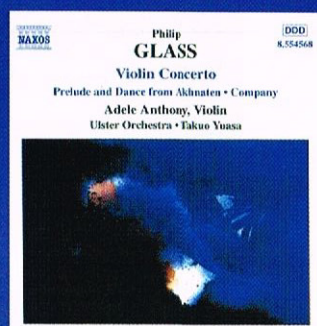
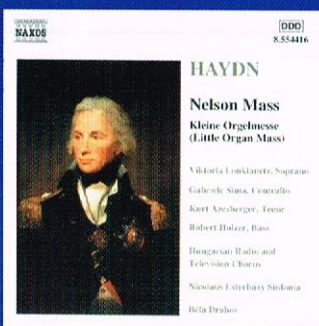
Elżbieta Gajewska - flet  
Władysław Klosiewicz - klawesyn

AP0051



**C M D**  
Classical Music Distribution

43-325 Opole  
ul. Światowida 5-7  
tel./fax (0-77) 457-60-63  
tel. 0-601-44-62-26  
e-mail: [cmd@op.onet.pl](mailto:cmd@op.onet.pl)

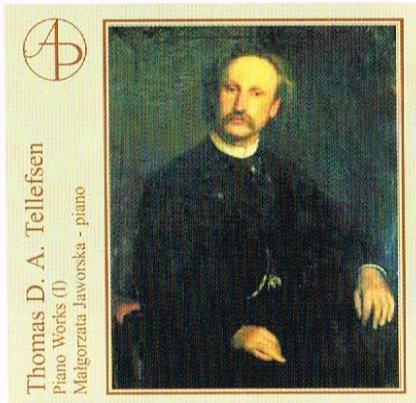


# Association Française "Milesz Magin"

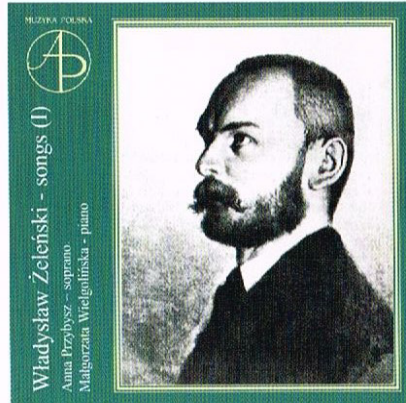
44 Bis, rue de Meaux - 75019 Paris

Pragniemy podziękować pani Magdalenie Adamek za jej wkład w propagowanie twórczości Milesza Magina w Polsce, w szczególności za nagranie płyty z jego utworami.

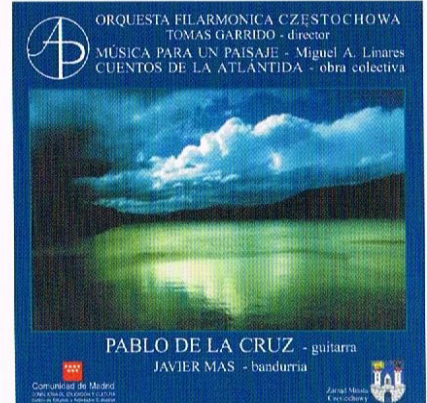
Jean André Jouany



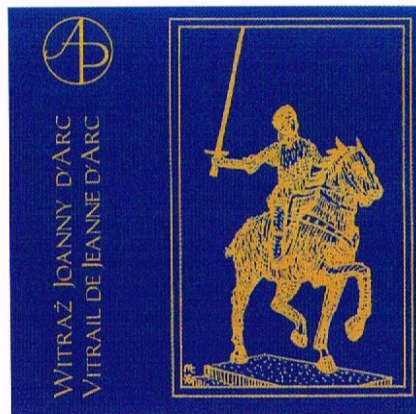
AP0049



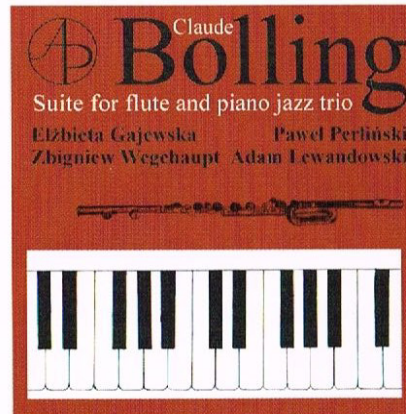
AP0040



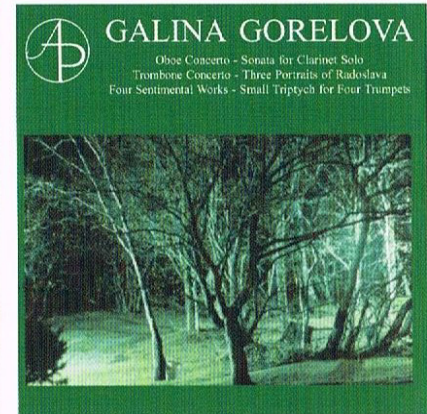
AP0041



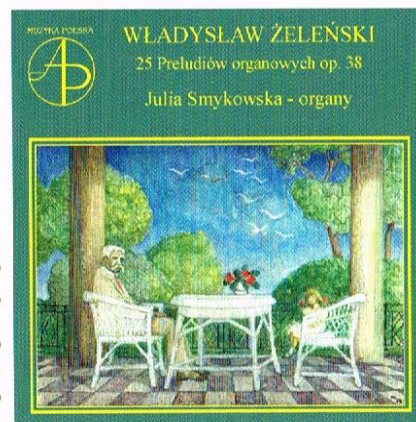
AP0003



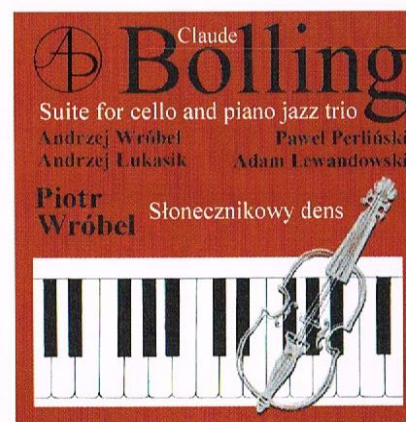
AP0015



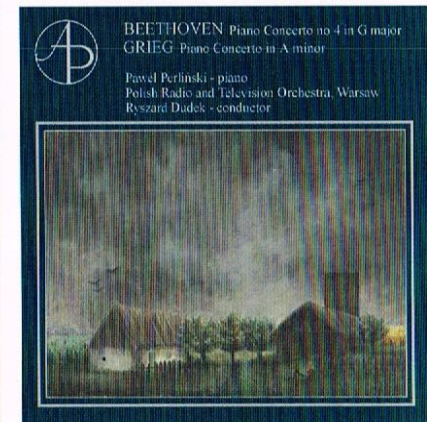
AP0042



AP0007



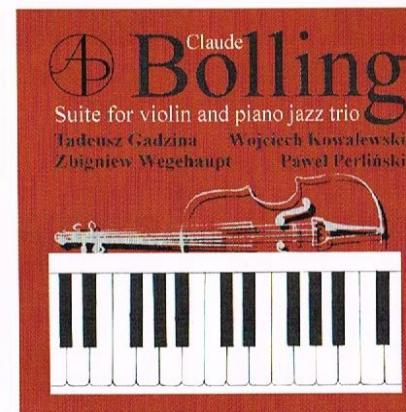
AP0027



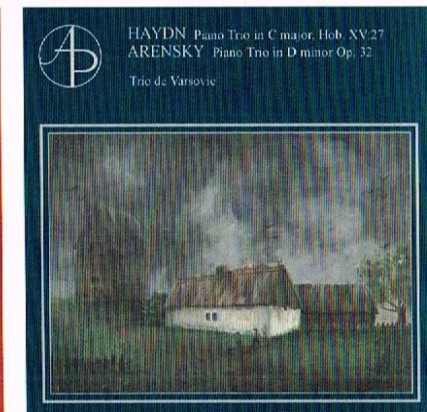
AP0033



AP0050



AP0028



AP0034

Skr. pocztowa 71  
02-792 Warszawa 78  
www.kki.net.pl/~acteprealable  
acte\_prealable@usa.net

Acte Prealable

pasów, zamiast śledzić z przyjemnością frazę po frazie.

Sekcja instrumentalna brzmi bardzo powściągliwie i ciężko, repertuar zdaje się nie bawić wykonawców. Brną pomiędzy nutami, zamiast śmignąć z polemem i wigorem poprzez krótkie i radosne tańce.

I tak oto, zamiast perełek, mamy tak zwaną muzykę do kotleta. Być może utwory zawarte na niniejszym nagraniu towarzyszyły niegdyś biesiadom, ale czyż nie warto zaniechać tak daleko posuniętej wierności "interpretacji z epoki"?... To taka moja prywatna opinia.

Natalia Szczech



**Historic Organs in Slovakia**  
Ferdinand Klinda – organy  
Slovak Chamber Orchestra  
Bohdan Warhal – dyrygent  
OPUS 9151 2116-17  
DDD, 48'41" + 54'10", 1990

Dwupłyty album *Historyczne organy na Słowacji* jest próbą (całkiem udaną!) zarejestrowania brzmienia czernastu zabytkowych instrumentów, znajdujących się na terenie dzisiejszej Słowacji. Nagrania dokonane zostały pomiędzy 1975 a 1980 rokiem i są to głównie utwory dawnych mistrzów słowackich (utwory z tabulatur, ksiąg wirginalowych, utwory anonimowe zachowane w muzeach). Stąd podwójny powód do radości, bowiem oprócz zabytkowych instrumentów można też starą i mało znaną muzykę. Całość w wykonaniu prof. Ferdinanda Klindy zrobiona jest bardzo porządnie. Trafnie podobierane rejestracje (co jest rzeczą trudną przy cztero- lub pięciogłosowych instrumentach) powodują, że słucha się tych płyt z przyjemnością i zaciekawieniem. W książeczce znaleźć można dyspozycje i opisy historyczne wszystkich instrumentów, a nawet kilka zdjęć prospektów. Płyta ciekawa i warta zauważenia. Gorąco polecam!

Michał Markuszewski



**Le Streghe**  
Katarzyna Duda – skrzypce  
Waldemar Malicki – fortepian  
DUX 0158  
DDD, 69'31", 1999

Prawie 70 minut muzyki skrzypcowej, stworzonej przez takich kompozytorów, jak Paganini, Sarasate, Ravel, Wieniawski czy Kreisler, to nie lada gratka dla wielbicieli tego iście „diabelskiego” instrumentu. Te z jednej strony dość jednolite utwory, mające na

celu ukazanie kunsztu technicznego solisty, z drugiej jednak posiadające ogromny ładunek wyrazowy (o czym często się zapomina), stwarzają spore trudności artystom. Jednak nie zawsze i nie wszystkim... Bohaterami tej płyty są skrzypczka Katarzyna Duda i pianista Waldemar Malicki, którzy doskonale radzą sobie z pozorną monotonią tego znanego raczej z bisów repertuaru. Zwłaszcza *Tzigane* Ravela czy dwie kompozycje Sarasatego, choć już ze swej natury bardziej zróżnicowane od pozostałych utworów na tej płycie, ukazują cenną umiejętność artystki różnicowania barwy oraz środków wyrazowych w zależności od charakteru poszczególnych fragmentów utworu. I tak: pełne dramatyzmu introdukcje powyższych kompozycji, grane na strunie g, cechuje ciemny, nasycony dźwięk, często wręcz zmysłowy, a partie lżejsze, przeważnie w wyższych rejestrach – jasny i delikatny. Podobnie szeroko objawia się temperament skrzypczki: od spokojnego aż po burzliwy i ognisty. Owa różnorodność błędnie nieco w kompozycjach Kreislera, nie tak bogatych w odcienie, a przez to wymagających dodatkowej zmienności wykonawczej. Z kolei utwory o przewadze pierwiastków wirtuozowskich, takie jak tytułowy *Le Streghe* Paganiniego czy *Polonez koncertowy* D-dur Wieniawskiego, wypadają błyskotliwie w kreacji tej młodej, dysponującej bardzo dobrym aparatem technicznym solistki, absolwentki Akademii Muzycznej w Warszawie i Ecole Supérieure de Musique w Sion. Na słowa uznania zasługuje oprawa graficzna płyty – z niezwykle ciekawym komentarzem do utworów napisanym przez Magdalę Tokarską oraz zdjęciami Katarzyny Dudy, najwyraźniej mającymi dodatkowo pobudzać zmysły zwłaszcza tej męskiej części melomanów...

Magdalena Zmysłowska

**GUAN – Music for solo piano from Macedonian composers**  
Pande Shahov,  
Nikola Paskalov,  
Kristina Kraguevska,  
Nikola Kodjabashija – fortepian  
SJF 102 MP42002  
DDD, 62'42", 1994

Wakacyjne szlaki zaprowadziły mnie w minionym roku do Macedonii. Jakież było moje zdziwienie, gdy w sklepie płytowym w Skopje, wśród wszzechobecnych pirackich kopii płyt renomowanych wydawnictw zachodnich, natrafiłem na oryginalną płytę z muzyką klasyczną, do tego prezentującą muzykę współczesnych kompozytorów macedońskich. Oczywiście bez zastanowienia płytę tę nabyłem, a moje zdziwienie jeszcze wzrosło, gdy podczas lektury książeczki okazało się, że twórcami prezentowanych dzieł są studenci (i jeden absolwent) Akademii Muzycznej w Skopje, kształcący się w klasie prof. Tomislava Zagrafskiego.

Po wysłuchaniu płyty zdziwienie przerodziło się w podziw, wywołany nie tylko prężnością macedońskiego środowiska muzycznego, ale przede wszystkim wartością prezentowanej muzyki. Najstarszy – Miroslav Spasov (ur. 1964) – to najbardziej zdeklarowany neoklasyk, jego *Classical suite* nawiązuje do pierwowzorów nie tylko poprzez czteroczęściową, typową dla suity późnobarokowej budowę. Również Evdokija Danajlovska i Pande Shahov (oboje ur. 1973) obracają się

w stylistyce neoklasykcyjnej. Nikola Kodjabashija (ur. 1970) eksperymentuje z nowszymi technikami kompozytorskimi, mierząc chwilkami w kierunku muzyki medytacyjnej. W twórczości młodych kompozytorów słychać także wpływy jazzu – choć to może kwestia wyboru utworów podyktowanego przez wydawcę płyty, Skopje Jazz Festival. Jeśli ktoś z Państwa wybierze się kiedyś do Macedonii (co swoją drogą bardzo polecam), warto kupić tę płytę.

Paweł Markuszewski



**Miniatury Kwartet Śląski**  
Radio Katowice PRK CD021  
DDD, 1997

Na najwyższą pochwałę zasługuje podjęta przez Kwartet Śląski inicjatywa nagrania wyboru XVIII i XIX-wiecznych miniatur na kwartet smyczkowy. Nie tylko zresztą inicjatywa – także dobór utworów i wykonanie. Zebrane na płycie kompozycje to zarówno „hity” – jak *Chryzantemy* Pucciniego czy jeden z najwspanialszych schubertowskich kwartetów, *Quartettsatz c-moll* – jak i utwory mniej znane, spośród których zachwycili mnie zwłaszcza *Sarabanda* Ladowa, *Serenata alla spagnola* Borodina, *I Kwartet* Rachmaninowa. Jednak nie tylko one stanowią o wartości płyty – Kwartet Śląski odnajduje się w wymiennie zarówno w dziełach kompozytorów rosyjskich, jak i w klasycznych kwartetach Haydna (*d-moll* op. 103) czy Mozarta (*Adagio i fuga c-moll* KV 546). Doskonały repertuar, znakomite wykonanie – płyta jak najbardziej warta posłuchania. I to niejednokrotnie.

Paweł Markuszewski



**Miniatury XX wieku Kwartet Śląski**  
Radio Katowice PRK CD028  
1998

Po nagraniu krążka zawierającego miniatury klasyczne i romantyczne artyści – członkowie Kwartetu Śląskiego kontynuują dzieło. Tym razem, jak sami twierdzą, prezentują subiektywny wybór kameralnych miniatur smyczkowych mijającego stulecia. Płyta zawiera drobne utwory reprezentujące literaturę światową – od Ivesa i Weberna, poprzez Strawińskiego, Szostakowicza, Cage'a i Schnittkego – do Pendereckiego, Czyża i Piazzoli – w sumie godzina muzyki. Rozmiary niektórych utworów są wręcz symboliczne, nie przekraczają minuty. Wykonawcy stanęli przed trudnym zadaniem przekazania bardzo

zwartej i skoncentrowanej treści w taki sposób, by można nią było przyciągnąć uwagę słuchaczy. Wybrnęli z tego znakomicie, kolejno raz dając dowód na to, że bardzo swobodnie i profesjonalnie czerpią z bogatej palety gatunków i stylów różnych epok.

Zespół wykorzystuje zróżnicowany repertuar dwudziestowiecznej muzyki smyczkowej, by zaprezentować bogate możliwości techniczne i kolorystyczne instrumentów. Poszczególne elementy dzieła muzycznego współgrają efektywnie i efektywnie. Wydaje się również, że kolejność utworów na płycie nie jest przypadkowa. Sąsiadujące ze sobą kompozycje kontrastują pod względem formy i wyrazu. Jest to ważne, ponieważ uatrakcyjnia odbiór.

Przyjazna akustyka kościoła ewangelickiego w Mikołowie, gdzie zrealizowano nagranie sprzyja odbiorowi muzyki.

Paweł Bogdanowicz



**Panorama Nowej Muzyki Polskiej - I**

**Muzyka Kameralna i Chóralna**  
Henryk Mikołaj Górecki

- Juliusz Łuciuk
- Paweł Łukaszewski
- Marian Sawa
- Jan Węcowski
- Stanisław Moryto
- Marcin Łukaszewski
- Marian Borkowski
- Andrzej Chorosziński – organy
- Marian Sawa – organy
- Schola Cantorum Białostociensis
- Violetta Bielecka – dyrygent
- Chór ATK
- ks. Kazimierz Szymonik – dyrygent
- Acte Préalable AP0005
- DDD, 51'18", 1998

Utwory organowe i chóralne stanowią ważną dziedzicę twórczości wielu kompozytorów. Płytę otwiera *Kantata* op. 26 na organy Henryka Mikołaja Góreckiego. Utwór cechuje duża zmienność brzmienia, od fragmentów cichych, jednogłosowych aż po głośne, potężne akordy i współbrzmienia wielokrotnie, z uporem powtarzane, co podkreśla tragizm kompozycji. Następne utwory są znacznie spokojniejsze. Ciekawe rozwiązania harmoniczne zawiera *Victimae paschali laudes* na organy Mariana Sawy. Na pierwszy plan wysuwa się tu czynnik melodyczny – kompozytor wykorzystał tu melodie pieśni kościelnych. Spośród kompozycji chóralnych wyróżnia się *Ave Maria, Mater mea* na chór mieszany Jana Węcowskiego, utwór utrzymany w uroczystym i modlitewnym charakterze, oparty jest o skale pentatoniczne. Cała płyta jest bardzo interesująca – warto mieć ją w swojej kolekcji.

Michał Markuszewski



**Panorama Nowej Muzyki Polskiej - II**  
**Muzyka Kameralna**  
Zbigniew Popielski, Witold Szalonek,  
Jerzy Kornowicz, Maciej Żółtowski,  
Andrzej Dutkiewicz,  
Wojciech Łukaszewski,  
Marian Borkowski  
Elżbieta Gajewska – flet  
Zdzisław Piernik – tuba  
Kwartet instrumentów orientalnych  
Maria Pomianowska – dyrygent  
Tomasz Strahl – wiolonczela  
Andrzej Dutkiewicz – fortepian  
Kwartet puzonów Filharmonii Narodowej  
Jadwiga Gadulanka – sopran  
Zespół Kameralny Filharmonii Narodowej  
Tadeusz Karolak – dyrygent  
Acte Préalable AP0008  
DDD, 65'58", 1998

Oto pozycja dla miłośników awangardy, muzyki nietypowej. Wywołuje ona w słuchaczy sprzeczne odczucia: zaskakuje, koi, nudzi, wprowadza w trans, przeszkadza i denerwuje zarazem.

Zebrane tu utwory reprezentują współczesną muzykę kameralną. Wybór trudno określić najlepszym z najlepszych. Mamy tu interesujący zestaw utworów: od solowych (flet, tuba), przez duet (wiolonczela z fortepianem), kwartety (instrumenty orientalne, puzony) do zespołu kameralnego z głosem sopranowym i perkusją. Słuchanie rozpoznamy niewinnie, od utworu *Talking with myself* na flet solo Zbigniewa Popielskiego. Jest to rzeczywiście zmaganie się, „rozmowa” z samym sobą, interesująco przeprowadzona dzięki ukazaniu olbrzymich możliwości tego instrumentu. Dalej (o biedne uszy moje!) – zupełnie zaskoczenie: *Piernikiana* Witolda Szalona. Mamy tu do czynienia z prezentacją możliwości technicznych tuby: nietypowych sposobów wydobywania dźwięku, rodzajów artykulacji i dynamiki. Uspokoi nas nieco *Relacja* na flet altowy Jerzego Kornowicza, również z nowatorskimi pomysłami wydobywania dźwięku (dwudźwięki, bezdźwięczne dmuchanie w instrument). I kolejne zaskoczenie, ale jakże oryginalne i nietypowe w brzmieniu – *Quartetto per strumenti da corde* Macieja Żółtowskiego na kwartet instrumentów orientalnych. Niezwykle interesujący utwór, już przez sam pomysł, brzmienie i charakter. Przybliża kulturę Wschodu, dzięki rytmom i motywom wprowadza w trans, stan medytacji. Dość klasycznie brzmi duet wiolonczeli z fortepianem *Tango mon amour* Andrzeja Dutkiewicza, gdzie kompozytor dopiero w końcowej fazie dochodzi do stylizacji tanga. Następnie słyszymy statyczny *Kwartet puzonowy* Wojciecha Łukaszewskiego. Płytę wieńczy *Norwidiana 75* na zespół kameralny, gdzie każdy jest solistą, elementem kalejdoskopu, częścią chaosu – szczególna rola perkusji i fortepianu, głos żeński jest tu tylko dopowiedzeniem.

Oto więc panorama – niewątpliwie ciekawa i warta poznania.

Joanna Wielec

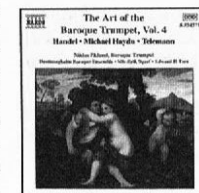


**Sound of Silesian Organs Vol. III**  
**Organy kościoła p.w. Opatrzności**  
**Bożej w Katowicach-Zawodziu**  
Julian Gembalski – organy  
Polskie Radio Katowice CD033  
DDD, 2000

Kolejna płyta z serii *Sound of Silesian Organs* prezentuje organy kościoła p.w. Opatrzności Bożej w Katowicach-Zawodziu. Jest to nowy instrument (budowę ukończono na jesieni 1999 r.), zbudowany przez firmę „Janusz i Zygmunt Krasieński” z Warszawy według projektu prof. Juliana Gembalskiego. Instrument wzorowany jest na estetyce i założeniach konstrukcyjnych francuskiego baroku, stąd też na płycie nagrane zostały utwory kompozytorów francuskich tego okresu. Muzyka ta jest w Polsce rzadko wykonywana, głównie z braku odpowiednich instrumentów. Wymogi rejestracyjne, a także specyficzna praktyka wykonawcza stwarzają potrzebę właśnie takiego instrumentu, aby mogły być dobrze i stylowo wykonane. Myślę, że powstanie organów o tak nietypowych założeniach to bardzo cenna idea. I rzeczywiście utwory zawarte na płycie brzmią doskonale. Niezwykle piękna intonacja głosów (szczególnie językowych) zasługuje na słowa uznania.

Rzadko można usłyszeć tak wspaniale i szlachetne brzmienie organów, zwłaszcza w repertuarze muzyki francuskiego „złotego wieku”. Oczywiście w interpretacji Mistrza Juliana Gembalskiego.

Michał Markuszewski



**The Art of Baroque Trumpet Vol. 4**  
Gross, M. Haydn, Molter, Hertel, Hoesse, Telemann, Händel – koncerty trąbkowe

Niklos Enklund – trąbka barokowa  
Drottningholm Baroque Ensemble  
Nils-Erik Sparf – dyrygent  
Edward H. Tarr – dyrygent  
Naxos 8.554375  
DDD, 67'34", 1999

Seria *The Art of Baroque Trumpet* stanowi ukłon zarówno w stronę historycznego repertuaru, jak i wykonawstwa. Znajdujące się na płytach utwory trąbkowe pochodzą głównie z epoki baroku i wczesnego klasycyzmu. Ich „historyczność” dotyczy jednak innego jeszcze aspektu. W znakomitej większości bowiem utwory te należą już dziś do historii, są zupełnie zapomniane, tak jak ich twórcy. Kto obecnie zna i wykonuje koncerty trąbkowe Grossa (twórcy ponad 200 utworów), Moltera (ok. 50 koncertów na różne instru-





menty) czy Hertla? Są to utwory niezwykle wdzięczne, piękne i łatwe w odbiorze, utrzymane w przedklasycznym stylu, którego w żadnym wypadku nie należy utożsamiać z powierzchownością. „Niewinność” czy wręcz „nawinność” niektórych koncertów jest tylko pozorna. Wymagają one od wykonawców (a zwłaszcza solisty) ogromnej dyspozycji i sprawności technicznej – liczne gamowo-pasażowe przebiegi, długie tryle czy szybkie staccato to tylko niektóre z wyzwań. Jednak piętrzących się tu trudności nie da się pokonać jedynie doprowadzając do perfekcji biegłość techniczną. Koncerty te wymagają również odpowiedniego frazowania i gospodarowania oddechem. Długo wytrzymałe nuty zwłaszcza w bardzo wysokich rejestrach nie każdemu udaje się wykonać. Enklundowi jednak, jak również pozostałym członkom zespołu, udało się sprostać owym wymogom. Drobne wpadki intonacyjne, nie zawsze precyzyjne wejścia (zwłaszcza instrumentu solowego) czy nieznaczne wahania tempa nikną w obliczu godnej podziwu biegłości palcowej Enklunda, połączonej z niezwykłą wprost muzykalnością i pięknym brzmieniem, także w skrajnych rejestrach. Płyta ta może być niewątpliwie cennym uzupełnieniem domowej fonoteki nie tylko miłośników instrumentów i muzyki dawnej, tym bardziej, że nagrań niektórych koncertów (m.in. Grossa, Haydna i Hertla) dokonano po raz pierwszy z udziałem trąbki barokowej.

Paulina Doniec



### Walce XX wieku

**Gabriela Szendzielorz – fortepian**

Polskie Radio Katowice 025  
DDD, 1999

Walc... wdzięk i elegancja z odrobiną sentymentalizmu, taniec łączący powagę z właściwą sobie lekkością i szlachetnością... Nic dziwnego, że forma ta, wyrosła z kręgu muzyki popularnej, szybko znalazła swe miejsce w dziełach symfonicznych. Walc zaistniał jednak przede wszystkim samodzielnie, zawierając w sobie to, co słuchacz w XIX wieku chciał podziwiać: romantyczną kantylenę, elementy wirtuozerii, blask i lekkość. Jak walc inspirował kompozytorów XX-wiecznych, można się przekonać sięgając po płytę Gabrieli Szendzielorz. Zestawienie skrajnie różnych estetyk kompozytorskich i stylów wydaje się być zjawiskiem bardzo interesującym. Z jednej strony znajdujemy utwory kompozytorów, których celem było przywołanie romantycznej, sentymentalnej formy walca z miękką, łagodną kantyleną, wyrafinowaną harmoniką i podkreśleniem elementów tanecznych (walce Ravela, Debussy'ego, Sibeliusa). Z drugiej strony – zdystansowaną postawę nie pozbawioną ironii i specyficznego humoru. Taki jest *Szkie III „Kolombina tańczy”* Martinu, parodystyczna wersja salonowego walczka Poulenc'a czy *Walc* Strawińskiego z zabawną częścią środkową, gdzie fortepian imituje brzmienie mandoliny.

Fascynację muzyką katarską znajdujemy w *Music Box Waltz* Krauzego, stylizacje klasyczne – w utworach Serockiego i Bacewicz. Każdy z walców jest inny – nie sposób opisać ich wszystkich. Pomysł spojrzenia na formę walca z perspektywy czasu wydaje mi się ciekawy i wart zachodu. Te krótkie utwórki, noszące w sobie charakterystyczne cechy stylu każdego kompozytora, mogą podobać się nie tylko miłośnikom walca. Wykonanie Gabrieli Szendzielorz zasługuje na pochwałę. Pianistka dysponuje jasnym, soczystym dźwiękiem, eksponuje elementy taneczne w każdym z utworów, zwraca uwagę precyzją rytmiczną i wyrazistą artykulacją. Nie brak tej interpretacji blasku i wigoru, choć czasem wieje chłodem. Czasem wydaje się, że artystka dystansuje się do materiału muzycznego, a warto przecież rzucić się w wir tańca i na chwilę ulec zapomnieniu...

Magdalena Adamek

## INNE

**Chopin once more**  
**Andrzej Jagodziński Trio**  
**Janusz Olejniczak**  
**ZPR Records ZMC 042**

Do muzyki Chopina można podchodzić z nabożeństwem i w skupieniu, ale można też – bynajmniej jej nie niszcząc ani nie profanując – bawić się chopinowskimi motywami, jak to robi Andrzej Jagodziński. Z zadziwiającą lekkością przekształca on np. *Poloneza c-moll* op. 40 nr 2 lub *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, zamieniając je w coś w rodzaju tanecznych, urokliwych rag-time'ów. Istotne jest, że płyta Jagodzińskiego *Chopin once more*, którą współtworzyli z nim Adam Cegielski, Czesław „Mały” Bartkowski oraz zaproszony do współpracy Janusz Olejniczak, nie traci bynajmniej kontaktu ze wzruszającą melodyjnością i rzewnością dzieł Chopina. Szczególnie pięknie „chopinowość” słychać chociażby w *Preludium h-moll* op. 28 nr 6, gdzie przejmujący, smutny temat powierzono kontrabasowi. Należy zaznaczyć, że płyta *Chopin once more* jest dialogiem między klasyką a jazzem niemal dosłownym – mam tu na myśli bardzo udaną interpretację *Etюдę Ges-dur* op. 25 nr 9, którą Jagodziński z Olejniczakiem wykonują na dwa fortepiany.

Kamila Stępień

**Di Meola plays Piazzola**  
**Al Di Meola**  
**Bluemoon Recordings 7567-92744-2**  
1996

Słynne akordeonowe tanga Astora Piazzoli, zorkiestrowane i zaaranżowane z gitarą w roli głównej przez Alę Di Meolę. Nagrania poszczególnych utworów pochodzą z lat 1990–1996. Trzeba przyznać, że Di Meola, podejmując to – trudne bądź co bądź – zadanie (a z tym, iż nie należało one do prostych musi się zgodzić każdy, kto choć raz miał okazję słuchać tych tang w niepowtarzalnym wykonaniu samego Piazzoli) wywiązuje się z niego naprawdę dobrze. Być może na umiejętność stworzenia przez tego jazzowo-rockowego gitarzystę „tangowego” nastroju wpływa fakt nagrania przez niego swego czasu dwóch albumów w stylu flamenco, na

których partnerowali mu John McLaughlin i Paco de Lucia? W każdym razie atmosfera tang jest odpowiednia, od sentymentalnych, refleksyjnych, niemal smutnych *Tanga II* i *Night Club 1960* poczynawszy, a na prawie radosnym (jeżeli tango w ogóle może być radosne) *Bordel 1900* skończywszy. Trzeba tylko jeszcze raz zaznaczyć, że nie są to utwory Piazzoli w pełnym tego słowa znaczeniu, ale właśnie – utwory Piazzoli grane przez Di Meolę. Lepiej, gorzej? Powiedzmy, że po prostu inaczej.

Kamila Stępień

**ISRAEL**  
**Favourite folk and religious pieces from the Jewish tradition**  
**Hallmark, The world of music, 308952**

Na płycie znalazło się 18 szlagierów muzyki żydowskiej, istny kalejdoskop instrumentarium i poziomu wykonawczego: od zespołów folkowych (czy etnicznych, jak to winno się dzisiaj mówić), kapeli grającej przy ognisku, poprzez chór śpiewaków spod Sycylii Płazu aż do profesjonalnych solistów.

Zespoły folkowe grają znane i przyjemne do słuchania melodie porządnie, aczkolwiek bez szczególnego entuzjazmu, niuansów i czaru, niekiedy tylko muzycy mają różne opinie co do obowiązującego w utworze stroju instrumentów. Natomiast tradycyjni żydowscy śpiewacy występują z akompaniamentem tradycyjnego żydowskiego fortepianu i tradycyjnych żydowskich organów. Najciekawsze są jednak utwory o charakterze modlitewnym w interpretacji skrzypiec i wiolonczeli solo: nieprzeciętny poziom wykonawców, a tu – nie wiadomo kto gra, w książeczce bowiem napisane jest „performer unknown”!

Podsumowując: płyta jest zlepkiem znanych melodii, pocztówką z europejskiego „Izraela”, szemranej autentyczności. Jest to robiona w wielkim pośpiechu wycinanka z różnych nagrań. Po przyjrzeniu się innym płytom z serii *The world of music* ze smutkiem trzeba stwierdzić, że taki chaos jest cechą całej produkcji: brak jakichkolwiek danych o pochodzeniu utworów, minimalnych informacji o wykonawcach. Ponadto nie wiadomo, czy nagrania mają prezentować folklor, czy muzykę popularną z jakiegoś obszaru, nie wspominając już o „wierności” w doborze instrumentarium. Pozostaje pytanie, do kogo adresowana jest płyta bez walorów artystycznych ani edukacyjnych. Zapewne do właścicieli restauracji regionalnych, aby cicho grała i „robiła atmosferę”. Wszystkich jednak, którzy nie podjęli gastronomicznej działalności tego typu, przestrzegam przed serią *The World of Music*.

Natalia Szczech

**Mnemosyne**  
**Jan Garbarek, The Hilliard Ensemble**  
**ECM Records 456 122-2**  
1999

Ta świetna płyta cała zdaje się potwierdzać moje przekonanie o jedności muzyki i o tym, że jazz znakomicie pasuje do wszelkich utworów, którymi rządzi zasada ewolucyjności i które zawierają w sobie element improwizacji. Na przykład do dzieł muzyki dawnej lub ludowej. Do takich, jakie znajdują się na płycie *Mnemosyne*.

Ażeby zapewnić słuchaczowi prawdziwą uctę duchową wystarczyłyby już same wokalne wykonania The Hilliard Ensemble albo same improwizacje saksofonowe Garbarka. Tu obydwą te elementy są połączone, mało tego – tworzą idealną wręcz całość. Chwilami trudno stwierdzić, czy to Garbark podąża na przykład za *Gloria* Dufaya, czy też *Gloria* Dufaya podąża za miękkim, płynnym dźwiękiem saksofonu. I tak dzieje się z każdym utworem: niezależnie od tego, czy jest to antyczny *Hymn Delficki*, czy estońska kolysanka, czy szkocka piosenka *Remember Me My Dear* czy w końcu XVI-wieczny psalm rosyjski, gdzie zarówno nasycone brzmieniem głosy ludzkie, jak i niskie, skupione dźwięki saksofonu są tak niesamowicie piękne, że po prostu nie dają o sobie zapomnieć.

Kamila Stępień

## Muzyka i Ekran

**Sinfonia Viva**  
Tomasz Radziwonowicz – dyrygent  
DUX 0155  
DDD, 54'11", 1999

Czy pamiętają Państwo czasy, gdy w każdą niedzielę na ekranach telewizorów ukazywała się płonąca mapa Ameryki i czterech kowbojów cwałowało przez dziką prerię? Na pewno. Bez wątplenia pamiętają więc Państwo również skoczną melodyjkę, towarzyszącą popularnemu przed laty serialowi *Bonanza*, bo o nim tu mowa. Wszyscy pamiętamy także wiele innych melodii, pochodzących z przebojów dużego i małego ekranu, choć być może nie zawsze mamy świadomość, skąd właściwie kołaczą nam się po głowie chwytliwe tematy. *Bonanza*, *Love Story*, *Rosemary's Baby*, *Ogniem i Mieczem*, *Doktor Żywego*, *Ojciec chrzestny*... Te i inne hity muzyki filmowej znajdują się na płycie *Muzyka i ekran* w wykonaniu orkiestry Sinfonia Viva pod dyrykcją Tomasza Radziwonowicza. „Niepoważnym” melodiom towarzyszy w książeczce bardzo ciekawy, choć utrzymany w poważnym tonie tekst Kacpra Miklaszewskiego, będący swoistą podróżą przez krainę filmowych i muzycznych wspomnień. Firmie DUX za pomysł należą się duże brawa. Wykonawcom – nieco mniejsze. Szkoda.

Paweł Markuszewski

**Nude bass ascending**  
Glen Moore  
Intuition INT 3192 2  
1999

Kontrabasista Glen Moore ma za sobą bogatą jazzową przeszłość, nieobce mu są różne odmiany muzyki, jego improwizacje noszą znamiona nie tylko jazzu, ale także muzyki klasycznej i etnicznej. Warto przy tym zaznaczyć, że mimo tego, iż Moore gra na kontrabasie, a więc na instrumencie wchodzącym tradycyjnie w skład jazzowego bandu, nadaje mu zupełnie inną od powszechnie przyjętej rolę. Z kontrabasu czyni on instrument wiodący, melodyczny, co daje naprawdę dobre efekty i działa odświeżająco na słuchacza przyzwyczajonego do ciągłej dominacji trąbek, saksofonów czy ewentualnie fortepianu. Płyta *Nude bass ascending* zawiera próbki niemal wszystkich doświadczeń muzycznych Moore'a: od tanecznych, egzotycznych brzmień w *It takes a Village*, poprzez balla-

dowe, cieszące uszy zwolenników dobrego, klasycznego jazzu *Bloomination*, *Olivewood* z soczystym, głębokim brzmieniem kontrabasu, przejmujące, świetne w swej dramatyczności *Moot* aż do nowoczesnego, odważnego *Euphrates*. Ta różnorodność czyni płytę godną polecenia, ponadto cóż to za przyjemność posłuchać pełnego dźwięku organów Hammonda, orientalnych instrumentów perkusyjnych oraz niczym nie przesłoniętego kontrabasu.

Kamila Stępień



**Pieśni kozackie i rosyjskie**  
Męski Zespół Muzyki Cerkiewnej  
ks. Jerzy Szurbak – dyrygent  
Polskie Nagrania PNCD 482  
70'30, 1999

Popularność ludowych pieśni naszych wschodnich sąsiadów stale rośnie. Na rynku dostępnych jest wiele nagrań tej muzyki, w tym kilka płyt legendarnego Chóru Aleksandrowa. Ostatnio pojawiła się kolejna, tym razem polska, płyta z tym repertuarem. Zespół Muzyki Cerkiewnej ks. Jerzego Szurbaka zabiera słuchaczy w prawdziwą „podróż sentymentalną”. Śpiewacy prezentują 23 pieśni – każda z nich to istna perła rosyjskiej lub ukraińskiej muzyki ludowej. Mamy tu takie „evergreeny”, jak *Kalinka*, *Katusza*, *Dwienadcat' razbojnikow*, *Ej uchniem*, *Powijaw witer stepowij*, *Kalakolczyk*, *Wieczernij zwon*, *Oj na hori*, *Stien'ka Riazin*, *Molitwa kunaka*... Wykonaniu nie można nic zarzucić, ciesząc zwłaszcza wspinałi soliści – Franciszek Przemielewski, Jerzy Cieślowski, Bogdan Kuźmiuk. Artyści nie tylko śpiewają na sobie właściwym, bardzo wysokim poziomie, ale także umiejętnie oddają klimat kozackich dumeł, szerokich stepów, ukazując różne zakątki słowiańskiej duszy. Ech, lza się w oku kręci...

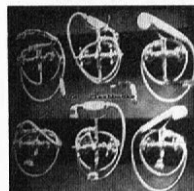
Paweł Markuszewski

**Tribute to Marek & Wacek**  
Jagodziński & Masecki  
Polonia Records, MC 154  
1998

Płyta nawiązuje do idei jazzu jako zabawy i pomyślana jest jako hold dla słynnego duetu Marka i Wacka, grającego właśnie w tej konwencji. Wykonawcy, Jagodziński i Masecki, stanowią parę dość szczególną. Andrzeja Jagodzińskiego nie potrzeba już chyba przedstawiać. Odłąd zaistniał na polskiej scenie jazzowej w 1979 roku, jest coraz istotniejszą na niej postacią. Marcin Masecki to zaledwie 16-letni uczeń Jagodzińskiego, gnący się po szczeblach kariery w dość szybkim tempie. Płyta *Tribute to Marek & Wacek* niewątpliwie stanowi dla niego ważny krok do stania się uznanym pianistą jazzowym, bo oprócz tego, że bierze w niej udział jako wykonawca, to jest jeszcze aranżerem wszystkich utworów oraz autorem dziełka pt. *Blues*.

Płyta faktycznie zgrabnie nawiązuje do stylu Marka i Wacka. Prezentuje utwory bardzo zróżnicowane: od nastrojowego *What I'll Do* Berlina i melodyjnej, nasyconej brzmieniem *Kolysanki* Brahmsa, poprzez dowcipną uweraturę do opery *Wilhelm Tell* Rossiniego (z subtelnie wtrąconym cytatem z *Lotu trzmiela* Rimskiego-Korsakowa) aż do dramatyczniejszych *24 Kaprysu* Paganiniego oraz *Koncertu fortepianowego a-moll* Griega. Cały krążek został pomyślany jako dobra zabawa, zarówno dla wykonawców, jak i dla słuchaczy. Nie ma tu głębi, jest za to wielki urok – a o to chyba chodziło.

Kamila Stępień



**Viñ Flashbacks**  
Cpt. Sparky SPARK 007 1999

Opisując muzykę, co bezpośrednio wiąże się z recenzją, jestem zmuszony szukać jakichś odpowiedników, nazw i trendów, co samo w sobie mnie zniechęca. Bardzo się cieszę, że opisywana płyta wymyka się skojarzeniom, gdyż różnorodności muzyki zawartej na tym albumie nie sposób sklasyfikować, co skłania do oczyszczenia umysłu i nowych refleksji. Płyta zawiera 16 utworów, które stanowią efemerydę mrocznego trip-hopu, ambientu do oczyszczenia umysłu i nowych refleksji. Jednym słowem nie da się tego zaszufłakować. Raz zanurzamy się w lepkie, nocne, nieco narkotyczne fazy, które często niespotykane się urywają, kiedy indziej biegniemy poprzez las uciekając przed dyszącym potworem, który przeradza się w dyszącą lokomotywę. Jednak te subiektywne skojarzenia pozostawiamy raczej słuchaczowi. Tego rodzaju muzyki nie sposób ogarnąć po pierwszym wysłuchaniu, gdyż wiele elementów umyka i czeka na odkrycie następnym razem. Ta magiczna właściwość sprawia, że trzeba do tej płyty po prostu wracać, a autorzy zadbali o to, aby całość się podobała. Pierwszym, pozytywnie niepokojącym wrażeniem napawa okładka. Muzyka jest zrealizowana na bardzo wysokim poziomie technicznym. Mam nadzieję, że czasy, gdy muzyka polskich wykonawców pachniała lekką gonitwą (czytaj: chamską zrzną) za produkcjami zagranicznymi nieodzwrotnie mijają. Jedyne znane gwiazdy popu trzymają się tego trendu i nawet (ku swojemu szczęściu) dogoniły już czasy techno rodem z NRD końcówki lat osiemdziesiątych (bo przecież dokonali genialnego odkrycia, że trzeba "lecieć w techno"). Ale przecież tak naprawdę do przodu windują nas między innymi takie płyty, jak tu opisywana. Szkoda jedynie, że alternatywny rynek muzyczny rozwija się wolno i niestety takich pozycji nie sposób kupić w każdym sklepie muzycznym. A muzyka broni się sama.

bnio Kid

Acte Préalable

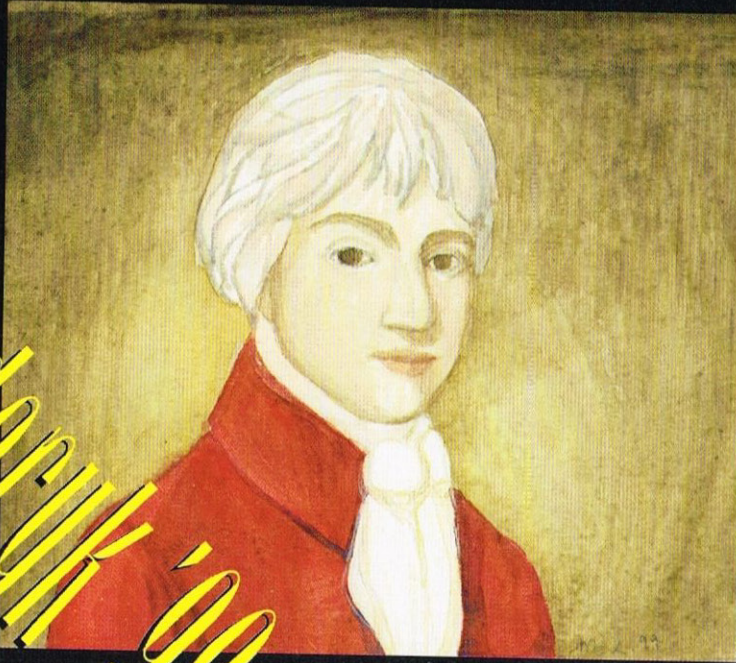
MUZYKA POLSKA



Franciszek Lessel

PIANO WORKS

Marcin Łukaszewski - piano



AP0022/3  
2CD BOX

MUZYKA POLSKA



Paweł  
ŁUKASZEWSKI

Antiphonae

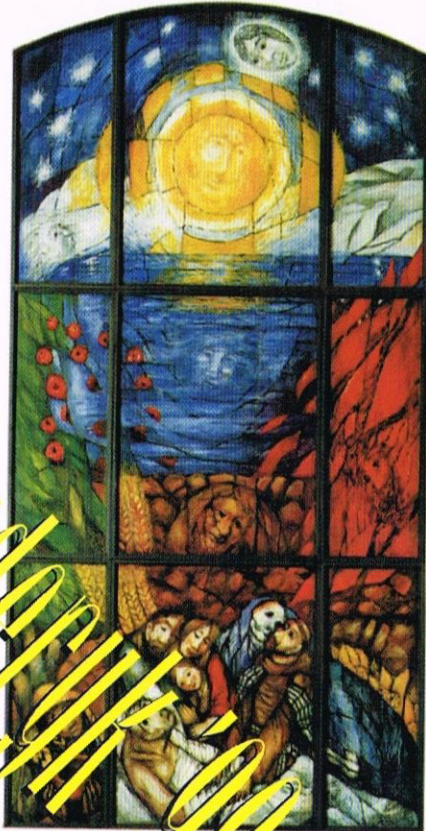
Ave Maria  
Beatus vir

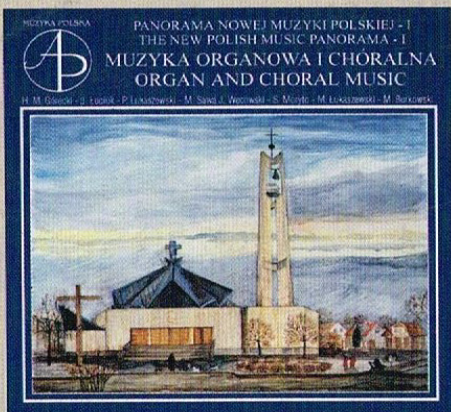
Polish Chamber Choir  
Schola Cantorum Gedanensis  
Jan Łukaszewski

AP0029

FUNDACJA  
NOMINACJA

FUNDACJA  
NOMINACJA



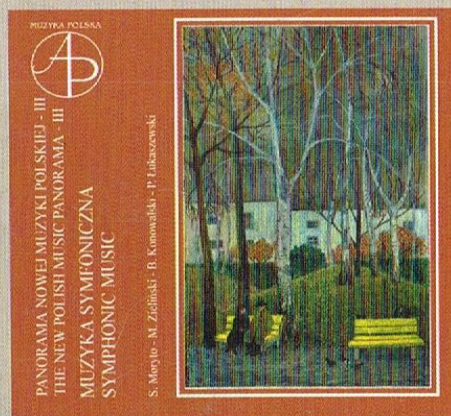


AP0005 - Górecki, Łuciuł, P. Łukaszewski, Sawa, Węcowski, Moryto, M. Łukaszewski, Borkowski

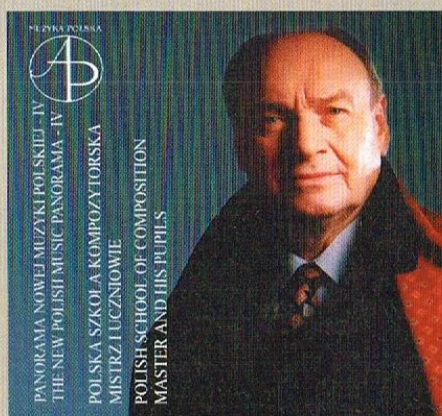
# PANORAMA NOWEJ MUZYKI POLSKIEJ



AP0008 - Popielski, Szalonek, J. Komowicz, M. Zieliński, A. Dątkiewicz, W. Łukaszewski, M. Borkowski



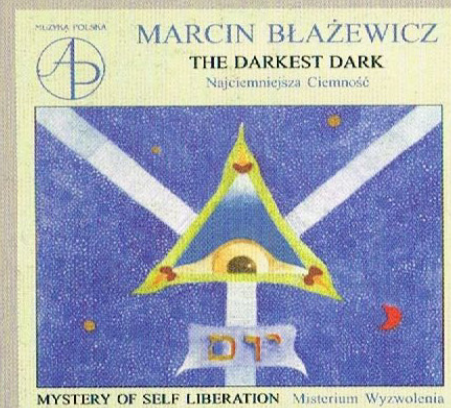
AP0010 - Moryto, Zieliński, Konowalski, P. Łukaszewski



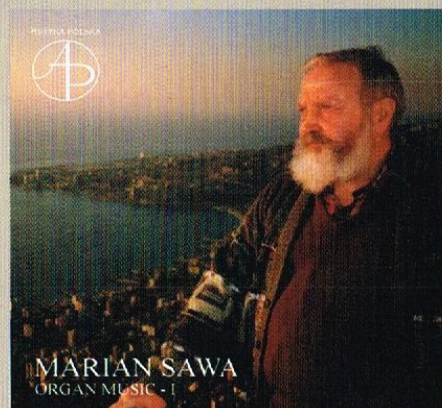
AP0011/12



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



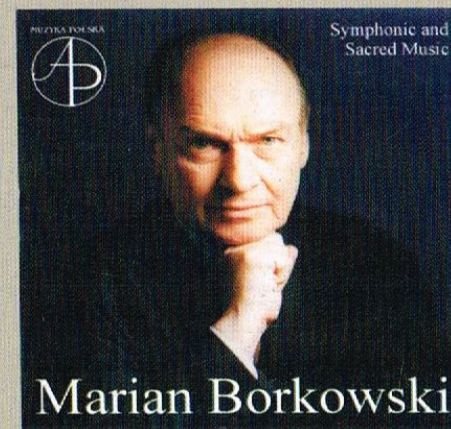
AP0045



AP0030



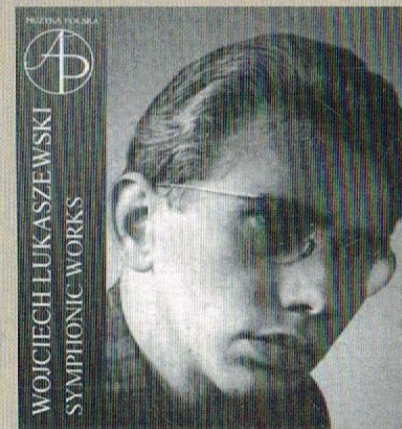
AP0009



AP0038



AP0004



AP0035

*Acte Prealable*