

# MUZyka21

numer 6  
listopad 2000  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7 zł

magazyn  
muzyki  
i sztuk  
pokrewnych

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



Muzyka21

LISTOPAD  
2000

PLYTA MIESIACA

**Dmitrij Bortnianski**

**Olga Pasiecznik**

w numerze:

**Jerzy Gablenz**

**Muzyka w Pięcioksięgu**

**Laureaci XIV Konkursu im. F. Chopina**

**S. Casimiro Re di Polonia A. Scarlatti**



9 771509 1569008 06

# XIV Międzynarodowy Konkurs im. F. Chopina

## Laureaci



I nagroda oraz nagroda specjalna za wykonanie poloneza

**Yundi Li** – ur. 7.10.1982 r. w Chongqing, Chiny. Student Wyższej Szkoły Sztuki w Shenzhen w klasie fortepianu Dana Zhaoyi. Laureat Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych: im. I. Strawińskiego, Champaign-Urbana, USA, 1995; im. F. Liszta, Utrecht, Holandia, 1999; im. G. Bachauer, Salt Lake City, USA, 1999; oraz w Pekinie w 1999. Koncertował w Austrii, Niemczech, Czechach i na Węgrzech.



II nagroda

**Ingrid Fliter** – ur. 23.09.1973 r. w Buenos Aires. W latach 1992-1993 studiowała w Hochschule für Musik we Fryburgu w klasie Vitaly'ego Margulisa. Naukę kontynuowała w Rzymie u Carla Bruna. Obecnie studiuje w Accademia Pianistica Internazionale „Incontri col Maestro” w Imoli pod kierunkiem Franca Scali i Borysa Pietruszanskiego. Laureatka I nagrody Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Busoniego w Bolzano w 1998 r. Koncertowała jako solistka oraz ze znanymi orkiestrami symfonicznymi.



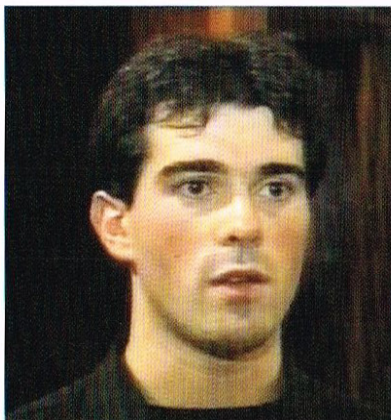
III nagroda

**Alexander Kobrin** – ur. 20.03.198 r. w Moskwie. Studiuje w moskiewskim Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w klasie Lwa Namowa. W 1998 r. został zwycięzcą Szkockiego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Glasgow oraz Festiwalu im. H. Neuhause w Moskwie. W 1999 r. otrzymał I nagrodę Międzynarodowego Konkursu im. F. Busoniego w Bolzano. Koncertował jako solista, kameralista oraz z orkiestrami symfonicznymi w większości krajów Europy oraz w Izraelu i Argentynie. Nagrywał dla firm fonograficznych oraz dla stacji radiowych i telewizyjnych w Rosji, Islandii, Francji, Włoszech, Austrii, Szwajcarii.



IV nagroda i nagroda specjalna za wykonanie poloneza

**Sa Chen** – ur. 21.11.1979 r. w Henanie w Chinach. Absolwentka Wyższej Szkoły Sztuki w Shenzhen klasy fortepianu Dana Zhaoyi. Ukończyła studia podyplomowe w Guildhall School of Music and Drama w Londynie pod kierunkiem Joan Havill. Otrzymała IV nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Leeds w 1996 r. Koncertowała w Australii i Wielkiej Brytanii.



V nagroda

**Alberto Nose** – ur. 18.11.1979 r. w Villafranca di Verona. Absolwent Conservatorio di Musica „F. E. Dall'Abaco” w Weronie klasy fortepianu Laury Palmieri. Obecnie studiuje w Accademia Pianistica Internazionale „Incontri col Maestro” w Imoli pod kierunkiem Franca Scali. Laureat II nagrody International Piano Competition F. Busoni w Bolzano (1999) oraz wielu krajowych konkursów. Koncertował we Włoszech, Francji, Czechach, Austrii.



VI nagroda

**Mika Sato** – ur. 8.04.1973 r. w Osace. Absolwentka Wydziału Muzyki Uniwersytetu Toho w Tokio oraz Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu klasy fortepianu Jacques'a Rouviera. Laureatka konkursów pianistycznych w Japonii, finalistka XI Międzynarodowego Konkursu im. P. Czajkowskiego w Moskwie, 1988. Na Konkursie im. M. Long – J. Thibaud w Paryżu otrzymała specjalną nagrodę za interpretację muzyki F. Chopina (1998).

# Muzyka21

adres redakcji  
**Muzyka21** – redakcja pisma  
 skr. pocztowa 71  
 02-792 Warszawa 78  
 tel./fax (22) 648 88 38  
 muzyka21@terra.pl

redaktor naczelny  
 Marcin Błażewicz  
 sekretarz redakcji  
 Paweł Markuszewski  
 tel. (501) 25 69 61  
 zespół redakcyjny  
 Łukasz Borowicz  
 Jagna Dankowska  
 Krzysztof Lipka  
 Marcin Tadeusz Łukaszewski  
 Paweł Łukaszewski

w numerze piszą  
 Magdalena Adamek  
 Marcin Błażewicz  
 Łukasz Borowicz  
 Stanisław Dybowski  
 Katarzyna K. Gardzina  
 Piotr Grella-Możejko  
 ks. Zenon Kołodziejczak  
 Krzysztof Lipka  
 Joanna Łukaszewska  
 Marcin Tadeusz Łukaszewski  
 Paweł Markuszewski  
 Weronika Ratusińska  
 Stanisław Rupprecht  
 Anna Ryszka-Komarnicka  
 Patrycja Samson  
 Krzysztof Skwierczyński  
 Kamila Stępień  
 Maria Wacholc  
 Walentyna Węgrzyn  
 Joanna Wielec  
 Jerzy Wojciechowski  
 Sławomir Zamuszko

fotograf  
 Leszek Kubiak  
 grafika

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc  
 redaktor techniczny  
 skład, łamanie i projekt  
 Michał Karol Lipka  
 Cpt. Sparky Publications  
 www.cptsparky.terra.pl  
 cptsparky@terra.pl  
 tel. (501) 104 557

oraz  
 Absolute Business Trading

wydawca  
 Wydawnictwo Muzyczne  
*Acte Prealable* sp. z o.o.  
 konto: Kredyt Bank S.A.  
 VII oddz. w W-wie, filia nr 2  
 15001865-2005153  
 -121860086619  
 www.kki.net.pl/~acteprealable  
 e-mail: actepre@polbox.com

nakład 5000 egz.

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

Powinnością pisma, które chce być otwarte na otaczającą nas rzeczywistość,  
 jest prezentowanie różnorodnych poglądów, opinii i refleksji.

**Muzyka21** stawia sobie takie zadanie. Nie oznacza to jednak, że osoby redagujące  
 pismo zawsze zgadzają się z poglądami autorów.

## relacje

- 10** Jerzy Wojciechowski **Paryscy galanci**
- 14** Walentyna Węgrzyn **Wokół brzmienia organów**
- 15** Maria Wacholc **Koncerty organowe w Gdańsku i Gdyni**
- 17** Sławomir Zamuszko **Z Rubinsteinem na cztery ręce**
- 17** Paweł Markuszewski **Odkrycia Polskiego Radia**
- 18** Warszawiak **Warszawska Jesień 2000: To nie jest recenzja**
- 19** Weronika **Ratusińska 30 x FAMA**

## felietony

- 20** Piotr Grella-Możejko **Pariasi i święte krowy (III)**
- 21** Bemol **Kłamią czy mówią prawdę?**
- 22** Stanisław **Dybowski Rozliczenie**

## portrety

- 23** Paweł Markuszewski **Jerzy Gablenz**
- 25** Krzysztof Skwierczyński **Franco Alfano w cieniu Turandot**
- 27** Katarzyna K. Gardzina **Hetman baletu polskiego**

## wywiady

- 28** **Znaleźć równowagę**  
 z Olgą Pasiecznik rozmawia Paweł Markuszewski

## artykuły

- 36** Anna Ryszka-Komarnicka **S. Casimiro Re di Polonia A. Scarlatti**
- 38** Krzysztof Lipka **Muzyko, ty jesteś jak zdrowie**
- 41** Kamila Stępień **Dlaczego Kain zabił Abła?**
- 44** Patrycja Samson **Balet - co to jest?**

## recenzje

- 45** **plyta miesiąca - Dmitrij Bortniański: Alcide**
- 46** **recenzje płytowe**

## różne

- 4** **listy od Czytelników**
- 7** **kalendariusz - listopad**
- 8** **wydarzenia**
- 9** **nowości płytowe**

## pożegnanie

- 58** **Jerzy Erdman (1942-2000)**

## Uwaga!

**Każdy czytelnik grudniowego  
 numeru (nr 7 /2000) będzie mógł  
 otrzymać gratis płytę z kolędami.**

PR i TV S.A. (publiczna) mają status spółek handlowych, a więc najzwyczajniej zarabiają pieniądze. Jednocześnie do swoich zadań zaliczają propagowanie eufemistycznie nazwanej sztuki niekomercyjnej. Zadania te mają usprawiedliwić ściąganie z obywateli abonamentu. W jakich kategoriach rozumieć pojawienie się na ostatniej płycie Madonny nalepki TVP 1 – handlowej czy niekomercyjnej?

PR i TV SA nadają nagrania archiwalne tak zwanej muzyki poważnej wykonywanej przez polskich artystów. Za podobne tzw. powtórki aktorzy biorą niezły szmal. Konia z rzędem tym muzykom, którzy tytułem emisji swoich produkcji otrzymali jakiegokolwiek wynagrodzenie.

Marcin Błażewicz



Bardzo dziękujemy wszystkim Czytelnikom za nadsyłane na adres redakcji listy. Dziękujemy za miłe słowa, a także za krytykę. Publikujemy dziś fragmenty trzech listów.

### Lato z Radiem

Ostatnio, siedząc sobie u brzegów Puszczy Białowieskiej – słuchałam genialnego Andrieja Gawrilowa, który wystąpił z recitalem na Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach. Było to 5 sierpnia w Programie 2 PR w godzinach wieczornych. Po *Balladach* artysta zagrał – jak się wyraził komentator Grzegorz Michalski – pierwszy bis, a potem drugi bis. Po konfrontacji – chyba z publicznością – słuchacze niestety nie dowiedzieli się, jakie utwory zagrał na bis Gawrilow. Następnie pianista powiedział parę zdań do publiczności, które siłą rzeczy z oddalenia od mikrofonu nie były słyszalne. G. Michalski skomentował to krótko: *mam nadzieję, że państwo wszystko zrozumieli i zakończył transmisję*. Chciałabym pogratulować Panu Michalskiemu znajomości literatury muzycznej i języka angielskiego. Może Pan Grzegorz powinien wykonać telefon do przyjaciela... Za czasów Jana Webera taka wpadka byłaby niemożliwa. A mówi się, że nie ma ludzi niezastąpionych...

Nazwisko i adres do wiadomości redakcji

Szanowni Państwo,

We wrześniowym numerze **Muzyka21** w rubryce „bez komentarza” na s. 27 ukazał się cytat z wypowiedzi pani Magdy Umer związanej z wprowadzeniem nowej Ustawy o prawie autorskim: *Płyty są za drogie, więc ich nie kupuję. Słucham tylko te, które znajomi dadzą mi po wydaniu*.

Otóż uważam, że pani Magda Umer ma rację! Mówiła prawdopodobnie – nie wiem, nie słyszałem – o płytach z muzyką rozrywkową, ale z nagraniami muzyki poważnej jest jeszcze gorzej. Ceny płyt z półki z nowościami – zwłaszcza chodzi tu o firmy Sony, EMI, DG – dochodzą do 60–70 złotych!

Dlaczego w takim razie płyty firmy Naxos kosztują niewiele ponad 20 zł i nie jest to wcale najtańsza oferta? A skąd wzięła się seria EMI Forte w cenie 20–30 zł za dwupłytowy album? A w Polsce – rozumiem, że nasz rynek różni się znacznie od zachodniego, ale jednak płyty Duxu czy Acte Préalable kosztują 30–35 zł, a np. CD Accord życzy sobie prawie 50 zł.

W czym zatem interesie było cytowanie wypowiedzi Magdy Umer jako „bez komentarza”, czyli w rubryce, piętnującej absurd i głupotę (tak rozumiem ideę tej rubryki, czytając Wasze pismo od pierwszego numeru)? Magazyn płytowy, jakim w znacznej mierze jest **Muzyka21**, powinien w moim odczuciu dbać o interesy czytelników i słuchaczy, a więc walczyć o obniżenie cen płyt.

Antoni Krasieński, Gdańsk

Szanowny Panie,

Jako, w pewnym sensie, autor Bez komentarza dotyczącego pani Magdy Umer muszę odpowiedzieć na pański list. Porusza w nim Pan dwie sprawy, a mianowicie postawę artystki oraz problem cen płyt.

Przypuszczam, że pani Umer jest związana jakąś umową z wydawcą. Dzięki temu czerpie lub będzie czerpała korzyści ze sprzedaży płyt. Swoją wypowiedzią dowodzi skrajnej niełajności w stosunku do swego partnera w interesach, czyli wydawcy. Ale cóż, mało kto jeszcze pamięta znaczenie tego słowa...

W przypadku cen płyt powinien Pan wysłać zażalenie do panów

Jaruzelskiego i Wałęsy. Ich wspólne sabotowanie jedynie słusznego ustroju doprowadziło do odejścia od systemu cen ustalanych odgórnie. Musimy zaakceptować, że płyty mają różną cenę. Dlaczego tak łatwo akceptujemy różne ceny samochodów, alkoholi, papierosów, żywności, nieruchomości, ubrań – wszystkie te produkty często są znacznie droższe niż w Europie Zachodniej – a płyty mające w sumie mało zróżnicowane ceny (i tańsze niż w Europie Zachodniej) wznecają tyle emocji? Poza tym niewielu Polaków kupuje płyty, w przeciwieństwie do pozostałych artystów. Wszyscy wiedzą, że piractwo jest takim samym złodziejstwem jak kradzież samochodu. Jednak, inaczej niż tamten proceder, skopiowanie płyty jest w tej chwili nie tylko bardzo łatwe, ale i bardzo tanie (po co płacić 50 zł za płytę, skoro CD-R kosztuje poniżej 2 zł, a że jest bezładnej poligrafii...). Wobec tego ubolewamy, że płyty są drogie, że nie możemy ich dużo kupować – i kopiujemy. Czujemy jednak podświadomie, że coś jest nie tak. A zresztą w mediach wciąż się o tym trąbi. Wobec tego wymyślamy sobie alibi w postaci niegodziwych zarobków producentów płyt. Te same media pomagają w tym, gdyż przy okazji poruszania problemu piractwa zawsze piszą o za wysokich cenach. Pozostawmy problem cen płyt ich producentom, tak jak nie ingerujemy w ceny innych produktów. Pamiętajmy jednak, by przed zagłębieniem do cudzej kieszeni zajrzeć do własnej. Z każdego 50 zł zostawionych w sklepie 9 zł zabieramy z powrotem – to podatek VAT. Dlaczego chcemy, by muzyka, w przeciwieństwie do literatury, była obłożona tak wysokim podatkiem? Koszt wyprodukowania płyty jest wyższy niż książki, krąg odbiorców mniejszy, a podatek większy (22% zamiast 0%). Jeśli jednak uważamy, że producent może zmniejszyć cenę, to zawsze mamy legalny środek nacisku – możemy nie kupować płyt. Gdy w latach 80. cena kawy była przez amerykańskich konsumentów uznana za zbyt wygórowaną, przestali ją po prostu pić. W ciągu miesiąca ceny kawy spadły.

Naszym obowiązkiem jest na pewno walka większy krąg słuchaczy czy też o lepsze płyty. Ale

o tańsze? A kto będzie decydował, jaka cena jest już dostatecznie niska? Może powołamy Autonomiczne Centrum Taryfikacji Edycji Płytych wraz z prezesami, zarządem, aparatem administracyjnym, biurami, oddziałami rejonowymi etc.? Jedynie co możemy robić to promować wydawnictwa tańsze, oczywiście pod warunkiem, że artystycznie niegorsze.

Sam Pan podaje przykład wydawnictw tańszych i droższych – Naxos za 25 zł i EMI za 60 zł. Ale w Naxos nie nagrywa Zimerman, tylko Biret. Nagrywa dla nich Wit, ale Karajana tam nie ma. To wcale nie znaczy, że te wytwórnie są gorsze. Wręcz przeciwnie. Ich wykonawcy są równie wspaniali, ale mniej znani. Repertuar renomowanych firm jest skostniały od dziesięcioleci w przeciwieństwie do firm niezależnych. Ale cóż, są widać klienci na 40. wersję koncertu skrzypcowego Czajkowskiego, którzy nigdy nie sięgnęliby po płytę z koncertami Giomovichia (nowość, za 17,50 zł w Arte Nova Classics bez przeceny). A nam pozostaje albo dużo ambitniejszy repertuar w wytwórniach niezależnych, lub też musimy poczekać, aż pojawi się 41. wersja tego koncertu, a wtedy ta 40. wyjdzie w serii ekonomicznej. Prawa rynku rządzą każdym prawie produktem, również książkami, więc dłaczego z płytami ma być inaczej?

Jan A. Jarnicki

Szanowna Redakcjo!

W ostatnim (czwartym) numerze **Muzyki21** z dużym zainteresowaniem przeczytałem tekst ubrany w formę pełnego emfazy dialogu pomiędzy wymagowanymi przedstawicielami środowisk muzykologów oraz wykonawców. Sama forma, choć dziś może trącająca nieco myszka, acz przecież niegdyś tak popularna, nie pozostawia wątpliwości, że pod fikcyjnymi rozmówcami kryje się jeden autor. Oczywiście z jednoznacznym przesłaniem tekstu mogę się tylko zgodzić – jako gorący patriota polskiej kultury, w tym oczywiście także muzycznej, a zarazem nie profesjonalista, a jedynie meloman i „konsument” nagrań i publikacji z dziedziny historii muzyki, poprzez liczne grzechy zaniechania ze strony przedstawicieli obu profesji narazony jestem na ciągły deficyt wrażeń i „głód” wiedzy. Niewątpliwie ostatnio wiele luk się zapełnia, ale są to za zwyczaj przysłowiowe krople w morzu potrzeb. W dodatku pomimo chlubnych wyjątków, stanowiących przez niewielkie, niezależne rodzime wytwórnie, takie jak np. *Selene* czy *Acte Préalable*, jakże wiele z tych wstydlivych braków fonograficznych wypełniają zagraniczni entuzjaści. O znako-

mych nagraniach takich wytwórni jak choćby brytyjski *Hyperion* powszechnie wiadomo, ja jednak chciałbym wspomnieć o kilku miłych niespodziankach, które spotkały mnie u naszych bezpośrednich sąsiadów.

Oto niedawno w Bratysławie zakupiłem płytę wydaną przez austriacką firmę *Musica classic* (Musica 780024-2) zatytułowaną *Maria Szymanowska-Wołowska. Inspiration to Chopin*. Nagranie zostało zrealizowane w 1996 r. w Bratysławie, a dokonała go młoda, urodzona w Wenecji pianistka, o swojsko brzmiącym nazwisku – Karina Wisniewska. Płyta zawiera wybór utworów na fortepian solo: dwanaście z *Vingt Exercices et Préludes*, cztery mazurki, *Poloneza f-moll*, kilka menuetów i innych tańców, wreszcie nokturny z najśłynniejszym *Le Murmure*. Na 26 pojedynczych kompozycji aż 20 zostało zarejestrowanych na płycie po raz pierwszy w historii! Obawiam się, że pozostałe sześć to raczej też nagrania firm zagranicznych. Abstrahując od kwestii, czy owe salonowe w większości drobiazgi – tu zresztą zarejestrowane przez sprawną i grającą z dużym wdziękiem pianistkę – są dziełami wysokiej, czy też średniej próby, trzeba stwierdzić, że to właśnie dzięki słowacko-austriacko-Bóg wie jakiej płycie po raz pierwszy miałem okazję wyrobić sobie zdanie o muzyce jednej z najważniejszych postaci europejskich salonów początku XIX w. (...)

Podróże do krajów, które w powszechnym (a głupim) mniemaniu uznawane są u nas za mniej znaczące kulturowo, mogą nauczyć pokory. Oto w białoruskim obecnie miasteczku lwie zakupiłem tego lata monografię *Czasy i muzyka Michata Kleofasa Ogińskiego*. Jest to rosyjskie (Mińsk, 1999 r.) tłumaczenie książki dalekiego potomka kompozytora – Iwo Za-

luskiego, opublikowanej zaledwie dwa lata wcześniej po angielsku w Londynie. I oto Ogiński, związany z leżącym na Białorusi Zalesiem ma prawo być przez Białorusinów uznawany za także ich narodowego kompozytora (tak jak przyznają się do Kościuszki czy Mickiewicza) bo jak widać, bardziej im niż nam droga jest jego pamięć i spuścizna. A może warto by choć co setny polski licealista, z masy oddającej się corocznie rytuałowi odtańczenia poloneza *Pozegnanie ojczyzny* na początek studniówki, miał szansę dowiedzieć się czegoś o twórcy tego okolicznościowego przeboju.

Ale moje zdumienie sięgnęło zenitu, gdy nie dalek, jak dwa tygodnie temu w litewskim Kownie na ulicznym straganie specjalizującym się w muzyce, nazwijmy ją russo-disco, w pudełku z CD z muzyką poważną natrafiam na serię rosyjskich płyt firmy *AT Music* (cena ok. 10 zł) pt. *Złotaja Kolliekcja*. Są to zapewne pirackie kompilacje, przeznaczone na rynek rosyjski i krajów b. ZSRR poświęcone największym kompozytorom: Beethoven, Mozart, Bizet, Berlioz, Elgar – ale też oprócz Czajkowskiego i Borodina np. Anton Rubinstein. I oto do tego wysoce elitarnego towarzystwa dokooptowano... Ogińskiego, a właściwie kopię płyty firmy *Olympia* z jego polonezami, nagrajanej przez wspomnianego tu już Iwo Załuskiego, niestrudzenie propagującego twórczość przodka (AT Music 131). Jest też tam parę utworów innego przedstawiciela klanu, Karola Bernarda Załuskiego (1834–1919). I tak oto paradoksalnie polski meloman musi się wiele natrudzić, by ową oryginalną płytę sprowadzić (bo ja widziałem jedynie przelotnie jeden czy dwa egzemplarze w największych warszawskich sklepach płytowych).

### Na życzenie Filharmonii Pomorskiej zamieszczamy jej listopadowy repertuar

- 2.11 godz. 19<sup>00</sup> – Orkiestra Kameralna Capella Bydgosiensis, Waldemar Kościelny (kierownictwo muzyczne)  
*Pachelbel – Kanon; Albinoni – Adagio g-moll; Vivaldi – Koncert g-moll na dwie wiolonczele; Puccini – Chryzantemy*
- 10.11 godz. 19<sup>00</sup> – W 140 rocznicę urodzin I.J. Paderewskiego  
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej  
Janusz Olejniczak (fortepian), Tomasz Bugaj (dyrygent)  
*Paderewski, Szymanowski, Klara*
- 17.11 godz. 19<sup>00</sup> – Muzyka obu Ameryk  
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, Mariusz Smolij (dyrygent)  
*Moncayo – Huapango; Piazzola – Tangazo; Hovhannes – II Symfonia Mysterious mountain; Barber – Capricorn concerto; Copland – Cztery epizody taneczne z baletu Rodeo*
- 23.11 godz. 19<sup>00</sup> – V Festiwal Laureatów Konkursów Muzycznych  
*Capella Bydgosiensis, Alfred Wiltos (wiolonczela), Hanna Holecxa (fortepian), Stefan Łabanowski (fortepian), Wojciech Waleczek (fortepian), Łukasz Borowicz (dyrygent)*
- 24.11 godz. 19<sup>00</sup> – V Festiwal Laureatów Konkursów Muzycznych  
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, Jakub Haufa (skrzypce), Joanna Ławrynowicz (fortepian), Janusz Wawrowski (skrzypce), Jarosław Domżał (wiolonczela), Jan M. Zarzycki (dyrygent)

a jego odpowiednik w Kownie, Mińsku czy Petersburgu może Ogińskiego kupić na ulicy. To zresztą kompozytor bardziej popularny na Wschodzie niż u nas, poloneza *Pożegnanie ojczyzny* wiele razy słyszałem granego przez tamtejszych ulicznych grajków. Dodam jeszcze, że była w tym roku jedna moniuszkowska *Halka* w Warszawie, ale była ona też w sierpniu wystawiona w litewskiej Kłajpedzie...

I wreszcie na koniec pewna korekta. Na stronie 26 w pierwszej kolumnie znalazł się passus: *A koncert Dobrzyńskiego. To naprawdę wspomniała muzyka! Cóż z tego, że słysząc w niej wpływy Chopina. To jeszcze nie powód, żeby jej nie wykonywać.* Otóż Pan A.B., zapewne zupełnie wbrew intencjom, bardzo tu Dobrzyńskiego skrzywdził. *Koncert fortepianowy As-dur op. 2* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego jest dziełem młodzieżowym, skomponowanym w 1824 r., przez siedemnastolatka, ucznia słynnego Gimnazjum Podolskiego w Winnicy. Przed nim były dopiero studia w warszawskiej Szkole Głównej Muzyki, gdzie był kolegą Fryderyka Chopina, nie mógł więc inspirować się nieistniejącymi jeszcze dziełami genialnego późniejszego młodszego kolegi o którym zapewne wówczas jeszcze nie słyszał. (...)

Marcin Zgliński

*Biuletyn Ogólnopolskiego Klubu Miłośników Opery „Trubadur” ogłosił apel pani Marii Fołtyn dotyczący ratowania polskiej opery. Poniższa odpowiedź na ten apel zamieszczona w „Trubadurze” nr 16 wydała nam się na tyle istotna i interesująca, że postanowiliśmy ją przedrukować. Dziękujemy naszym przyjaciołom z Klubu za udostępnienie tekstu.*

**Okiem melomana  
Kawałek większej całości**

Długo się zastanawiałem, zanim ostatecznie zdecydowałem się napisać dla *Trubadura* ten artykuł. Nie jestem bowiem fachowcem, lecz przeciętnym człowiekiem, któremu bardzo bliska jest muzyka poważna, a szczególnie opera. I właśnie dlatego skreślałem tych parę słów, które

być może poruszą serca i sumienia tych ludzi, którzy mogliby przyczynić się do upowszechnienia nagrań polskich oper w wykonaniu polskich artystów, a których na rynku płytowym niestety brak. Nie mnie, zwyktemu melomanowi, osądzać, kto jest odpowiedzialny za taki stan rzeczy. Ja jedynie mogę oddać swój głos w toczącej się dziś dyskusji na temat polskiej kultury i jej miejsca w kulturze europejskiej. A chyba należy do niej polska muzyka operowa. Dyskusja na wspomniany przeze mnie temat odbyła się w drugim programie Telewizji Polskiej. Była też między innymi transmitowana przez europejski kanał kulturalny Arte. Jednak dyskutanci poruszali niewiele spraw związanych z tematem. Nowo powstałe pismo **Muzyka21** też podjęło dyskurs, który nam melomanom jest szczególnie bliski, dotyczący muzyki w Polskim Radiu, a raczej jej braku. I wreszcie na łamach ostatniego numeru naszego *Biuletynu* pojawił się alarm i apel Pani Marii Fołtyn, która wzywa do walki o polską muzykę operową. Cieszy mnie fakt, że wśród tak wielkich artystów są ludzie, którym zależy na tym, by polska muzyka docierała do jak najszerszego grona odbiorców.

Z całego serca popieram Panią Fołtyn, myślę że wielu jest takich jak ja melomanów i wielbicieli opery, którzy uważają, że polska muzyka operowa powinna być ponadczasowa i uniwersalna. Twierdzą nawet, że taka jest. Dlatego tak ważne jest, by zadbać o dokumentację zarówno artystów, jak i kompozytorów polskich. W trosce o to, byśmy my i pokolenia naszych następców mogli napelnić dusze tą unikatową muzyką, podjąłem próbę odpowiedzi na apel Pani Marii Fołtyn. Jednak aby nie wywołać kolejnej wojny w środowisku polskich muzyków i w gronie dyrektorów teatrów operowych, chcę nadmienić, że szukam jedynie odpowiedzi na nurtujący nie tylko mnie problem braku przedstawień i nagrań zapomnianych polskich oper w teatrach i na CD. W tym miejscu przyjmę zasadę znaną już w starożytności, że *nomina sunt odiosa*, aby nikt nie poczuł się napiętnowany. Omawiany problem chcę przedstawić na

pięciu przykładach. Tak jak w operze współczesnej – jeden akt w pięciu odsłonach.

Znam właściciela jednej z polskich firm płytowych (zresztą uważany czytelnik prasy muzycznej i słuchacz audycji *Radio Kontakt* radiowej *Dwójki* bez trudu rozpozna sprawę, która była już tam poruszana), który opowiadał mi o swoich problemach z wydaniem polskiej muzyki, szczególnie oper (kursywą są cytowane słowa wydawcy i producenta).

**Odsłona pierwsza**

W listopadzie 1998 r. dyrektor pewnego teatru operowego zaprosił mnie spotkać. Jego sekretarka zadzwoniła do mnie i ustaliśmy spotkanie. Podczas spotkania powstał projekt wspólnego wydawania spektakli tej Opery. Ustaliśmy, co nagramy w pierwszej kolejności, a czym zajmiemy się w ramach współpracy długofalowej. Opera miała przygotować umowę łączącą nas w tym przedsięwzięciu. Po powrocie do domu napisałem list z podziękowaniem za przyjęcie i potwierdziłem nasze ustalenia – pozostał bez odpowiedzi. W grudniu wysłałem podobny list wraz ze świątecznymi życzeniami – jak poprzednio bez odpowiedzi. W maju 1999 r. podczas jednego ze spektakli w Operze spotkałem znów dyrektora – poznał mnie od razu, mimo że widzieliśmy się tylko raz – jednak do projektu nie powrócił.

I tu nasuwa się pytanie: dlaczego nie ma realizacji tego projektu? Chyba nie stanęły na przeszkodzie pieniądze, zatem ciekawe, co? Ostatnio ten teatr wydał jedną z oper w wersji „live” za pieniądze brytyjskie. Dlaczego?

**Odsłona druga**

W październiku 1998 r. widziałem przedstawienie jednej z oper W. Zellerńskiego. Bardzo cenię tego kompozytora i postanowiłem nagrać to dzieło. W kwietniu 1999 r. zostałem polecony dyrektorowi teatru, który ją wystawił. Sprawiał wrażenie człowieka niezwykle miłego, życzliwego, energicznego i, co najważniejsze, chciał ratować polską muzykę, w szczególności operę. Przygotowałem się do tego spotkania – w liście uprzedziłem go, o co mi chodzi – przedstawił mi ogrom przedsięwzięcia. Ustaliśmy zasady współpracy, a termin nagrania wyznaczaliśmy na luty 2000 r. Pomimo listów z mej strony, nigdy już od tego dyrektora nie otrzymałem odpowiedzi, nawet negatywnej. A przecież teatr ten często wyjeżdża za granicę i potrzebuje wizytówki. W oczekiwaniu na Zellerńskiego mieliśmy jeszcze nagrać na jesieni zeszłego roku kilka oper

**Płyty nadesłane, wkrótce recenzje**

- Harmonia Mundi HMU907224 - 1000: A Mass for the End of Time
- Alia VOX AV9813 - Anthony Holborne - The tears of the Muses
- MDG 317 0973-2 - F. Nowowiejski - In Paradisum, etc.
- NAXOS 8.554492 - Krzysztof Penderecki - Symphonies 2 & 4
- NAXOS 8.554315 - Szymanowski, Strawiński: Works for string quartets
- NAXOS Historical 8.110105 - Bartók - Concerto for orchestra
- Modest Musorgski - Pictures at an Exhibition - dyr. Kuszewicki

jednoaktowych współczesnych kompozytorów polskich. Rezultat taki sam!

Ciekawi fakt: dlaczego nie doszło do nagrania? Czy nie potrzeba polskim teatrom w zagranicznych prezentacjach promocji w postaci nagrań? Dlaczego ich nie ma?

**Odsłona trzecia**

W maju 1999 r. pewna akademія muzyczna wystawiała jako pracę dyplomową rzadko grywaną operę polską. Przez moich znajomych z akademii skontaktowałem się z dziekanem, który odesłał mnie do pana odpowiedzialnego za przedstawienie, a on poprosił mnie o spotkanie po premierze. Po premierze umówiliśmy się na spotkanie. Niestety ten pan sprawiał wrażenie, że nie wie, o co mi chodzi. Jak mu jeszcze raz wytłumaczyłem, powiedział, że to nie ma sensu, gdyż jedyna dobra obsada miała miejsce na premierze, a następnie spektakle służą miernym studentom do zaliczenia studiów.

I w tym przypadku dręczy mnie pytanie: dlaczego nie nagrano premiery, którą bardzo dobrze zrecenzował *Ruch Muzyczny*? Co stało na przeszkodzie?

**Odsłona czwarta**

Na jesieni 1997 r. spotkałem się z pewnym panem z Polskiego Radia. Ze względu na niewykorzystane i niszczące zasoby archiwum radiowego zaproponowałem wspólne ich wydawanie. Radio miało dostarczyć nagranie, a ja produkcję, czyli całą stronę techniczną. Ewentualnymi zyskami mieliśmy się dzielić, całą stratę brałem na siebie. Oczywiście zaproponowałem, by płyty wychodziły pod naszą wspólną banderą – nie było mowy o jakimś rozkradaniu radiowego, czyli naszego, archiwum. Zaproponowałem listę kompozytorów do wydania na początek. Ten pan odpowiedział, że mają ich w planach wydawniczych – najbardziej znanym nazwiskiem na tej liście był Józef Brzowski – i że musi to przedyskutować na spotkaniu z komitetem redakcyjnym. Wysłałem po spotkaniu list z ustaleniami, na które nikt nigdy nie odpowiedział. Ponad rok później, w styczniu



Maria Foltyn

1999 r., na rozdaniu nagród magazynu *Studio* spotkałem się ponownie z tym panem. Zadzwoiłem po kilku dniach z prośbą o spotkanie. Dowiedziałem się wówczas, że sytuacja w PR SA się zmieniła i trzeba się zabrać za ratowanie muzyki polskiej z archiwum radiowego. Odpowiedziałem na to, że moje zdanie w tej kwestii się niezmieniło i dalej czekam. Od tego spotkania nikt z Radia się już do mnie nie odezwał.

I tu zapytuję: co stało na przeszkodzie, by ratować archiwalia, chyba nie pieniądze? Co w takim przypadku? Trzeba przypomnieć, że archiwalia i tak powinny być, ze względu na specyfikę nośnika magnetycznego, co kilka lat przewijane i przegrywane. A więc utrwalenie na płytach CD może tylko przynieść dodatkowe fundusze na zajmowanie się archiwum.

**Odsłona piąta**

Gazeta *Wyborcza* wydrukowała 21.4 br. wywiad z Kazimierzem Kordem. Narzeka na brak pieniędzy, a tak by chciał z okazji 100. rocznicy *Filharmonii* wydać na płytach gotowe już nagrania. *Natychmiast, tzn. tego samego dnia, napisałem do niego z prośbą o spotkanie, gdyż dysponuję pewnymi funduszami i być może mógłbym mu pomóc. Reakcja jedyna obowiązująca w Polsce –*

*milczenie. Zresztą nigdy jeszcze nie doczekałem się odpowiedzi na moje listy, nawet odmownych. Jednak mapa nie kłamie – z Wąchocka do Wersalu jest bardzo daleko!*

Droży Klubowicze, tych pięć odsłon po części sugeruje, co jest przyczyną takiego stanu rzeczy. Brak nagrań polskich kompozytorów jest wielkim przeoczeniem i tragedią. Inne kraje potrafią zadbać o dokumentację zarówno swoich artystów, jak i kompozytorów. Np. Czechy – chyba wszystkie opery Smetany, Dworzaka i Janáčka doczekały się swoich rejestracji płytowych, niektóre nawet kilkakrotnie. Ale tu dotykamy kolejnego problemu – Czesi wystawiają bardzo często swoje opery. A w Polsce można zobaczyć obecnie *Halkę*, *Straszny dwór* i *Króla Rogera*. Dlaczego nikt nie wystawi np. *Hagith*, *Erosa* i *Psyche*, dlaczego nigdzie nie można obejrzeć *Hrabiny* czy *Parii*? Tych dzieł nie można również nigdzie posłuchać, dlaczego?

To naprawdę dziwne, że teatry operowe w Polsce i Polskie Radio unikają możliwości rejestracji swoich dokonań. To przykre, że perły muzyki polskiej nie mogą zostać obecnie wystawione i nagrane. A w nas, miłośników muzyki, godzi to najbardziej. My apelujemy, by polską operę „ocalić od zapomnienia”.

Dlaczego tak trudno porozumieć się ludziom pracującym w tej branży? Przecież takie nagrania na pewno by znalazły melomanów, którzy są przecież spragnieni polskiej opery w teatrach, a tym bardziej w nagraniach. Wielu przecież mówi, by ten repertuar prezentować i nagrywać. Apel Pani Marii Foltyn jest tego jaskrawym przykładem. Nie tak dawno, bo w styczniu 1997 r., pisał również o tym na łamach *Studia* Pan Andrzej Chodkowski, była to odpowiedź na pojawienie się płyty *Polska muzyka symfoniczna XIX w.* A mówi się, że opery są jeszcze lepsze od symfonii z tego okresu. Po raz kolejny pytam: Co powoduje ich brak na scenie i w nagraniach?

Może ten stan rzeczy powoduje jakiś strach. Nie tak dawno na łamach najstarszego z polskich pism

**KALENDARIUM - LISTOPAD**

Urodzili się:

- Szymon Laks – 1.11.1901 – 11.12.1983
- Eugeniusz Morawski – 2.11.1876 – 23.10.1948
- Henryk Jabłoński – 3.11.1915 – 11.10.1989
- Stanisław Niewiadomski – 4.11.1857 – 15.08.1936
- Ignacy Jan Paderewski – 6.11.1860 – 29.06.1941
- Krzysztof Penderecki – 23.11.1933
- Jan Maklakiewicz – 24.11.1899 – 8.02.1954
- Józef Koffler – 26.11.1896 – 1943/4?
- Stanisław Wiechowicz – 27.11.1893 – 12.05.1964
- Jan Fotek – 28.11.1928

Zmarli:

- Stanisław Barcewicz – 16.04.1858 – 2.11.1929
- Jan Nepomucen Bobrowicz – 1805 – 2.11.1881
- Józef Brzowski – 1805 – 3.11.1888
- Aleksander Martin – 1825 – 9.11.1856
- Augustyn Tomasz Braun – 6.03.1789 – 10.11.1861
- Jerzy Gablenz – 23.01.1888 – 11.11.1937
- Józef Wieniawski – 23.05.1837 – 11.11.1912
- Aleksander Tansman – 12.06.1897 – 15.11.1986
- Tadeusz Paciorkiewicz – 17.10.1916 – 21.11.1998
- Leopold Godowski – 13.02.1870 – 21.11.1938

muzycznych, o nagraniu kwartetów Lessla jeden z krytyków powiedział wprost, że *uczył się Lessel u Haydna, ale ten by się go pewnie wstydził*. Może i nasi dyrektorzy i artyści się wstydzą takiego repertuaru. A może ten stan rzeczy powodują jakieś – o zgrozo – układy, prywatne niechęci, a może partykularny interes. Są to dość mocne stwierdzenia, ale jedno należy powiedzieć otwarcie i głośno: nie są tego powodem pieniądze. Braku nagrań na pewno nie powodują pieniądze, bo te są, problem pozostaje w ludziach. Dlaczego?

Słuszny jest apel Pani Marii Foltyn oraz zachęta do walki o polską operę. I trzeba prosić o pieniądze i wsparcie Fundację Polsko-Niemiecką, ale tu proponuję małe przesunięcie akcentów. Nie tylko Fundacja ma wspierać polską muzykę wystawianą w kraju i za granicą. Otóż trzeba głośno wołać o polską muzykę w naszych teatrach operowych, gdyż pieniądze na ten cel są, i to w Polsce. Ten apel i alarm należy kierować nie tylko do obcokrajowców, lecz do rodaków na kierowniczych stanowiskach. I wciąż to samo pytanie: kogo monitorować, aby polscy melomani mieli nagrania polskich oper i to w wykonaniu rodaków.

W tym miejscu wzywam o przyłączenie się do apelu dyrektorów naszych teatrów, aby zechcieli w nich wystawiać polskie opery, a jeżeli zaistnieje możliwość, to aby były przy tym nagrywane. Pieniądze się znajdują na ten cel, a nawet są, tylko potrzebne jest coś innego. No właśnie, co?

Wspomniany przeze mnie problem, jak widać na tych pięciu przykładach, oscyluje wokół pytania: **skąd ta inercja?** Zdaję sobie w tym miejscu sprawę, że poruszenie tego problemu wywoła wiele reakcji. Na pewno będą one najróżniejsze: od oburzenia do zignorowania. Co – myślę – dobrze zrobi całej sprawie. Trzeba po prostu

usiąść i rzeczowo przemyśleć i przedyskutować przyczyny tego stanu rzeczy, aby znaleźć wyjście z sytuacji.

Dziwi fakt, że „jeżdżą do Europy“ polskie teatry z kolejnym *Czarodziejskim fletem*, a nie chcą zabrać z sobą, przynajmniej w nagraniu, polskich oper. I słuszne jest w tym przypadku pytanie, które zadają Marii Foltyn zachodni impresariowie: dlaczego Polacy nie promują Polaków, jak to czynią Czesi czy Rosjanie? Aczkolwiek wyręczają nas w promocji rodzimej opery zachodni mistrzowie, jak Sir Simon Rattle, który nagrał *Króla Rogera* z Thomasem Hampsonem. Ostatnio w Ruchu Muzycznym nr 15/2000 mieliśmy recenzję opery P. Glassa z TW w Łodzi i w podsumowaniu O. Deszko pisze: *W przyszłym sezonie artystycznym dyrekcja ma zamiar zaprosić kompozytora, co z pewnością jeszcze bardziej podniesie rangę tego przedsięwzięcia, godnego miana „europejskiego”, a to przecież w naszych czasach jest oznaką wysokiej jakości*. I w drugiej recenzji tej samej opery, tym razem p. A. Beksiak stawia pytanie: *Kiedy bowiem ostatnio wystawiano w Polsce zagraniczną operę współczesną?*

I my, melomani, miłośnicy opery, w tym szczególnie polskiej, także pytamy: **Kiedy ostatnio w Polsce wystawiono zapomnianą polską operę, na tak modnym ostatnio – europejskim – poziomie?**

Warto na to pytanie odpowiedzi poszukać, zwłaszcza że w następnym sezonie, czyli w 2000/2001 przypadają 80. rocznica śmierci Władysława Żeleńskiego. A ten kompozytor chyba skomponował kilka dobrych oper, choć kto to wie. Czy oby nie stanowi to wstydliwej karty w historii polskiej opery? Ciekawe, ile naszych teatrów wystawi jego opery?

W zakończeniu chcę zacytować Wojciecha Kilara, który także rzuca pewne światło na omawiany problem, a jednocześnie jego wypowiedź może stanowić podsumowanie mojej wypowiedzi: *Prawie się nie mówi, nawet się myśleć nie chce, ile magii jest w nazwiskach. Do dziś ciągle gnębi mnie myśl, że skoro jesteśmy uprzedzeni, znamy kompozytora, to wsłuchujemy się w jego dzieło z wielką uwagą i zachwytem. Kiedyś zdarzyło mi się, że słuchałem w radio utwor, który z punktu widzenia rzemiosła wydawał mi się nie najlepiej napisany, przynajmniej nie w moim guście. Odbierałem go jako muzykę nie najwyższych lotów, zastanawiałem się, kto jest autorem. Właściwie niemal byłem już pewien, że jest to jeden kompozytor z małego kraju, którego wielu utworów nawet nie znam. Otóż okazało się, że było to dzieło twórcy z przełomu XIX i XX w. (...), który przeżywa swój renesans i jest teraz najbardziej uznawany, powiem więcej, czczony! Może to świadczyć nie najlepiej o mnie, ale takie sytuacje się zdarzają. Kolejnym aspektem tego problemu jest to, że jakiś twórca lub dzieło wzbudzą naraz ogromne zainteresowanie z powodu świeżo zdobytej popularności na Zachodzie. Mieliśmy to pod ręką i nic, zagranica zauważyła: hosanna! Ale to można zrozumieć, u nas wciąż pokutuje kult Zachodu i kult pieniądza.*

Jednak my, melomani i kolekcjonerzy płyt, dalej ufamy, że pojawiają się premiery i nagrania polskich oper. Choćby dlatego, że pewien wspaniały i wielce zasłużony polski teatr ma z okazji 400-lecia opery *Festiwal oper staropolskich* i *Festiwal oper współczesnych* właśnie dla tego teatru pisanych. Na premiery i przedstawienia się wybieramy, ciekawe, czy będą z tego płyty?

Jeremi  
nazwisko i adres znane redakcji

**P**recedensowy proces o tantiemy za emitowanie muzyki w supermarketach toczy się w wydziale cywilnym Sądu Okręgowego w Krakowie. Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART domaga się opłat za granie muzyki w supermarketach Major Market w Krakowie w 1999 r. STOART wystąpił z pozwem przeciwko firmie Major Julius Meinel SA o zapłatę 5115 zł jako opłatę za emitowanie muzyki w supermarketach. Firma nie zgadza się z żądaniem. Jej pełnomocnik mec. Cwiakałski podkreślał, że w supermarketach emituje się tylko program radiowy. Zobowiązał się do przedłożenia danych o obrotach sklepu, które wykazują, że *bezpośrednia transmisja radiowa nie wpływa w żaden sposób na*

*obroty*. Jak poinformował PAP dyrektor STOART-u Włodzimierz Wiśniewski, 80 proc. sieci supermarketów w Polsce płaci związkowi tantiemy. Powstały w 1994 r. Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART reprezentuje interesy blisko 6 tys. twórców w Polsce i ponad 150 tys. twórców Europy.

**P**olsko-litewski duet gitar klasycznych *Con Stagione* wygrał w kategorii gitar klasycznych III Międzynarodowy Festiwal *Music World 2000* w Fivizzano we Włoszech. W różnych dyscyplinach muzycznych w festiwalu wzięło udział prawie 1,8 tys. artystów z 36 krajów. Polsko-litewski duet gitar *Con Stagione* tworzą: Wojciech Popielarz

z Elku i Algimantas Pauliukevicius, czołowy gitarzysta litewski. Razem występują od ponad dwóch lat, raz w miesiącu spotykając się na próbach.

**W**ystęp zespołu muzyki cerkiewnej *Irmologion* z Krakowa pod dyrekcją Wiesława Trzpiśa zainaugurował 15 września w Żywcu ósmą edycję Dni Muzyki Dawnej. W programie koncertu znalazły się tradycyjne śpiewy cerkiewne, dawne chorały i wczesne wielogłosy, a także utwory z XX wieku. W ramach imprezy odbył się także koncert muzyki Jana Sebastiana Bacha w 250 rocznicę śmierci kompozytora – *Muzyka ponad wiekami*. Za organami żywieckiej konkatedry zasiadł Andrzej



Białko. Podczas VIII Dni Muzyki Dawnej żywieccy melomani wysłuchali kompozycji Jerzego Fryderyka Haendla i Johanna Straussa, a także pieśni sefardyjskich. Anna Szelińska-Mikus, organizatorka żywieckich Dni Muzyki Dawnej, poinformowała, że w ich ramach prowadzone są warsztaty dla młodzieży ze szkół muzycznych i domów kultury z Bielska-Białej, Białegostoku, Zduńskiej Woli, Tarnowa, Jeleniej Góry. Dniom Muzyki Dawnej towarzyszyła także wystawa instrumentów dętych i strunowych z XIX i XX wieku zaprezentowana w salach Starego Zamku w Żywcu. Instrumenty pochodzą ze zbiorów Mariana Sieradzkiego.

**P**remierą *Euridice* Jacopo Periego rozpoczął się 6 października wielki sezon jubileuszowy uświetniający 400-lecie opery na świecie w Warszawskiej Operze Kameralnej. Złoży się na niego siedem festiwali operowych. Wybór *Euridice*, której przedstawienia – od 6 do 9 października – stanowiąc będą pierwszy z siedmiu festiwali w Operze Kameralnej, był dla dyrektora Opery Kameralnej Stefana Sutkowskiego oczywisty. *Gdyby nie Ona, to*

*prawdopodobnie nie byłoby drama per musica Monteverdiego, oper Haendla i Mozarta, wirtuozowskiej opery komicznej Rossiniego, ani wielkich dzieł Verdiego* – odczytał na konferencji ze wstępu do programu Stefan Sutkowski. Po czterech przedstawieniach *Euridice* rozpocznie się drugi, tym razem dłuższy i złożony z różnych dzieł festiwal operowy, poświęcony twórczości Claudia Monteverdiego (11-24 października). Pokazane zostaną utwory: *L'Orfeo, Il ritorno d'Ulisse in patria, L'incoronazione di Poppea* i *Ballo*. Kolejnymi operowymi świętami będą festiwale: Oper Barokowych, Gioacchina Rossiniego, Oper Staropolskich, Mozartowski i Współczesnych Oper Polskich. Wielki sezon jubileuszowy zakończy się w październiku 2001 roku.

**J**eden z najlepszych gitarzystów Jna świecie Leo Brouwer, słynny amerykański Los Angeles Guitar Quartet, najwybitniejszy gitarzysta latynoski Marco Pereira – to wykonawcy, występujący podczas VIII Międzynarodowego Festiwalu *Śląska Jesień Gitarowa* Tychy 2000. Jest to jedna z najlepszych tego typu imprez

w kraju. W programie znalazły się recitale gitarowe i koncerty gitarowe z orkiestrą, wykłady, lekcje mistrzowskie, wystawa instrumentów lutniczych oraz Konkurs Gitarowy im. Jana Edmunda Jurkowskiego. W Tychach wystąpił również Zoran Dukić z Chorwacji, który zwyciężał ostatnio we wszystkich konkursach gitarowych na świecie.

**W** warszawskim Muzeum Paderewskiego odbył się 18 września uroczysty koncert upamiętniający 125 rocznicę urodzin M.K. Ciurlionisa, litewskiego malarza i kompozytora. Wystąpił Kwartet im. M.K. Ciurlionisa z Wilna, słynna litewska śpiewaczka Asta Krikšciunaitė oraz pianista Jan Krzysztof Broja, laureat I nagrody III Międzynarodowego Konkursu im. M.K. Ciurlionisa w Wilnie (1999 r.). Dariusz Kucinkas z Państwowego Muzeum Sztuki im. M.K. Ciurlionisa w Kownie zaprezentował przeźrocza z reprodukcjami najslawniejszych obrazów litewskiego twórcy. Koncert zorganizowała i prowadziła Jadwiga Siedlecka, przewodnicząca Towarzystwa Kulturalno-Naukowego im. M.K. Ciurlionisa i autorka pierwszej polskiej biografii artysty *Prelium warszawskie*.

## Nowości płytowe

**Alia Vox** (dystrybucja CMD) dostarcza niektórym uprzywilejowanym płytę kompaktową z fragmentami ciekawego nagrania *Carlos V – Mille Regretz: La Canción del Emperador* w wykonaniu La Capella Real de Catalunya, HESPERON XXI, Jordi Savall. Mamy nadzieję, że i cała płyta do nas dotrze.

**Harmonia Mundi** (dystrybucja CMD) przygotowała katalog – płytę CD. Oto zapowiedzi:

Reinhard Keiser *opera Croesus* – soliści, RIAS-Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs – HMC901714.16  
 Johann Friedrich Fasch *Sonaty na dwa oboje, fagot i basso continuo* – Schola Cantorum Basiliensis – HMC905251  
 Francesco Geminiani *Concerti grossi według sonat op. 5 Corellego* – Academy of Ancient Music – HMU907261.62  
*Avant Bach – Niemieckie kantaty przed Bachem*: Tunder, Bruhns, Graupner, Kuhnau – soliści, Collegium Vocale, Phillip Herreweghe – HMC901703

Felix Mendelssohn-Bartholdy *Motety, Psalm 100, Missa Breve* – RIAS-Kammerchor, Marcus Creed – HMC901704

Robert Schumann *Kwartety smyczkowe op. 41* – The Eroica Quartet – HMU907270

Franz Schubert *Die schöne Müllerin* – Werner Güra, Jan Schultsz – HMC901708

*Pavaniglia – Włoskie pieśni i tańce z XVII wieku* – Paul O'Dette, Andrew Lawrence-King, The King's Noyse, David Douglass – HMU907246

Christoph Demantius *Vepres de Pentecoste* – Huelgas-Ensemble, Paul Van Nevel – HMC901705

1000: *A Mass for the End of Time* – Anonymous 4 – HMU907224

*A Candle in the Dark*: utwory Byrda, Dowlanda, Ferrabasca, Tye'a, White'a – Ellen Hargis, Drew Minter, The Newberry Consort, Mary Springfels – HMU907140

J.S. Bach *Sonaty na wiolę da gamba i klawesyn* – Jaap ter Linden, Richard Egarr – HMU907268

J.S. Bach *Chorały Schüblerowskie, toccaty* – John Butt, HMU907249

Wierzmy, że będziemy mogli już wkrótce je zrecenzować.

**Universal** zapowiada:

Josquin Desprez *Motets* – Orlando Consort – Archiv 463 473-2

J.S. Bach – Kantaty na Boże Narodzenie: *Christen, ätzt diesen Tag* BWV 63, *Sehet, welch eine Liebe* BWV 64, *Christum wir sollen loben schon* BWV 121, *Ich freue mich in dir* BWV 133 – Ann Monoyios, Katharine Fuge, Sara Mingardo, Derek Lee Ragin, Rufus Müller, Julian Podger, Stephan Loges, Gotthold Schwarz, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner – Archiv 463 589-2

J.S. Bach – Advent Cantatas: *Nun komm der Heiden Heiland I* BWV 61, *Schwingt freudig euch empor* BWV 36, *Nun komm der Heiden Heiland II* BWV 62 – Nancy Argenta, Petra Lang, Anthony Rolfe Johnson, Olaf Bär, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner – Archiv 463 588-2

G. F. Haendel – Italian cantatas: *Il delirio amoroso, La Lucrezia, Il consiglio* – Magdalena Kožená, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski – Archiv 469 065-2

Luis Bacalov *Misa Tango, Astor Piazzolla Adiós Nonino, Libertango* – Ana Maria Martinez, Plácido Domingo, Luis Bacalov, Héctor Ulises Passarella, Chorus of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Myung-Whun Chung – DG 463 471-2

W. A. Mozart *Sinfonia Concertante in E flat K. 364, Rondo in C K. 373, Adagio in E K. 261, Violin Concerto No. 2 in D K. 211* – Augustin Dumay, Veronika Hagen, Camerata Academica Salzburg – DG 459 675-2

Arnold Schoenberg *Pelleas & Melisande* op. 5, Richard Wagner *Siegfried Idyll* – Orchester der Deutschen Oper Berlin, Christian Thielemann – DG 469 008-2

Ludvig van Beethoven *Symfonie* – Karita Mattila, Violetta Urmana, Thomas Moser, Thomas Quasthoff, Eric Ericson Chamber Choir, Swedish Radio Choir, Tõnu Kaljuste, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado – DG 469 000-2

# Paryscy galanci

Karierę założonego w 1979 r. zespołu *Les Arts Florissants* (nazwa wzięta od niewielkiej opery M. A. Charpentiera) śledzę z zaciekawieniem od dobrych kilkunastu lat. Jego twórca, William Christie, jest dziś, jak słusznie wyrokuje Krzysztof Lipka, największym autorytetem w dziedzinie barokowej opery. Interpretacje dzieł operowych Christiego zachwalałem już słuchaczom Polskiego Radia Bis przed paru laty w cyklu *Opera Tygodnia*. Z twórczości Jeana Philippe'a Rameau prezentowałem wówczas *Castora i Poluksa* oraz *Les Indes galantes* (*Zamorskich galantów*). Wrażeniami z nowego wystawienia tego ostatniego dzieła pragnę się tu właśnie podzielić z czytelnikami **Muzyki 21**.

Choć oswojony jestem z dyrygencką klasą Williama Christie, nie przypuszczałem jednak, jak mało w sumie wiem o jego muzycznym temperamencie. Pełen podziwu obserwowałem go nie tak dawno na recitalu z Ceciliją Bartoli w *Semperoper* w Dreźnie, gdy z niezwykłym zapamiętaniem wraz z Włoszką bezdzźwięcznie odśpiewywał cały program Vivaldiego. To jednak czego ostatnio byłem świadkiem na spektaklu *Les Indes galantes* w Palais Garnier w Paryżu, przeszło wszelkie moje wyobrażenia.

Być może stało się to po części za sprawą daty. Na 21 przedstawienie dzieła Rameau udałem się bowiem 23 września, tego samego mianowicie dnia i miesiąca, kiedy miała miejsce premiera *Les Indes galantes* w 1735 roku w *Académie Royale de Musique* w Paryżu.

Opera-balet, do którego to gatunku należą *Les Indes galantes*, to typowy dla epoki baroku twór muzyczny. Zadaniem kompozytora było bowiem ucieścić uszy słuchacza, ale jednocześnie twórca musiał zadbać i o to, aby chętnie zdrzemnięciu się oko arystokratycznego widza nie zostało przy okazji pokrzywdzone. *Les Indes galantes* to osiągnięcie

w pełni już ukształtowanego gatunku, a zarazem jeden z najlepszych przykładów barokowej sztuki scenicznej w ogóle. Libretta dostarczył kompozytorowi Louis Fuzelier, o którym niewiele wiadomo, a prawie nic o jego związkach z Rameau. Uspodobienia wesołego, pisywał (jak każdy człowiek pióra tej epoki) pompacyjne tragedie, lecz temperament skłaniał go przede wszystkim ku komedii.

Pierwotnie dzieło zawierało prolog z trzema odsłonami, jednak pod naciskiem publiczności kompozytor nieco zmodyfikował je i w obecnym

utworu przerodziło się w ogromny tryumf autorów: *Les Indes galantes* doczekali się w samym wieku XVIII ponad trzystu przedstawień. W roku 1957, w związku z otwarciem Opery Królewskiej w Wersalu, dzieło wystawione zostało ponownie po dwustu z górą latach, a jego premierę zaszczyliła swą obecnością m. in. królowa angielska.

*Zamorskich galantów* Christie wystawił po raz pierwszy (w inscenizacji Alfredo Ariasa) w 1990 r., wykonując utwór w Caen, Montpellier, Lyonie i w paryskiej *Opéra Comique*. Ta realizacja znana jest z nagrania z 1991 r. (*Harmonia Mundi*). Obecne wystawienie w paryskiej Operze jak na razie usłyszeć można jedynie na scenie i naprawdę warto się o to pokusić, gdyż jest doskonale pod każdym względem.

Scenografia ujmowała prostotą. Na barokowe dekoracje autorzy nałożyli współczesny kostium. To, co w czasach Lully'ego czy Rameau ciążyło ku wścieście pojmowanemu realizmowi, sprowadzone zostało do czystych niemal znaków graficznych: chmury do bielutkich, płaskich obłoków-poduszek, drzewa do lizaków na patyku, budowle wzniesiono z dziecięcych klocków itd. Bajkową aurę tego uproszczonego świata o jaskrawej kolorystyce zapowiadała już na wstępie umieszczona pośrodku sceny ogromna, składająca się w harmonijkę księga, której strony stanowiły ilustrację poszczególnych obrazów muzycznego dzieła. Przy uwerturze karty księgi unosiły się w górę, rozwijając przed widzem swe stronicę, by



Jean Philippe Rameau

kształcie obejmuje ono prolog i cztery odmienne, samodzielne obrazy, nie będące ze sobą w dramatycznym związku: *Wspaniałomyślny Turek*, *Inkowie z Peru*, *Święto kwiatów w Persji* i *Dzicy*. Dzięki tej rozbudowie początkowo chłodne przyjęcie

na koniec utworu na powrót złożyło się na oczach widowni. Lektura obrazkowej opowieści wyjątkowo udanie wprowadzała audytorium w fantazyjny, egzotyczny świat *Zamorskich galantów*, których we władanie wziął wszechmocny Amor, po tym





jak z niesmakiem opuścił pograżoną w wojnach Europę. Odtąd jego domeną stały się egzotyczne krainy i mniej cywilizowane nacje, najwidoczniej chętniejsze według autorów do uprawiania miłości niż do toczenia wojen.

Bohaterowie tych opowieści, jak przystało na baśń, odziani zostali w stroje egzotyczne, charakteryzujące poszczególne narody. Bogate kostiumy, szyte przez najlepszych krawców, stanowiły piękną przeciwwagę dla prostoty scenografii. Różnorodność strojów i ich istic barokowy fason przydawał wdzięku baśni, a widz niesiony wspaniałością muzyki Rameau, bezwiednie ulegał oczarowaniu.

Widziałem ostatnio na najciekawszych obecnie scenach operowych przedstawienia, które zachwycały muzycznym poziomem wykonania; przeważnie jednak, gdy instrumentalisci i śpiewacy wznosili się na wyżyny, plastyczna oprawa wołała o pomstę niebios (odwrotnie niż w Warszawie). Przesadnie nowoczesne koncepcje scenograficzne rzadko kiedy spełniają swe zadanie w spektaklach dzieł dawnych mistrzów, chyba że oszczędność użytych środków gwarantuje ich neutralność (a zatem często nijałość) w stosunku do tego, co się dzieje na scenie. Silenie się na oryginalność za wszelką cenę by-wa bardzo zwodnicze i dobrze by było, gdyby scenografowie czę-

ściej odwoływali się do przeszłości i – podobnie jak muzycy w dawnych instrumentach – umieli dojrzeć autentyczne piękno w rozwiązaniach plastycznych swoich poprzedników. W przedstawieniu *Les Indes galantes* w Paryżu wszystkie sfery: muzyczna, plastyczna i choreograficzna dopełniały się w duchu zgodności z tradycją, stanowiąc przy okazji idealny wzór sztuki lirycznej Rameau, zmierzającej w stronę zreformowanego dramatu muzycznego.

Spektakl od pierwszych taktów tryskał żywym, radosnym rytmem. Christie wydobyl z dzieła Rameau całą jego lekką, subtelną, pogodną energię. Zespół instrumentalistów dyrygent umieścił wysoko ponad

zamkniętym kanałem, by muzycy, odwracając głowę, mogli sami śledzić, co się dzieje na scenie i zarazem niemal bezpośrednio uczestniczyć w miłosnych rozterkach bohaterów. W swym zamku we Francji William Christie stale gości wielu członków swego zespołu. Tworzą oni wspólnie swego rodzaju trupę w dawnym stylu, dzięki czemu artyści ci wykształcili umiejętność przyswajania sobie i przekazywania wzajem najcenniejszych uwag i doświadczeń. Dojrzewające tam zrozumienie daje się odczuć na scenie; kiedy członkowie *Les Arts Florissants* grają, muzyka staje się dla nich wszystkim, a Christie objawia się jak Noe ratujący muzykę z ogarniającej tak często barokowe spektakle sztampy i przeciętności.

Paryskie wystawienie *Zamorskich galantów* wciąż jeszcze potwierdza aktualność kosmopoli-

i Zairy wcieliła się Anna Maria Panzarella; Osmana i Dona Alvara – Nicolas Cavalier; Fani i Zimy – Patricia Petipon, Don Carlota i Damona – Iain Paton; Huascara i Alego – Nathan Berg, Valerego i Tacmasa – Paul Agnew. Z uwagi na to, że poziom śpiewaków był bardzo wyrównany nie chcę tu wyróżniać żadnej z wymienionych tu postaci. Zresztą sama konstrukcja dzieła Rameau wyklucza zbytne preferencje dla któregośkolwiek głosu. Arie bohaterów nie miały bowiem być popisem umiejętności wokalnych, ale ich zadaniem było współtworzyć dramatyczną jednorodność dzieła. Christie i jego śpiewacy z wielką troską o to zabiegali. Czynił to zresztą cały zespół, instrumentalisci, śpiewacy i tancerze. Tym ostatnim spektakl zawdzięczał naprawdę bardzo wiele. Pełne wdzięku, pomysłów i energii tańce witalne były z radością,

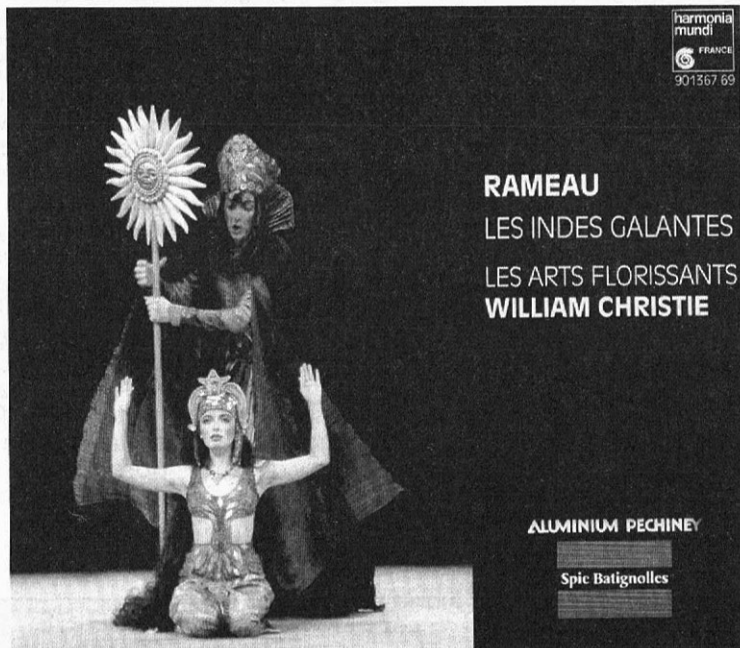
gdyż odciążały uwagę widza od nazbyt patetycznych miłosnych perypetii bohaterów. Były one ożywczym pulsem dzieła i koniec końców jego nieoczekiwaną pointą.

Kiedy po ostatniej odsłonie zapadła kurtyna ogromne brawa widowni rozbrzmiały rytmicznie i fala entuzjazmu wyniosła dyrygenta na scenę. I stała się rzecz nieprzewidziana i piękna. Ujęty oklaskami Christie uniósł dłoń i dał znak orkiestrze, po czym ponownie zabrzmiał najpiękniejszy z fragmentów dzieła, *Taniec Wiel-*

*kiej Fajki Pokoju*, którego instrumentalne *rondeau* to jedna z najbardziej zapadających w ucho partii tej opery-baletu. Muzyka poderwała wszystkich na scenie. Sam Christie, w nieskazitelnym fraku, włączył się do baletu i z dużą gracją zaczął tańczyć wraz z bohaterami spektaklu. Jeden z artystów użyczył mu wymyślnego nakrycia głowy i baśń na nowo ożyła.

Urzeczony tym widokiem anioł z fresku Chagala zaczął grać na trąbce, a potem był szampan w pobliskiej kafejce i naprawdę można było powtórzyć za Adrianem Willaerem: *Muzyka, ona jest Arką Noego.*

Jerzy Wojciechowski



tycznego charakteru francuskiej metropolii, co w historii kulturalnej miasta zwykło się określać mianem *école de Paris*. Mówiąc bowiem szczerze jednym tak naprawdę Francuzem w całym tym przedsięwzięciu był przecież wyłącznie sam Rameau. Tak chwalona tu inscenizacja jest dziełem dwóch działających w Ameryce Rumunów, Andrei Serbana i współpracującego z nim Niky'ego Wolcza, scenografii i kostiumu zaprojektowała także Rumunka, Marina Draghici, choreografię powierzono Hiszpance, Blance Li. Świetne głosy, młode twarze i znakomite, szczególnie w kobiecy wydaniu, aktorstwo to tylko niektóre zalety śpiewaków. W role Emili

Legnickie Conversatorium Organowe

# Wokół brzmienia organów

Przed piętnastu laty w Legnicy powstał nowy polski festiwal. Poświęcony został sztuce komponowania i grania na organach, jako że w legnickich kościołach zachowało się wiele cennych instrumentów. Rolę wiodącą pełniły wówczas dwa kościoły – Mariacki oraz katedra św. Piotra i Pawła. W piętnastoletniej historii festiwalu wykonywano tu nie tylko znane i cenione dzieła organowe, ale także dzieła współczesne – organizatorzy postawili sobie za cel prezentację, a nawet zamawianie dzieł współczesnej sztuki organowej. W ten sposób doszło do wielu prapremier, a nawet rejestracji płytowych i nagrań archiwalnych dokonywanych przez Polskie Radio. Z Legnicą związany jest więc wielki dorobek kompozytorski, co wyraża się przede wszystkim w licznych dedykacjach, jakimi kompozytorzy opatrywali swoje dzieła.

Niemniej cennym działem legnickiego Conversatorium były zawsze kursy i konkursy organowe dla młodzieży. Tu po raz pierwszy pojawiły się nazwiska młodych wirtuozów, którzy zaznaczyli już swoją obecność na estradzie.

Podczas tegorocznej, jubileuszowej edycji festiwalu cały jego program miał charakter szczególny. Punktem dominującym był koncert monograficzny inicjatora festiwalu – Stanisława Moryty. Jego indywidualna twórczość oscyluje wokół religijnych korzeni, czego wyrazem jest

obecność wielu polskich pieśni religijnych, wtopionych poetycko w nowe techniki dźwiękowe. Wielką zaletą dzieł Stanisława Moryty jest bogata kolorystyka dźwiękowa i zwarta, wyraźna forma. Na jubileuszowym koncercie powtórzone jeden z najlepszych utworów kompozytora – *Koncert wiolonczelowy* z udziałem Tomasza Strahla i warszawskiej orkiestry *Concertino* pod dyrekcją Michała Klauzy. Koncert rozpoczął *Rapsod na sopran i smyczki*, napisany z myślą o ojcu kompozytora, z udziałem Anety Łukaszewicz. Wieczór zakończyło prapremierę *Mszy legnickiej* na sopran, alt, chór i organy – wystąpił legnicki chór *Madrygał*, znakomicie przygotowany przez Cezarego Radczaka i Andrzej Chorosiński.

Przez minione piętnaście lat kilkakrotnie odbywały się także wieczory improwizacji organowej, wszakże organiści pretendują niewątpliwie do miana najlepszych improwizatorów. W tym roku zaproszono jednego z najlepszych improwizatorów – organistów, laureata wielu konkursów improwizatorskich w Europie – Tomasza Adama Nowaka. Po ukończonym kursie dał pokaz wspaniałej sztuki improwizacji w różnych stylach historycznych i estetycznych. Kościół św. Jacka został tego wieczoru po raz pierwszy wykorzystany do celów koncertowych.

Na rozpoczęcie festiwalu, zamiast zapowiadzanego występu

perkusisty Stanisława Skoczyńskiego, w sali Akademii Rycerskiej koncertował pianista i kompozytor – Marcin Łukaszewski. Różnorodny program prezentujący muzykę fortepianową XX wieku rozpoczął od znanych dzieł z lat sześćdziesiątych, a skończył na muzyce skomponowanej w roku 2000. Usłyszeliśmy utwory Mariana Sawy, Jana Fotka, Kazimierza Serockiego, Mariana Borkowskiego oraz samego wykonawcy.

Festiwal zakończył koncert w wykonaniu laureatów poprzednich edycji konkursów organowych – Karoliny Kyci, Marka Fronca i Michała Sawickiego. Dzieła organowe Feliksa Nowowiejskiego były przeplatane utworami chóralnymi w subtelnej interpretacji Chóru Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Grażyny Bacewicz w Warszawie pod dyrekcją Wandy Tchórzewskiej.

Legnickie Conversatorium Organowe, choć ukazało w tym roku inne oblicze, było wydarzeniem niezwykle wartościowym pod względem artystycznym i wykonawczym. Jak zawsze festiwal odbył się sprawnie dzięki zaangażowaniu pracowników Legnickiego Centrum Kultury, a w szczególności Krystyny Kuneckiej. Festiwalowi towarzyszyła popularno-naukowa sesja poświęcona różnym aspektom muzyki organowej.

Walentyna Węgrzyn

## Polska Orkiestra Jeunesses Musicales

**Piątek 3 listopada 2000, godz. 19**

Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II (Galeria Porczyńskich), pl. Bankowy 3/5, wejście od ul. Elektoralnej

**Niedziela 5 listopada 2000, godz. 19**

Sala Koncertowa Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, ul. Okólnik 2

**Łukasz Borowicz** (dyrygent)

A. Dworzak – *Serenada* op. 44, *Notturmo* op. 40;

S. Barber – *Adagio*

W.A. Mozart – *Symfonia A-dur* KV 201

patron prasowy: **Muzyka21**

sponsorzy:

Urząd Dzielnicy Śródmieście

Gminy Warszawa-Centrum

Starostwo Powiatu Warszawskiego

**Wtorek 21 listopada 2000, godz. 19**

Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II (Galeria Porczyńskich), pl. Bankowy 3/5, wejście od ul. Elektoralnej

**Piątek 24 listopada 2000, godz. 19**

Sala Koncertowa Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, ul. Okólnik 2

**Barbara Witkowska** (harfa), **Marcin Kamiński** (flet)  
**Agnieszka Koprowska**, **Daniel Kamiński** (perkusja)  
**Maciej Żółtowski** (dyrygent)

A. Panufnik –

*Sinfonia Mistica*, *Sinfonia Concertante*, *Concertino*

Stowarzyszenie Polskiej Młodzieży  
Muzycznej Jeunesses Musicales

ul. Hoża 50/51

00-682 Warszawa

tel. 6254984, fax 6255810

organizatorzy prowadzą sprzedaż biletów  
na godzinę przed koncertem

# Koncertы organowe w Gdańsku i Gdyni

Miesiące wakacyjne to w Gdańsku i Gdyni okres niezliczonych koncertów organowych z udziałem wybitnych artystów z Polski i zagranicy. Koncerty te w wielu kościołach odbywają się w stałych cotygodniowych terminach i są tak zaplanowane, by przebywającym na Wybrzeżu melomanom umożliwić słuchanie muzyki organowej każdego dnia.

W katedrze oliwskiej, gdzie codziennie odbywa się kilka krótkich koncertów dla turystów chcących usłyszeć najśłynniejsze polskie organy, recitale z obzerniejszym programem organizowane są we wszystkie wtorki i piątki w ramach XLIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej. Znakomite organy oliwskie, składające się z trzech instrumentów umieszczonych w różnych miejscach gotyckiej świątyni, posiadające łącznie aż 110 głosów, imponują bogactwem brzmienia i możliwościami technicznymi. Nic więc dziwnego, że pragną tu koncertować artyści z całego świata. Podczas tegorocznego festiwalu (23 czerwca – 28 sierpnia) wystąpili tu polscy organiści: Andrzej Chorościński, Józef Serafin, Roman Perucki, Zbigniew Kruczek, Ireneusz Wyrwa, Jerzy Kukla i Zygmunt Antonik, a także piętnastu organistów z zagranicy, m.in. z Anglii, Włoch, Finlandii, Czech, Niemiec, Francji, Australii i Kolumbii.

W drugiej co do ważności świątyni gdańskiej – konkatedralnej bazylice Mariackiej koncerty odbywały się we wszystkie piątki lipca i sierpnia w ramach XXIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej. Znakomite, wspaniale zintonowane organy tej świątyni mają szlachetne brzmienie i bogate możliwości kolorystyczne. Wyposażone w mechaniczną trakturę, umożliwiają idealną precyzję gry i rozmaite niuanse artykulacyjne. Zachwyty budzi także przepiękny,

wspaniale odrestaurowany prospekt tego instrumentu, który niegdyś zdobił XVII-wieczne organy gdańskiego

Bazyliki Mariackiej i zarazem dyrektor artystyczny festiwalu), Ligita Sneibe z

Łotwy, Piotr Stopecki i Jarosław Bazylewicz z Gdańska oraz J-C. Zehnder ze Szwajcarii. Oprócz organizatorów-wirtuozów w bazylice występowała także orkiestra *Academia Sinfonica* z Tübingen pod dyrekcją Dietricha Schöllera-Manno, Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis* pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego oraz chór miejszany *Kapela Mariacka* z Gdańska pod dyrekcją Joanny Orzeł.



Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis*

kościół św. Jana. Organ w Bazylice Mariackiej zostały zbudowane niedawno, bo dopiero w 1985 roku, przez firmę braci Hillebrand z Hanoweru, a do ich powstania doprowadził dr Otto Kulcke, Gdańszczanin mieszkający obecnie w Niemczech, który powołał Komitet Odbudowy Organów i sam wydatnie zasilil jego konto.

Podczas XXIII Międzynarodowego Festiwalu na organach Bazyliki Mariackiej koncertował Marek Stefański z Krakowa, Fabrice Pitrois z Francji, Bogusław Grabowski z Gdańska (główny organista

boby lipca i sierpnia były dniem koncertów XXXIV Międzynarodowego Festiwalu Organowego w kościele NSPJ w położonej blisko Gdańska Stegnie, gdzie występowali polscy organiści: Gabriela Klauza z Lublina, Hanna Dys i Roman Perucki z Gdańska oraz Marek Stefański z Krakowa, a także organiści z Austrii, Czech i Niemiec. W środy miłośnicy gry organowej udac się mogli natomiast do pobliskiej Rumi na koncert w salezjańskim kościele NMP Wspomożenia Wiernych, w czwartki zaś na koncert do kościoła NSPJ w Gdyni (ul. Armii Krajowej), w którym znajdują się największe w tym mieście organy (posiadają 102 rejestry!).

Wymienić trzeba jeszcze koncerty, które odbywały się we wszystkie niedziele lipca i sierpnia w bazylice św. Brygidy, sobotnie i niedzielne koncerty w bazylice św. Mikołaja w Gdańsku (od 29 lipca do 13 sierpnia), organizowane z okazji Jarmarku św. Dominika, a także odbywające się w odstępach dwutygodniowych „Niedzielne wieczory organowe” w kościele św. Mikołaja w Gdyni-Chylonii.

Mój pobyt wakacyjny w Gdańsku zbiegl się z trzema recitalami, z jakimi wystąpiła Ligita Sneibe, organistka z Rygi. W Polsce koncertowała ona po raz pierwszy i znana była



Jan Łukaszewski

przede wszystkim jako pedagog laureata I nagrody zeszłorocznego Konkursu Organowego w Rumi. W jej biografii zwraca uwagę przede wszystkim gruntowne wykształcenie muzyczne, sukcesy odniesione w wielu konkursach organowych, a także rozległa działalność koncertowa. Ligita Sneibe (ur. 1962) jest absolwentką Łotewskiej Akademii Muzycznej im. Jazepsa Vitolsa w Rydze, w której najpierw studiowała kompozycję w klasie prof. Valentinsa Utkinsa i prof. Gederts Romanisa (1981–1986), a następnie grę organową w klasie prof. Peterisa Sipolnieksa, Viji Vismane'a i Talivaldisa Deksnisa (1986–1991). Otrzymała także dwuletnie studia w Szwecji na Uniwersytecie w Piteo u prof. Hansa Uli Ericssona (1991–1993), a ponadto uczestniczyła w licznych kursach mistrzowskich, m.in. u Leo Kremera, Istvana Elli, Haralda Vogla, Zsigmonda Sathmari.

Jest również laureatką wielu konkursów organowych. W 1991 roku zdobyła II nagrodę (I nie przyznano) na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym i Organowym im. M.K. Ciurlionisa w Wilnie, w 1993 roku II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Organowym w Lahti w Finlandii i ponownie II nagrodę (I znowu nie przyznano) na konkursie im. Ciurlionisa w Wilnie w 1995 roku. Obecnie prowadzi klasę organów w Łotewskiej Akademii Muzycznej w Rydze i wiele koncertuje. Występowała z recitalami na Łotwie, Litwie, Ukrainie, w Rosji, Estonii, Niemczech, Austrii, Danii, Finlandii, Szwecji, Wielkiej Brytanii, a także w Japonii.

W związku z przypadającą w tym roku 250 rocznicą śmierci Jana Sebastiana Bacha artystka włączyła do programu swoich trzech recitali liczne jego dzieła. Nie brakowało też utworów napisanych w hołdzie Bachowi, opartych na temacie B-A-C-H.

W programie recitalu, który odbył się 10 sierpnia b.r. w gdyńskim kościele NSPJ artystka wykonała *Toccatę i Fugę d-moll BWV 565* Jana Sebastiana Bacha, *Fugę Nr 6* Roberta Schumann (ze zbioru *6 Fug B-A-C-H op. 60*), *Preludium*



i *Fugę na temat B-A-C-H* Franciszka Liszta oraz *Wariacje na temat B-A-C-H* Margerisa Zarinsa, kompozytora łotewskiego (1910–1993). Z twórczości innych łotewskich kompozytorów artystka wykonała utwory Indry Riše i Imantasa Zemzarisa.

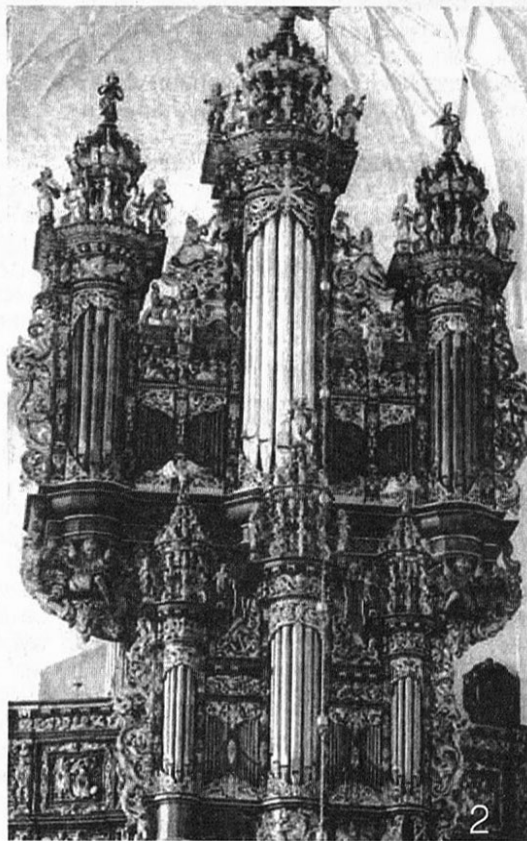
11 sierpnia Ligita Sneibe grała na organach Bazyliki Mariackiej

w Gdańsku. W programie koncertu znajdowały się utwory J.S. Bacha (m.in. *Preludium i Fuga D-dur BWV 532* oraz *Fantazja i Fuga g-moll BWV 542*) i Dietricha Buxtehudego (*Chorał Christ, unser Herr* oraz *Preludia g-moll i C-dur*). Trzeci recital łotewskiej organistki odbył się natomiast 13 sierpnia w kościele św. Mikołaja w Gdyni-Chylonii. W kościele tym koncerty organizowane są nie tylko w miesiącach letnich, ale przez cały rok. Pozwalają na to organy, odrestaurowane i rozbudowane przez firmę Jerzego Kureckiego. Usytuowane na bocznym chórze w pobliżu prezbiterium, stwarzają rzadko spotykaną możliwość obserwowania organisty podczas gry. Organy te, choć niezbyt wielkie, umożliwiają zastosowanie rejestracji odpowiedniej do stylu utworów z różnych epok, jednak szczególnie predestynowane są do wykonywania muzyki z okresu renesansu i baroku. Ligita Sneibe doskonale wykorzystała walory tego instrumentu, włączając do programu swego recitalu utwory J.P. Sweelincka, S. Scheidta i J.S. Bacha.

Recitale Ligity Sneibe, podczas których zaprezentowała ona ogromny repertuar, dostarczyły słuchaczom głębokich przeżyć. Jej gra wzbudziła uznanie przede wszystkim muzykalnością, świetną techniką, stylową rejestracją i wielką wrażliwością kolorystyczną. W doborze utworów do programu swoich recitali artystka znakomicie uwzględniła i wykorzystała możliwości rejestracyjne poszczególnych organów, a także warunki akustyczne kościołów. Szkoda, że żaden z jej występów nie został zarejestrowany na taśmie.

Recitale Ligity Sneibe, podczas których zaprezentowała ona ogromny repertuar, dostarczyły słuchaczom głębokich przeżyć. Jej gra wzbudziła uznanie przede wszystkim muzykalnością, świetną techniką, stylową rejestracją i wielką wrażliwością kolorystyczną. W doborze utworów do programu swoich recitali artystka znakomicie uwzględniła i wykorzystała możliwości rejestracyjne poszczególnych organów, a także warunki akustyczne kościołów. Szkoda, że żaden z jej występów nie został zarejestrowany na taśmie.

Maria Wacholc



#### Opis zdjęć

1. Ligita Sneibe przy kontuarze organów w kościele św. Mikołaja w Gdyni-Chylonii

2. Prospekt organów w Bazylice Mariackiej w Gdańsku



# Z Rubinsteinem na cztery ręce



Daniel Wnukowski  
 fot. Agnieszka Lechocińska

Wielka feta na Piotrkowskiej! W sobotę 23 września przed domem urodzenia Artura Rubinsteina został odsłonięty pomnik Mistrza. Stanowi on drugi po Ławeczce Tuwima obiekt Galerii Wielkich Łoździan, której pomysłodawcą i realizatorem jest aktor i reżyser Marcel Szytenchelm, dyrektor artystyczny Studia Teatralnego *Stup*, znanego z licznych i głośnych łódzkich przedsięwzięć happeningowych.

Zaprojektowany przez Szytenchelma, a wykonany w brązie przez Krzysztofa Miłoszewskiego i Krzysztofa Kubickiego monument składa się z trzech elementów: postaci Rubinsteina siedzącego przy fortepianie z ptasim skrzydłem oraz ławki w kształcie wiolinowego klucza.

Usiąść można także obok samego artysty – na fortepianowym stolku jest dość miejsca dla każdego, kto ośmieli się zagrać z Mistrzem na cztery ręce. A można naprawdę zagrać! Za skromną opłatą wbudowana w pomnik szafa grająca odwzory nam jedno z czterech nagrań wielkiego pianisty – do wyboru Chopin albo Czajkowski.

Uroczystość odsłonięcia pomnika Rubinsteina rozpoczęła się odczytaniem fragmentu ze wspomnień Mistrza, poświęconego jego koncertowi w siedzibie Narodów Zjednoczonych. Na chwilę i na Piotrkowskiej zabrzmiała muzyka – zaprezentowali się pianista Daniel Wnukowski i Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej im. Rubinsteina pod dykcją Wojciecha Czepiela. *Polonez elegijny* Zygmunta Noskowskiego posłużył za zręczny wstęp do *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina. Wnukowski, Polak mieszkający w Kanadzie, a studiujący od trzech lat u Piotra Palecznego, pokazał rzetelne przygotowanie do czekających go wkrótce zmagani na warszawskim Konkursie Chopinowskim. Jego spokojna, przemyślana i pozabawiona ekstrawagancji interpretacja zatrzymała wielu pędzących za codziennymi sprawami łoździan na dłużej przy ulicznej estradzie;

wraz z łódzkimi filharmonikami stworzył Wnukowski jedną z wdzięczniejszych chopinowskich kreacji spośród ostatnio tu zaistniałych. I choć chyłę czoła przed jego umiejętnościami i wrażliwością, to żal mi trochę, że przy tak uroczystej i niepowtarzalnej okazji nie zaprezentował się żaden z łódzkich pianistów...

Koncert przebrzmiał, z estrady popłynęły jeszcze podziękowania dla licznych (co chwalebne i znaczne!) dobroczyńców sprawy pomnika i wreszcie, przy akompaniamencie werbla, spod czarnej zastony ukazał się monument. Pierwszym, który dostąpił zaszczytu muzykowania z Arturem Rubinsteinem, był prezydent Łodzi Tadeusz Matusiak; kolejnym chętnym nie było końca. Na pamiątkę każdy otrzymał okolicznościowy certyfikat.

Odsłonięcie pomnika Rubinsteina było jedną z imprez II Światowego Spotkania Łoździan.

Sławomir Zamuszk



fot. Agnieszka Lechocińska

Marcel Szytenchelm

## Odkrycia Polskiego Radia

Nie wiem już, jakim cudem dowiedziałem się o koncercie pt. *Odkrycia*, który odbył się 26 września w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutostawskiego. Plakatów nie widziałem ani na ulicach, ani w Akademii Muzycznej, skąd na ogół czerpię wiadomości o życiu koncertowym stolicy. Prasa codzienna albo wcale nie informowała o koncercie, albo podawała błędną godzinę jego rozpoczęcia.

Jakoś się jednak dowiedziałem i na koncert ów dotarłem, nie mając zresztą pewności ani co zostanie

wykonane, ani kto będzie występował, ani – na dobrą sprawę – dlaczego właściwie idę do radiowego Studia Koncertowego.

A tu nagle okazało się, że – cytuję za omówieniem programu – *organizowany przez Program 2 PR koncert poświęcony osobie wybitnego kompozytora gdańskiego, zmarłego w 1673 roku Kaspra Förstera i muzyce jego czasów, jest polskim wkładem w zakrojony z rozmachem projekt Europejskiej Unii Radiowej zatytułowany „Odkrycia”* (szkoda, że nie poinformowano na czym polega

idea projektu). Koncert transmitowany był przez rozgłośnie: duńską, chorwacką, dwie belgijskie, dwie niemieckie, portugalską, szwedzką, szwajcarską, lotewską, litewską, słoweńską, hiszpańską i grecką, a retransmitować miały go radiofonie: austriacka, fińska, rumuńska, izraelska i Deutschland Rundfunk Berlin.

Dziwne więc, że tak doniosłe wydarzenie nie doczekało się odpowiedniej reklamy, tym bardziej, że koncert był rewelacyjny. Cóż zatem polska radiofonia pokazała całej Europie?

Po pierwsze – znakomitą muzykę. Muzykę dwóch XVI-wiecznych kompozytorów, gdańszczanina Kasprowa Förstera (koncerty kościelne, dialogi biblijne, motet i sonatę triową) i działającego na warszawskim dworze Włocha Marco Scacchiego (dwa koncerty kościelne).

Po drugie – wspaniałych wykonawców. Szóstkę solistów (Olga Pasiecznik – sopran, Marta Boberska – sopran, Kai Wessel – alt, Krzysztof Szmyt – tenor, Jacek Wiśłocki – tenor, Dirk Snellings – bas) i Zespół Instrumentów Barokowych *Il Tempo* kierowany przez Agatę Sapiechę.

Wprawdzie muzyka baroku nie należy do moich pasji, muszę jednak przyznać, że muzyka Förstera wzbudza zainteresowanie i przykuwa uwagę. Zwłaszcza tak wykonywana. Trudno wyróżnić kogokolwiek spośród artystów – wszyscy śpiewali znakomicie. Do najpiękniejszych chwil należał z pewnością zachwycający precyzją i niemal idealnym zestrojeniem głosów duet Pasiecznik i Boberskiej w *Dulcis amor Jesu Förstera*. Równie doskonale prezentował się tercet męski – nasz Krzysztof Szmyt w niczym nie ustępował europejskim sławom: Kai Wesselowi i Dirkowi Snellingsowi. Zespół *Il Tempo* grał jak

zwykle z dużym zaangażowaniem i znawstwem, niezwykle skupienie nie przeszkadzało artystom cieszyć się wspólnie wykonywaną muzyką.

Sluchacze z całej Europy, zebrani z pewnością licznie przed radiodbiornikami, mieli więc okazję przeżycia uczytu muzycznej prawie doskonałej. Prawie – bo zaprezentowała się niestety także warszawska publiczność, jak zwykle „zapominając” o wyłączeniu telefonów komórkowych i klaszcząc w nieodpowiednich momentach. Ale nie można mieć wszystkiego...

Paweł Markuszewski

Warszawska Jesień 2000

## To nie jest recenzja...

...ani nawet relacja z tegorocznej Warszawskiej Jesieni. Po prostu garść refleksji warszawiaka, który wybrał się na kilka festiwalowych koncertów. W ogólności impreza była, jak mi się zdaje, bardzo udana. Podobał mi się pomysł zorganizowania koncertów w wielu zaskakujących czasach miejscach. Wiem, że głównym powodem był remont Filharmonii Narodowej, ale wyszło to bardzo zgrabnie i pomysłowo. Program festiwalu także bardzo zróżnicowany, choć spójny.

Rewelacyjny był recital pianisty Pierre'a-Laurenta Aimarda, prezentującego utwory György Ligetiego. Jeśli zaś kogoś nie wzruszyła krótka rozmowa artysty ze słuchaczami, przed bisem, to albo nie zna angielskiego, albo coś nie tak z jego wrażliwością. Pierwszy raz coś takiego przeżyłem. W tamtym momencie runęła mityczna wręcz bariera pomiędzy wykonawcą a publicznością, bo oto artysta odczytywał się „ludzki głosem”, bez śladu sztywności lub

tremy, ale nie dla popisu lub żartu, lecz w celu nawiązania szczerego kontaktu. Tak przynajmniej to odebrałem, ale może byłem pod wrażeniem pięknego wykonania cyklu *Etiud Ligetiego*? Zagrana na bis część z *20 spojrzeń na Dzieciątka Jezus Messiaena* była zaś jak ukojenie. Niezapomniany wieczór.

Kilka innych koncertów też bardzo mi się podobało, dlatego z tym większymi nadziejami szedłem wysłuchać (i zobaczyć) ukoronowanie festiwalu: wieczorny koncert na dziedzińcu Zamku Królewskiego, anonowany szeroko, także na „firmowych” plakatach FN, jako połączony z obchodami dwudziestolecia wpisania warszawskiej Starówki na listę Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO.

Zaczęło się prawie mistycznie. Pierwszy utwór, wykonywany przez zespół perkusyjny, świetnie wkomponował się w całość tworzoną przez tłum ciepło ubranych warszawiaków, wieczorną ciemność z roz-

gwieźdzonym niebem, urozmaiconą kolorowymi światłami otaczającymi artystów i bicie zegara z zamkowej wieży.

Jednak już następny utwór mnie nie zachwycał. Jakoś nie zrobiły na mnie wrażenia ani posępne obrazy wyświetlane na dużym ekranie obok sceny, ani tancerka rozbierająca się prawie do naga (w taki ziąb!), ani fragmenty pamiątek Marii Skłodowskiej-Curie, które – cóż z tego, że odczytane natchnionym głosem – wyrwane z kontekstu brzmiały idiotycznie, nawet muzyka mnie nie porwała.

W czasie przerwy zastanawiałem się, czy nie wrócić do domu, tak byłem przemarznięty. Zostałem jednak i ręce mi ze zdumienia opadły.

Czy rzeczywiście tak Skriabin wyobrażał sobie poemat *Prometeusz*? Do muzyków, powiedzmy, nie mam pretensji, trudno grać ogniście w takiej temperaturze. Jedynym wyjściem byłoby zabezpieczenie się bielizną dla himalaistów, ale przy filharmonicznych pensjach...

Ale czy na pewno to, co było wyświetlane na ekranie miało choćby nawiązywać do „fortepianu świetlnego” – oryginalnego pomysłu Skriabina? Zupełnie nie świetliste, toporne, a czasem wręcz geometryczne plamy kolorów przeniesione po prostu z ekranu komputera na ekran z materiału, przerwane w połowie legendarnym już pewnie: *program wykonał nieprawidłową operację i nastąpi jego zamknięcie*. Pachniało mi to wszystko oszustwem lub dosadniej – robieniem melomanów w konia. Karykaturalne zakończenie. Ale może się myłę?

Warszawiak



Jubileuszowy, XXX Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej odbył się tradycyjnie w Świnoujściu w drugiej połowie lipca. Przez 12 dni trwały również warsztaty – nierzadko kierowane przez autorytety w danej dziedzinie. Nie zabrakło takich nazwisk, jak Włodek Pawlik (warsztaty jazzowe), Włodzimierz Nahorny (teatralne) czy Krzysztof Herdzin i Elżbieta Zapendowska (piosenkarskie). Miały też miejsce warsztaty teatru ulicznego, aktorski, plastyczny, rockowy, kabaretowy oraz dziennikarski.

Fenomen FAMY polega na wspólnym obcowaniu przedstawicieli różnych dziedzin sztuki. Muzycy klasyczni z jazzmanami, wykonawcy poezji śpiewanej z rockmanami, poeci z kompozytorami, aktorzy z performerami, plastycy z fotografikami, dziennikarze z kabareciarzami... Możliwe są rozmaite artystyczne fuzje. Ten misz-masz ma jednak swoje minusy. Brak ukierunkowania stylistycznego (np. w selekcji wykonawców na poszczególne koncerty) może być dla słuchaczy męczący. Bardziej wyrobieni muzycznie odbiorcy czasami długo muszą tu czekać na wartościowsze wydarzenia. Zacytujmy artystów z Teatru Jednego Wiersza: *Fama rządzi się od lat swoimi prawami: dominuje bałaganiarstwo, które ma być rodzajem luzu, ale za często destabilizuje pracę artystyczną, przez co zatraca się to co na tym festiwalu najcenniejsze – możliwość pracy artystycznej z nowopoznanymi ludźmi.*

Koncert inauguracyjny (Amfiteatr, 21 lipca) był prezentacją młodych laureatów środowiskowych festiwali i przeglądów – kabaretowych, piosenkarskich i aktorskich. Dwa dni później miał miejsce *Koncert Jubileuszowy*, wyreżyserowany przez Krzysztofa Jasińskiego, na którym wystąpili laureaci dotychczasowych FAM. Koncert brawurowo rozpoczął Włodek Pawlik i jego Big Band (składający się głównie z uczniów Studium Jazzowego przy ul. Bednarskiej w Warszawie). Następnie liryczna Magda Umer zaśpiewała *Koncert jesienny*, którym dokładnie 30 lat temu wygrała FAMĘ i z godziny na godzinę stała się sławna. Pojawił się też mężczyzna, którego ponoć Umer pokochała jeszcze zanim pierwszy raz przyjechała na FAMĘ; w 1969 roku w kulisach świnoujskiego Amfiteatru po prostu do niego podeszła i wyznała miłość. On miał

tymczasem odpowiedzieć: *Dziecko, ja mam już żonę, ale możesz się do mnie przytulić.* Ten mężczyzna to Marek Grechuta, który w tym roku bisował dwa razy, przyjęty przez publiczność owacjami na stojąco. Nie zabrakło też Ewy Bem, która *Podarowała nam trochę słońca*, Elżbiety Wojnowskiej śpiewającej *Życie moje* – wieloletni hymn FAMY, Elżbiety Adamiak wykonującej *Jesienną zadumę* nagrodzoną na FAMIE'75 oraz jej męża Andrzeja Poniedziałkiego, który zażartował, że *Jesienna zaduma* to pit 8a do Urzędu Skarbowego: *[...] nic nie mam [...]*. Podczas *Kabaretu* (25 lipca) wystąpili weterani kabaretu, tacy jak Elita czy Krzysztof Piasecki. Wśród młodego pokolenia wyróżnił się Kabaret Moralnego Niepokoju, Strzały z Aurory oraz rewelacyjna Formacja Chatelet, o której parę słów więcej napisać wypada. Grupa krakowskich studentów – Adam Grzanka (lider, twórca muzyki), Paweł Rybak, Marcin Sikora i Adam Małczyk – prezentuje rodzaj widowiska multimedialnego, w którym nacisk położony jest na ruch – taniec – dźwięk oraz grę wyobraźni. W rozmowie zarzekali się, że ich działalność (której zresztą oni za sztukę nie uważają...) ma służyć tylko radości i wspólnej zabawie. Tak czy inaczej, cechuje ich profesjonalizm, którego rzadko w tym roku na FAMIE można było usłyszeć. Chłopcy współpracują z Piwnicą pod Baranami i występują regularnie w krakowskim Teatrze Grotoska. Polecam Państwu tę grupę i zapewniam – jeszcze nieraz o niej usłyszymy. Odszkodnią od formuły kabaretowej były występy Mariusza Lubomskiego, Sambora Dudzińskiego i Teatru Jednego Wiersza.

Do ciekawszych wydarzeń poza Amfiteatrem należał niewątpliwie spektakl na podstawie popularnego *Alchemika* Paulo Coelho, który zaprezentowali na plaży uczestnicy prowadzonych przez prof. Wojciecha Mullera Warsztatów Studentów Szkół Artystycznych. Swoją drogą Coelho pisze rewelacyjnie, bardzo polecam każdą z czterech jego wydanych w Polsce książek; fakt, że nie jest ulubieńcem krytyki, ale utrafia w jakąś trudną do zdefiniowania potrzebę dzisiejszego zagubionego człowieka. Innym interesującym wydarzeniem był klubowy występ kabaretowy z okazji 22 lipca, kiedy to postanowiono nieco pospominać. Nie zabrakło młodzieży ze

szturmówkami, białych koszul, czerwonych chustek, sztandaru. Po sali krążyły rekwizyty z epoki, np. kawałek rury PCV symbolizującej rurociąg *Przyjaźń*, wsuwki męskie Gomulki, menażka, papier toaletowy na sznurku oraz paprotka (nieodłączny rekwizyt zebrań). Wieczór zakończyła rewelacyjna aranżacja *Międzynarodówki* w wykonaniu Włodka Pawlika i Włodzimierza Nahornego, po czym na scenę wszedł Krzysztof Jasiński i wygłosił kultową formułkę: *Sztandar PZPR wyprowadzić.* Mimo zakończenia części oficjalnej, wspomnieniom nie było końca.

Tegoroczne jury FAMY przyznało nagrodę główną – symboliczny Trójząb Neptuna wyżej wspomnianemu Teatrowi Jednego Wiersza z Opola, nagrodę imienia Mariana Redwana za najbardziej wartościowy premierowy tekst piosenki – Piotrowi Bukartykowi, nagrodę Zrzeszenia Studentów Polskich zespołowi Bez Próby z Grudziądza, zaś nagrodę za najlepszy debiut – Karolinie Serockiej z Włocławka. Słowa uznania należą się też Włodkowi Pawlikowi i muzykom Big Bandu – szkoda jednak, że ich obecność w transmisjach II Programu TVP przewidziano tak marginalnie, wypełniając czas wątpliwej jakości piosenkami. Ale cóż – żyjemy w czasach komercji... Kto nie był na (nieprzekazywanym oczywiście) koncercie Big Bandu grającego standardy w muszli koncertowej przy promenadzie, niech żałuje. Młodym adeptom sztuki jazzowej towarzyszyli Czarek Konrad, Adam Pierończyk i Zbigniew Wegehaupt – których przedstawiać chyba nikomu nie trzeba.

Reasumując, wrażenia z festiwalu mam raczej mieszane. Tegoroczny program nie obfitował w specjalne rewelacje repertuarowe. Przysłuchując się jednak uważnie koncertom i niektórym próbom dochodzę do wniosku, że warto zachęcić młodych ludzi do przyjazdu na FAMĘ. Myślę, że niemal każdy mógłby tu znaleźć coś dla siebie. W razie czego – zostaje piaszczysta plaża, wycieczki do naszych zachodnich sąsiadów bądź spacery po porcie, gdzie można spotkać całe stado dosyć oswojonych łabędzi (mnie się udało nawet pogłaskać!). Ewentualnie można pomachać znajomym płynącym do Szwecji. A więc – do przyszłego roku!

Weronika Ratusińska



Piotr Grella-Możejko

# Pariasi i święte krowy (III) albo o operach pojedynczych a nawet podwójnych

Ktoś „wtajemniczony”, ktoś „bli-sko”, ktoś wreszcie, kto jest „w do-brych układach” (jakie to smutne, że zawsze tacy się znajdują...) powiedział mi niedawno, że muzyki [Marcina] Błażewicza nie gra się na [Warszaw-skiej] Jesieni, bo jej Komisja [Reper-tuarowa] nie ceni. Innymi słowy, Błażewicz zasilił i tak już okazał, a JAKOŚCIOWO IMPONUJĄCE, szeregi pariasów muzyki polskiej. Błażewicz jest w znakomitym, by tak rzec, towarzystwie – jak się uważnie przyjrzeć liście nazwisk, które na Warszawskiej Jesieni nie istnieją lub istnieją szcążkowo, okaże się, że utworami „odrzuconych” można „lekką” obdzielić kilkanaście najlep-szych festiwali Nowej Muzyki na świecie. Czego zdają się uporczywie nie (do)wi(e)dzieć spadkobiercy czy też następcy (na jedno wychodzi) albo zmarłych, albo dogorywających mafiosów polskiej muzyki, to nie-ustający werdykt historii – ileż mieli-smy tych przysłowiowych już dzisiaj Salonów Niezależnych, Salonów Odrzuconych itd., itp., które z czasem przełamały idiotyzm artystyczno-to-warzyskiej (tak!), AKADEMICKIEJ konwencji? Dzisiaj co drugi wyrob-nik malarstwa „artystycznego” imi-tuje do szaleństwa obrazki impresjo-nistów, a jeszcze tak niedawno, bo

w drugiej połowie XIX wieku, odsą-dzano Impresjonistów od czci i wia-ry (pozwolę sobie Państwu przypo-mnieć, że sam termin „impresja” miał początkowo w krytyce sztuki zabarwienie wysoce negatywne: „impresja”, czyli nic ważnego – ulot-na, całkowicie bezwartościowa wizja dyletanta...). Stała się Warszawska Jesień takim Salonem Akademii, sa-lonem oficjalnym, popieranym, po-dziwianym i... strupieszalym. Gdy-by Tadeusz Różewicz postanowił poświęcić nieco swojego (mam na-dzieję zbyt cennego) czasu analizie polityki programowej Warszawskiej Jesieni, powstałaby z pewnością sztuka równa *Kartotece*, a może na-wet i „lepsza”.

A zatem ma Marcin Błażewicz niewątpliwy zaszczyt być wyróżnio-nym – jak w starym dwojcie decy-zje warszawskojesiennej Komisji Programowej stają się niejednokrot-nie probierzem jakości i artystycznej prawdy – a rebours: otóż żył swego czasu pewien, stary oczywiście, gó-ral, który nigdy nie mylił się w swo-ich przepowiedniach pogodowych. Wielu starało się dociec, dlaczego ów wiekowy patriarcha mógł bez problemu powiedzieć, jaka pogoda będzie następnego dnia, nikomu wszakże nie udało się zmusić go do odkrycia tajemnicy. Dopiero na łożu śmierci, mocno nastraszony przez miejscowego proboszcza, wyśpie-wał wszystko: *ano, księżo, to było tak: jak telewizor mówił ze bydzie dysk to ja mówiłem ze bydzie słoń-ce, jak telewizor mówił ze bydzie słońce ja mówiłem ze bydzie dysk*. Im dłużej o tym myślę, tym mocniej wierzę w tę odwrotnie proporcjonalną zależność między tym, co „oficjalne” i tym, co prawdziwe, wartościowe.

Najbardziej fascynujące jest to, że – jak się można domyślać – utwo-ry zakwalifikowane przez Komisję Programową Warszawskiej Jesieni są nieodmiennie doskonałe, na naj-wyższym poziomie bowiem – rów-nież w domyśle – ta grupka ludzi

obdarzona jest darem profetycznej umiejętności oddzielania pereł od wieprzy. Jak mnie przy tym zapew-niano w innej rozmowie: *nie jest już tak jak dawniej, kiedy członkowie Komisji „upychali” swoje utwory*. Czy rzeczywiście?

Może i „nie jest już jak dawniej”, ale zaskakuje mnie regularność, z jaką pewni kompozytorzy zasiada-ją w Komisji i akceptują utwory innych twórców (jak na razie wszystko jest ładnie, a nawet pięknie), by po upły-wie kadencji ustąpić miejsca tym „in-nym twórcom”, którzy – zapewne po-wodowani wdzięcznością, a w niektó-rych przypadkach pewnie i litością – teraz akceptują utwory swoich po-przedników (a to już takie piękne nie jest). Typowym przykładem, przykła-dem wręcz komediowym, była dla mnie obecność w programie War-szawskiej Jesieni 1999 czegoś, cze-go autorzy nie zawahali się nazwać „operą”, a nawet „podwójną operą” (bo niby dwaj artyści nad tym dziwo-łaniem pracowali, pewnie po to, by później móc zwałać winę jeden na drugiego). Nic by tej „operę” nie ura-towało, nawet gdyby była „potrójna” albo „poczwórna”. To właśnie ohyd-ztwo tego utworu, kompletny brak twórczej wyobraźni czy wręcz kre-atywna impotencja twórców spekta-klu, brzydota formy i treści, każą mi mówić o „litości” – litościwa Komisja zdecydowała wydać dużą zapewne sumę na produkcję... no właśnie: czy-ją? Tak się składa, że współautorem tego upiornego „dzieła” jest były Dy-rektor Artystyczny Warszawskiej Je-sieni, który wówczas dopiero co ustą-pił miejsca koledze... A przykłady można by mnożyć. Niech żyje (lito-ściwa) demokracja!!!

Tak naprawdę mam wrażenie, iż Komisja Repertuarowa zbyt często nie czyta nadesłanych partytur, a tyl-ko nazwiska na stronach tytułowych. Przykład owej „podwójnej opery” świadczy o tym dowodnie (o, posza-lałby pan Zagłoba po jej wysłucha-niu: „na szable! bigosować!”



zaryczałby i porwał brać szlachecka do czynu). Nawet przy założeniu, że Marcin Błażewicz – wróćmy do niego – jest kompozytorem pozbawionym talentu (osobiście serdecznie życzyłbym takiego „beztalencia” – i takiego kompozytorskiego warsztatu – paru twórcom już teraz, jeszcze nieomal w pieluszkach, okrzyczanym następcami Lutostawskiego), to sam fakt obecności „podwójnych oper” świadczy o tym, że i dla niego, Błażewicza, powinno na Warszawskiej Jesieni znaleźć się miejsce, ot choćby dla jego – pojedynczej, pojedynczej – opery *Kotlety świętego Franciszka* podług Stefana Themersona. Dzieło to mogłoby się stać „przebojem” (a, przepraszam, teraz, jak wiem, w Polsce mówi się: „hitem” – brrr...) polskich scen operowych, nie mówiąc już o Warszawskiej Jesieni. No tak, ale jak może

biedniutka opera pojedyncza konkurować z „podwójną”? Może to fakt, że muzyki Błażewicza da się słuchać, zaś różne „podwójne” czy „potrójne” opery jakże skutecznie odstręczają słuchaczy od Nowej Muzyki, ma tu największe znaczenie? W takim przypadku zwrócić należy Komisji Repertuarowej honor: jej decyzje SA artystycznie uzasadnione. Jak w dowcipie o góralu.

To nie muzyka, a raczej polityka, mała, żalсна polityka „wewnątrzrodziskowa” rządzi procesem wyboru dzieł. Warszawska Jesień, czy się to komu podoba czy nie, jest jednym z najbardziej prestiżowych festiwali Nowej Muzyki na świecie. Jest też ona nadal festiwalem bardzo, bardzo potrzebnym. Na nieszczęście w chwili obecnej festiwal zdaje się odcinać kupony od swojej heroicznej przeszłości lat sześćdziesiątych,

kiedy to – rzecz niesłychana! – nawet kompozytorzy o estetykach odmiennych od estetyk członków Komisji Repertuarowej mieli (lub miewali) wykonania. Grało się wtedy na zasadzie rzeczywistej rotacji „wszystko i wszystkich” – na pewno więcej kompozytorów polskich zaistniało w latach sześćdziesiątych niż w jakimkolwiek późniejszym okresie. Komu to przeszkadzało?

(cdn.)

Redakcja nie ingeruje w treści artykułów i felietonów. Pojawienie się mojego nazwiska w felietonie Piotra Grelli-Możejko jest jego inicjatywą. Do komisji repertuarowej Warszawskiej Jesieni nigdy nie składałem swoich utworów, między innymi dlatego, że nie istnieje publicznie znany regulamin takiej procedury.

Marcin Błażewicz

Bemol

## Kłamią czy mówią prawdę?

We wrześniu ruszyła w pełnym wymiarze „dwójka”, czyli Program 2 Polskiego Radia poświęcony m.in. muzyce poważnej, wypełniającej znaczny procent czasu emisyjnego. Programem tym kieruje Elżbieta Markowska w randze dyrektora.

PR ma również dział nazwany Dyrekcją Nagrań Muzycznych, na czele którego stoi Jolanta Bilińska. Oprócz tego – w ramach PR – działa Polska Orkiestra Radiowa prowadzona i dyrygowana przez Wojciecha Rajskiego. Wspomniane komórki powołane zostały po to, aby służyć antenie.

Polskie Radio S.A. utrzymywane jest z pieniędzy abonamentowiczów, reklam, usług nagraniowych etc. W publicznych enuncjacjach szefowie PR wciąż płaczą się w zeznaniach: raz mówią, że „firma jest biedna”, a kiedy indziej, że „generuje wystarczające zyski”. Komu wierzyć i jaka jest prawda, nie wiadomo! Również dyrekcje wymienionych wyżej komórek, biorąc przykład „z góry”, w „temacie zasobność” są ambiwalentne. Gdyby więc spytać panią Bilińską, dlaczego jej dział nie nagrywa np. symfonii Dobrzyńskiego, padnie odpowiedź, że nie ma środków. Gdyby o to samo zapytać pana Rajskiego, prawdopodobnie powie o braku zamówienia oraz... pieniędzy. Gdyby wreszcie takie samo pytanie postawić pani Markowskiej – niech sobie Czytelnicy

sami odpowiedzą! To błędne koło, które kręci się od lat!

Trzy osoby nie mogą ustalić między sobą wspólnej polityki. A biedni słuchacze, którzy chcieliby poznać np. poemat symfoniczny *Korsarz*, operę *Poniatowski*, operetkę *Podróż po Warszawie*, balet *Kwiat paproci* (notabene czyje to kompozycje?), trzeci *Koncert fortepianowy* Stojowskiego, dwie *Symfonie* Lipińskiego czy pieśni Aleksandra Zarzyckiego zdani są raczej na stacje zagraniczne niż rozgłośnie rodzimą.

Właśnie stacje zagraniczne odkryły przed rokiem *Koncert fortepianowy As-dur* (drugi) Zygmunta Stojowskiego, co wywołało sensację. Mogę zaświadczyć! Przyjemnie było słuchać, kiedy obcokrajowcy entuzjastycznie wypowiadali się o zapomnianym dziele Stojowskiego!

Tymczasem w PR króluje niekompetencja i przyczajenie – grunt się nie wychylać! Trwać z dnia na dzień, a rano sprawdzać czy stołek, który się zajmuje, ma jeszcze cztery nogi. Nieważne, że od kilku lat nagranie *Koncertu skrzypcowego* Lipińskiego nie jest zmontowane i nie mogą go słuchacze poznać. Szczegół, drobnostka! Czy doprawdy warto się zajmować takimi drobiazgami? Nie ma Lipińskiego? „Wrzuci się Mendelssohna” – też koncert skrzypcowy, a jaki popularny!

Bieda w Polskim Radiu zagląda w oczy. Orkiestra, która powinna

nagrywać dla anteny repertuar polski – którego brak – nie jest wykorzystywana w „pełnej mocy”. Na niektóre zaś koncerty angażuje się Sinfonię Varsovia – na co pieniądze są. Czyli jak? Środki są czy ich nie ma? Pełen relatywizm, pełen socjalismus! Wygodna postawa nic nie kosztująca. Panie Miazek, zagoń Pan wreszcie ludzi do roboty, a przede wszystkim niekompetentnych wyrzuć Pan na bruk, „szkoda czasu i atlasu” – powiada staropolskie przysłowie.

PS. Czy wiecie, drodzy Czytelnicy, dlaczego wspomniane komórki nie mogą się dogadać? Bo panie dyrektorki się nie lubią...



Aleksander Zarzycki

# Rozliczenie

Stanisław Dybowski

W Polsce Rok Chopinowski, czyli obchody 150. rocznicy śmierci Fryderyka Chopina, zakończył się XIV Międzynarodowym Konkursem Pianistycznym jego imienia. Trwał blisko dwa lata. Teraz, kiedy ostatnie dźwięki przebrzmiały, różne gremia będą dokonywać podsumowań, jedni artystycznych, drudzy – finansowych.

Rok Chopinowski, wyjąwszy Konkurs Chopinowski, w znacznej części sfinansowany został z pieniędzy podatników. Dysponentem tych środków, otrzymanych z Ministerstwa Kultury i Sztuki (później Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), była Fundacja Kultury. Ona z pomocą rady artystycznej decydowała o wydaniu pieniędzy. Ponieważ Fundacja zarządzała środkami wszystkich obywateli, godzi się im teraz przedstawić bilans. Nie domagam się niczego nowego. W latach międzywojennych także istniały fundacje, jednak ich funkcjonowanie, gdy wchodziły w rachubę fundusze państwowe, było jawne – jakże inne od dzisiejszego...

Z inicjatywy marszałka Józefa Piłsudskiego, uchwałą Rady Ministrów z dnia 2 kwietnia 1928 roku, zatwierdzoną przez prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 22 maja 1928 r., został utworzony Fundusz

Kultury Narodowej. Nie był to pomysł oryginalny, bowiem w tym czasie podobne fundusze powołano w wielu państwach, m.in. w Anglii (Department of Scientific and Industrial Research), Francji (Caisse Nationale des Sciences), Niemczech (Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft), USA (National Research Council), Łotwie (Kulturaln Fond). W małej Belgii powołano nawet dwa fundusze: Fonds National de la Recherche Scientifique i Fondation Universitaire.

Zadaniem przedwojennego Funduszu Kultury Narodowej (FKN) w Polsce było „popieranie polskiej twórczości naukowej i artystycznej”. Fundusz zasilano pieniędzmi państwa. W zakresie popierania sztuki środki te wydawano na: zakupy eksponatów do archiwów i zbiorów, stypendia, działalność artystyczną itd. Starano się rządzić posiadaną kwotą rozsądnie i racjonalnie. Ponieważ tamta Polska była krajem w pełni demokratycznym, nie skażonym socjalistycznym myśleniem, FKN publikował słusznych rozmiarów książki, w których ogłaszano *Sprawozdanie Funduszu Kultury Narodowej*. Był to de facto dokładny bilans finansowy, określający precyzyjnie na co wydano i jaki był efekt owego wydatku.

Poniżej przykład rozliczenia stypendium zapomnianego dziś kompozytora Michała Kondrackiego, według sprawozdania z 1931 r. [...] *Michał Kondracki korzystał ze stypendium zagranicznego we Francji od stycznia do października r. 1930. [...] Stypendysta pracował nad technicznym przygotowaniem poematu symfonicznego Metropolis. [...] Napisał i zinstrumetował Symfonię tatrzańską na nową orkiestrę (kwintet smyczkowy, podwójne drzewo, blacha; symfonia była wykonana w Warszawie w r. 1930) i obraz symfoniczny Na hali [...]. Jednocześnie studiował muzykę górali sabaudzkich [...], ich starożytny pieśni i tańce [...], dawne instrumenty oraz zwiedzał muzea [...] i zabytki muzyki kościelnej w Saint-Jean-de-Maurienne. Od czerwca do października*

*tegoż roku stypendysta był w Paryżu, nawiązując kontakt z dyrektorem paryskiej orkiestry symfonicznej, p. Monteux, który przyjął do wykonania jego symfonię Metropolis. W Paryżu poznał nowe utwory Hindemitha, Honeggera, Nabokowa, Prokofiewa i Michalowici'ego. W ciągu kilkudniowego pobytu w Genewie, oprócz poznania kilku nowych utworów R. Straussa i I. Strawińskiego, studiował w bibliotekach specjalnych. Napisał 3 artykuły do Kwartalnika Muzycznego. Z podróży przywiózł rozpoczęte Oratorium na 4-głosowy chór mieszany, które obecnie opracowuje.*

*Stypendium w ogólnej sumie 4.275 zł wydał na: a) podróż – 300 zł, b) studia – 375 zł, c) utrzymanie – 3.600 zł. Średnio utrzymanie miesięczne wynosiło 400 zł. Ze sprawozdania FKN opublikowanego w 1937 roku dowiedzieć się można, że Piotr Perkowski otrzymał zasiłek w wysokości 400 zł na prace kompozytorskie, a Mieczysław Mierzejewski 600 zł na studia w Wiedniu; Konserwatorium Muzyczne w Wilnie 500 zł na zakup nut do biblioteki, a Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 5.000 zł na porządkowanie, inwentaryzację i katalogowanie zbiorów. Ponadto z wykazu wiemy, że w roku szkolnym 1934/5 stypendia muzyczne pobierali: Igor Iwanow, Jan Ekier, Stanisława Łosakiewiczówna, Andrzej Wąsowski, Władysław Wochniak i 26 osób tutaj nie wymienionych.*

Tak było w Polsce międzywojennej. Powie ktoś, że Fundusz Kultury Narodowej to nie dzisiejsza Fundacja Kultury. Zgoda, ale tam, gdzie są publiczne pieniądze, nazwa ich dysponenta nie ma większego znaczenia. Warto, aby podatnicy wiedzieli ile wydano na niezorganizowany koncert chopinowski Janusza Olejniczaka w siedzibie ONZ w Nowym Jorku, a ile na nagrania płyt z dziełami naszego wieszczka muzycznego, które nie zostały zrealizowane. Sytuację prześmiewam, choć wcale mi nie do śmiechu. Czytelnicy chcieliby wiedzieć, co zrobiono z ich podatkami. Czy się tego doczekają? Oby nie w wymiarze eschatologicznym!

PIERWSZE SPRAWOZDANIE  
FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

1/III 1928—1/IV 1931

WARSZAWA 1931  
WYDAWNICTWO FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

# Jerzy Gablenz

Paweł Markuszewski



Jerzy Gablenz w ogrodzie rodzinnego domu

Dnia 11 listopada 1937 roku, w zachmurzone i deszczowe przedpołudnie, wystartował z ówczesnego lotniska w Czyżynach, blisko Krakowa, nieduży samolot pasażerski, wiozący podróżnych do Warszawy. Zbliżając się do celu, pilot został powiadomiony, że lotnisko na Okęciu jest zajęte i nie może na nim

lądować. Krążył przez dłuższy czas, otrzymał polecenie powrotu do Krakowa, poczym znowu kazano mu zmienić trasę na Poznań. Warunki atmosferyczne raptownie się pogorszyły i w nadchodzącym zmroku, wczesnym na tę porę roku, lecąc nisko samolot zawadził o słup wysokiego napięcia, blisko Piaseczna,

niedaleko Warszawy, rozbijając się doszczętnie.

Część pasażerów ocalała, wychodząc z katastrofy z różnymi poważnymi obrażeniami, ale były też śmiertelne ofiary. Oddziały Wojska Polskiego, powracające z defilady w Warszawie, pomagały wyciągać karetki pogotowia z rozmokłej i błotnistej łąki, aby rannych i zabitych odwieźć do szpitala. Wśród tych ostatnich znalazł się Jerzy Gablenz, ginąc w tych tragicznych okolicznościach w wieku 49 lat. W nim Polska straciła wybitnego muzyka, a więc instrumentalistę, dyrygenta, a przede wszystkim kompozytora, którego dzieła odznaczały się płynnością melodii i pełną blasku i kolorów instrumentacją.

Jerzy Gablenz został pochowany na cmentarzu Rakowickim w Krakowie, a we wczesnych latach czterdziestych, kiedy staraniem jego żony ukończono grobowiec na cmentarzu Św. Salwatora, w miejscu wybranym poprzednio przez kompozytora, przeniesiono jego trumnę na nowe miejsce spoczynku.<sup>1</sup>

Najstarszy z trojga dzieci Wiktora i Reginy Gablenzów urodził się 23 stycznia 1888 r. w Krakowie. Dom rodzinny kompozytora rozbrzmiewał muzyką: ojciec grywał na fortepianie, brat matki – na altówce. Gry na fortepianie Gablenz uczył się początkowo prywatnie, dalsze studia muzyczne odbywał m.in. u Władysława Żeleńskiego i Feliksa Nowowiejskiego. Uczył się także grać na organach, wiolonczeli i flecie; na tym ostatnim instrumencie grywał później w kilku orkiestrach. Po zdaniu matury wstąpił na wydział prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, który ukończył w 1913 r.

Twórczość Jerzego Gablenza obejmuje 30 opusów. Ilościowo przeważają pieśni, w liczbie 71, pisane do tekstów m.in. Leopolda Staffa, Kazimierza Wierzyńskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Janiny Porazińskiej, Antoniego Waśkowskiego. Pisał o nich Wiesław Ochman w liście do Tomasza Gablenza: ...są napisane z ogromną inwencją twórczą. Są trudne, ale napisane „Śpiewaczo”... Zresztą z pianistą prof. Jerzym Gaczkkiem zachwycamy się tymi pracami.



Irena Gablenzówna-Meyerowa,  
siostra kompozytora

W roku 1919 kompozytor rozpoczął pracę nad dramatem muzycznym *Zaczarowane koło*, opartym na dziele Lucjana Rydla. Ukończoną w 1920 r. operę zaprezentowano dopiero w 1955 r. w Bytomiu. Pisał o niej w „Życiu Warszawy” Wojciech Dzieduszycki: *Przez cały spektakl melodyjna i niezwykle sugestywna muzyka Jerzego Gablenza, i fantastyczna, nabrzmiała dramatycznymi konfliktami akcja, trzymała nas w napięciu (...) Symfonicznie potraktowana orkiestra kształtuje klimat utworu i stanowi niejednokrotnie czynnik rozwijający akcję sceniczną. Szeroko rozbudowane, bardzo melodyjne recitativa przechodzą swobodnie w partie liryczne o dużej śpiewności. Muzyka (...) maluje plastycznie przemiany psychiczne bohaterów, dramatyczny nastrój obrazów i baśniowy klimat utworu. Co krok napotykamy w partyturze partie o dużej piękności, wstrząsające dramatycznym wyrazem. W 1923 r.*

Gablenz rozpoczął pracę nad librettem do opery *Lilie* (według dzieła H. Morstina), zarzucił jednak pracę po kilku miesiącach.

Najważniejszymi dziełami Jerzego Gablenza były jednak kompozycje symfoniczne. Pierwszym dziełem tego gatunku były *Słoneczne pola* na orkiestrę, chór i solistów (1923), kolejnymi – poemat symfoniczny *Pielgrzym*, *Walc koncertowy*, poematy symfoniczne: *W górach* (na orkiestrę i chór męski), *Na pustkowiu* i – chyba najsłynniejsze dzieło kompozytora – *Legenda o Turbaczu*. Dalsze dzieła to dwie symfonie, koncert fortepianowy i jeszcze jeden poemat symfoniczny, *Różaniec św. Salomei*.

Do dziś niewyjaśnione są przyczyny ośmioletniej przerwy w twórczości kompozytora, która nastąpiła w latach 1928–36. W liście do żony pisał: *siądem na parę minut do fortepianu, ale nawet bez zamiaru pisania, bo nie idzie mi zupełnie, zdaje się, że wskutek forsownej roboty*

w fabryce (kompozytor był właścicielem przedsiębiorstwa produkującego ocet i musztardę). Dopiero w 1936 roku Gablenz ukończył *Wariacje symfoniczne* na orkiestrę, a rok później kolejny poemat symfoniczny – *Zaczarowane jezioro*. Ostatniego poematu, oznaczonego opusem 30, kompozytor nie zdążył nawet za tytułować – pozostawił tylko niezinstrumentowany szkic, ukończony na 10 dni przed śmiercią.

O pierwszym wykonaniu *Zaczarowanego Jeziora* krakowski „Czas” pisał, iż poemat ten jest *utworem najdoskonalszym, zwartym i dojrzałym (...)* Na plan pierwszy wysuwa się ciekawa i barwna instrumentacja, świadcząca o pomysłowości autora, o znajomości poszczególnych instrumentów, na koniec o umiejętności łączenia ich w należyte grupy (...) Dzieło wytwarza niewątpliwie nastrój zawarty w tytule, robi wrażenie poważne i ujmujące.

Pozostałe kompozycje Gablenza to kilka utworów choralnych i *Sonata na wiolonczelę i fortepian*.

Ktokolwiek będzie chciał zobaczyć czy przestudiować otórkowe manuskrypty kompozytora – pisze Tomasz Gablenz – uderzony będzie ich starannością, niemal całkowitym brakiem poprawek, odnośników czy innych miejsc, budzących niepewność lub wymagających domysłów. Jerzy Gablenz pisał drobno, ale nadzwyczaj starannie, w szczególności jeżeli chodzi o pieśni, sonatę wiolonczelową i inne drobne kompozycje. Prawdopodobnie zdawał sobie sprawę, że tak jak je notował, tak będą kiedyś i przez kogoś przepisane i wykonane.

Niestety, do dziś wydano tylko kilka kompozycji Jerzego Gablenza. W latach międzywojennych i w pierwszych dziesięcioleciach po wojnie grywano czasem jego utwory, mimo iż partytury nie należały do łatwych. Jerzy Gablenz tak pisał do żony we wrześniu 1928 r. o planowanym wykonaniu *I Symfonii: albo nie weźmie tej symfonii ze względu na jej techniczne trudności, albo też spaskudzi ją, co by było dla mnie fatalne, bo słuchacze zwałą winę na kompozytora*. Przewidywał słusznie – kilka dni później żona odpisywała: *Walewski odstąpił od niej – miał powiedzieć, że za trudna przez dużą ilość dysonansów, wobec czego nie podejmuję się wykonania przy trzech tylko próbach*.

Dziś – mimo wielkiego postępu techniki gry orkiestrowej – muzyka Gablenza jest nieobecna w salach koncertowych, czasem tylko Polskie Radio przypomina jakieś stare nagrania. Tomasz Gablenz zorganizował kilka koncertów pamięci ojca w Republice Dominikany,



doprowadzając do światowych prapremier, m.in. *Wariacji symfonicznych*, *Koncertu fortepianowego* i poematu *W górach*. W Polsce – kilka lat temu w Krakowie wykonano *Legendę o Turbaczu*, czasem usłyszeć można kilka pieśni kompozytora. Poza tym, przeglądając regularnie programy koncertowe w „Ruchu Muzycznym”, nie napotkałem żadnego utworu Jerzego Gablenza.

Encyklopedia muzyczna PWM w tomie „efg” przeznaczyła na hasło o Jerzym Gablenzu 16 linijek. W Encyklopedii muzyki PWN nie ma ani słowa o kompozytorze, nazwisko Gablenza nie występuje też w większości prac z dziedziny historii muzyki (nawet w tak szczegółowej pracy, jak dwutomowa *Historia muzyki polskiej* Józefa i Krystyny Chomińskich). W internecie nie ma żadnej polskiej strony poświęconej kompozytorowi. Dla Jerzego Gablenza znalazło się natomiast miejsce w encyklopedii Grove<sup>1</sup>, a w Kanadzie powstała znakomita strona internetowa (po angielsku) poświęcona jego twórczości (<http://home.eol.ca/~dgablenz>).

<sup>1</sup> Ten i wszystkie inne cytaty, jak również większość informacji zawartych w tekście pochodzi z materiałów przekazanych redakcji przez pana Tomasza Gablenza, syna kompozytora.

## Dzieła Jerzego Gablenza

- Canzona* na flet i fortepian op. 1 nr 2
- 4 *Improwizacje* na fortepian op. 1 nr 3
- Romanza* na organy op. 2
- 6 pieśni op. 3
- 2 pieśni op. 4
- 7 pieśni op. 5
- Dramat muzyczny *Zaczarowane koło* w 4. aktach op. 6
- 2 pieśni op. 7
- Poemat symfoniczny *Słoneczne pola* na solistów, chór i orkiestrę op. 8
- 7 pieśni op. 9
- 5 pieśni op. 10
- 8 pieśni op. 11
- Poemat symfoniczny *Pielgrzym* op. 12
- 8 pieśni op. 13
- Walc koncertowy na orkiestrę op. 14
- Sonata D-dur na wiolonczelę i orkiestrę op. 15
- 10 pieśni op. 16
- Poemat symfoniczny *W górach* na chór męski i orkiestrę op. 17
- 6 pieśni op. 18
- Tercet żeński *Dobranoc* op. 19
- Poemat symfoniczny *W pustkowiu* op. 20
- 5 pieśni op. 21
- Poemat symfoniczny *Legenda o Turbaczu* op. 22
- Suita na orkiestrę symfoniczną *Moim dzieciom – miniaturek pięć* op. 23
- I Symfonia c-moll op. 24
- Koncert fortepianowy op. 25
- Preludium symfoniczne *Różaniec św. Salomei* op. 26
- Wariacje symfoniczne* na orkiestrę op. 27
- 6 pieśni op. 28
- Preludium symfoniczne *Zaczarowane jezioro* op. 29
- Poemat symfoniczny bez tytułu op. 30

# Franco Alfano

## W cieniu *Turandot*

Krzysztof Skwierczyński

Ten znany niemal wyłącznie z faktu dokończenia *Turandot* Pucciniego kompozytor urodził się 8 marca 1876 r. w Posillipo koło Neapolu. Studiował prywatnie grę na fortepianie, a następnie, od 1891 r. kontynuował naukę w konserwatorium w Neapolu, biorąc jednocześnie lekcje harmonii i kontrapunktu. Doskonalił swe umiejętności w Lipsku, gdzie skomponował swoją pierwszą operę (*Miranda*). Koncertował w Niemczech, Polsce i Rosji. W 1898 r. powstała

opera *La fonte di Enschrir*. Rok później kompozytor przebywał już w Paryżu, gdzie skomponował dwa balety: *Napoli* (1900) i *Lorenza* (1901); oba utwory zostały przyjęte bardzo gorąco. Sławę młodemu kompozytorowi przyniosła jednak dopiero opera *Risurrezione* według powieści Lwa Tołstoja. Alfano napisał pierwsze dwa akty w Paryżu, trzeci w Berlinie, a ostatni w Moskwie i Neapolu. Premiera odbyła się 30 listopada 1904 r. w Turynie pod



Franco Alfano



Magda Olivero jako Sakuntala

## Opery Franco Alfana

- 1896 *Miranda* - 2 akty, libretto kompozytora, nie wystawiona  
 1898 *Lafonte di Enschir* - 2 akty, libretto L. Illica, premiera we Wrocławiu  
 1903 *Risurrezione* - 4 akty, libretto C. Hanau i C. Antona Traversi, premiera w Turynie 1904  
 1907 *Il principe Zilah* - 4 akty, libretto L. Illica, premiera w Genui w 1909  
 1910 *I cavalieri e la bella* - 3 akty, libretto G. Adami i T. Monicelli, niedokończona  
 1913 *L'ombra di Don Giovanni* - 3 akty, libretto E. Moschino, premiera w La Scali w 1914  
 1914-1920 *La leggenda di Sakuntala* - 3 akty, libretto kompozytora, premiera w Bolonii w 1921  
 1925 dokończenie *Turandot*  
 1927 *Madonna Imperia* - 1 akt, libretto A. Rossato, premiera w Turynie  
 1930 *L'ultimo Lord* - 3 akty, libretto V. Falena i A. Rossato, premiera w Neapolu  
 1935 *Cyrano de Bergerac* - 4 akty, libretto H. Cain, premiera w Rzymie w 1936  
 1941 *Don Juan de Manara* - przeróbka *L'ombra di Don Giovanni*, Florencja  
 1949 *Il dottor Antonio* - 2 akty, libretto M. Ghisalberty, Rzym  
 1950 *Vesuvius* - libretto V. Viviani, opera radiowa  
 1952 *Sakuntala*

dyrekcją młodego Tullio Serafina. Opera wystawiana była następnie w Brukseli, Berlinie, Paryżu, Madrycie i Stanach Zjednoczonych. Pewnym powodzeniem cieszy się ona do tej pory, w samych Włoszech była już grana ponad tysiąc razy; z ciekawszych realizacji powojennych warto wymienić Turyn (1956 i 1971) oraz Lizbonę (1961) z Magdą Olivero w roli Katuszy – artystka ta kreowała ponadto Rossanę w *Cyrano de Bergerac*, Anusuyę i Sakuntalę w *Leggenda di Sakuntala* oraz Freddiego w *L'ultimo Lord* – Neapol (1975) z Virginią Zeani, Cagliari (1976) z Olivią Stapp oraz wersję angielską opery w Cincinnati w 1983 r. Katuszę wykonywały również takie śpiewaczki, jak: Giuseppina Cobelli, Augusta Oltrabella, Ersilde Cervi-Caroli, Florica Cristoforeanu, Maria Carbone, Maria Carena, Gianna Pederzini oraz Mary Garden.

W roku 1920 Alfano ukończył kolejną operę *La leggenda di Sakuntala*, której akcja rozgrywa się w Indiach. Partytura dzieła zaginęła w czasie II wojny światowej; kompozytor operę zrekonstruował na podstawie wyciągu fortepianowego i nadał jej tytuł *Sakuntala*. Premiera tej nowej wersji miała miejsce w Rzymie pod dyrekcją Gavazzeniego.

W 1925 roku Arturo Toscanini wybrał Alfana do trudnego dzieła ukończenia *Turandot* Giacomo Pucciniego. Grywane w teatrach operowych zakończenie tej słynnej opery jest wersją skróconą przez Toscaniniego; w pierwotnej wersji Alfana

świętujące triumf miłości głosyносиły się niczym meteory nad chórem i orkiestrą. Prapremiera ostatniego dzieła Pucciniego miała miejsce 25 kwietnia 1926 w La Scali. Toscanini przerwał przedstawienie w miejscu, gdzie kończyła się muzyka Pucciniego. Już od drugiego przedstawienia zaczęto wykonywać także zakończenie Alfana, ale jednak ze skrókami poczynionymi przez Toscaniniego. Po raz pierwszy wykonano *Turandot* z oryginalnym zakończeniem w 1982 roku w Londynie; także w kilku późniejszych produkcjach, m.in. w Nowym Jorku i Filadelfii, wykorzystano całe dzieło Alfana.

W 1936 r. Alfano świętował sukces swojej kolejnej opery *Cyrano de Bergerac*, wystawionej w Rzymie pod batutą Serafina.

Franco Alfano skomponował także wiele utworów baletowych, symfonicznych, kameralnych; zajmował się także nauczaniem kompozycji oraz krytyką muzyczną na łamach takich pism, jak: *La Stampa* w Turynie, *Mondo artistico* w Mediolanie i *Corriere di Napoli*. Zmarł w San Remo w 1954 r.

### Dyskografia

Udało mi się zdobyć jedynie dwa nagrania oper Franco Alfana, prawdopodobnie są to jedyne realizacje na płytach.

*Risurrezione*, Magda Olivero, Giuseppe Gismondo, Antonio Boyer, Anna Di Stasio, RAI Turyn, dyr. Elio

Boncompagni, 22.09.1971 oraz kompletne zakończenie *Turandot*, Linda Kelm, Jon Fredric West, dyr. Christopher Keene, Nowy Jork 1985, STANDING ROOM ONLY, SRO-839-2

*Sakuntala*, Celestina Casapietra, Michele Molese, Lura Didier Gambardella, Adriana Baldiseri, RAI Rzym, dyr. Ottavio Ziino, 1979, TRYPHON ENTERPRISES (ta wytwórnia zapowiedziała na rok bieżący wydanie *Cyrano de Bergerac*)

Przedruk z biuletynu  
 Ogólnopolskiego Klubu  
 Miłośników Opery  
 Trubadur, nr 3



Mary Garden jako Katusza

Katarzyna K. Gardzina

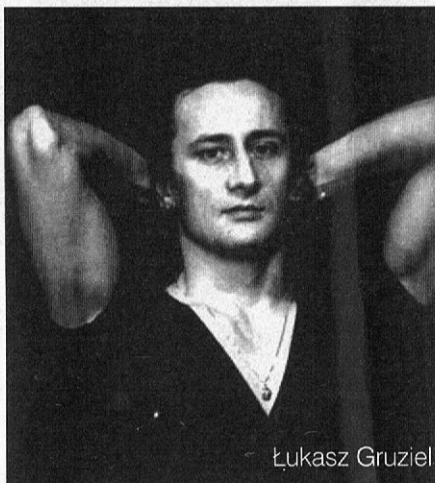
# Hetman baletu polskiego

21 czerwca występem w roli tytułowej w balecie *Grek Zorba* Lorki Massine'a w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie obchodził jubileusz 25-lecia pracy artystycznej pierwszy solista stołecznej sceny Łukasz Gruziel. Jubilat, oprócz olbrzymiej ilości kwiatów od wielbicieli, dyplomów i gratulacji, otrzymał złościstą „buławę hetmana baletu polskiego”. W ten niecodzienny sposób środowisko baletowe wyraziło swój podziw dla dokonań artysty, jego niezmiennie doskonałych kreacji oraz zaangażowania w działalność na rzecz propagowania sztuki baletowej w naszym kraju.

Łukasz Gruziel jest absolwentem Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie, którą ukończył w 1975 roku. Z czasów szkolnych wspomina m.in. Genadija Lediacha – pedagoga, który widział w nim swojego następcę ze względu na zamiłowanie do partii demi-klasycznych, w których sam czuł się najlepiej. W 1975 roku Łukasz Gruziel został tancerzem Teatru Wielkiego w Warszawie, dwa lata później był już solistą, a w 1984 roku pierwszym solistą zespołu. W tym też roku otrzymał nagrodę za partnerowanie na V Ogólnopolskim Konkursie Tańca Scenicznego w Gdańsku. Od tego czasu polscy i zagraniczni widzowie mogli podziwiać artystę w ponad siedemdziesięciu partiach zarówno repertuaru klasycznego, jak i współczesnego. Tańczył prawie wszystkie wielkie partie klasyczne, począwszy od Colasa w *Córcze źle strzeżonej* Hérolda, po Romea w *Romeo i Julii* Prokofiewa (Romeo i Książę w *Dziadku do orzechów* gościnnie w Musiktheater Europera w Görlitz, Zygfryd w *Jeziorze tabędzim* na scenie Opery Wrocławskiej). Podczas warszawskich premier *Greka Zorby* tańczył partie Yorgosa (I premiera) i Johna (II premiera), a później dodał do nich także rolę tytułową, święcąc triumfy na stołecznej scenie.

Specjalnością artysty były i są przede wszystkim partie demi-klasyczne, o dużym ładunku ekspresji. Stworzył niezapomniane kreacje

jako Rotbart w *Jeziorze tabędzim*, Hilarion w *Giselle*, Drosselmeyer w *Dziadku do orzechów*, Espada w *Don Kichocie*, Alain, Colas i Wdowa Simone w *Córcze źle strzeżonej*, Tybald w *Romeo i Julii*, Paremba w *La Gitanie*, Portos w *Trzech Muszkieterach*, Wróżka Carabosse w *Śpiącej Królownie*. Artysta jest również niezrównanym wykonawcą baletów nowoczesnych. Wystarczy przypomnieć *Lalki* (Żołnierz), *Dies Irae* (Głos III), *Nienasyconie* (Wódz naczelny, Solista II), *Miłość i ból i świat i marzenie* (Solista), *Twilight* (Solista), *Gry* (Pan S.), *Stanisław i Anna Oświecimowie* (Stanisław),



Łukasz Gruziel

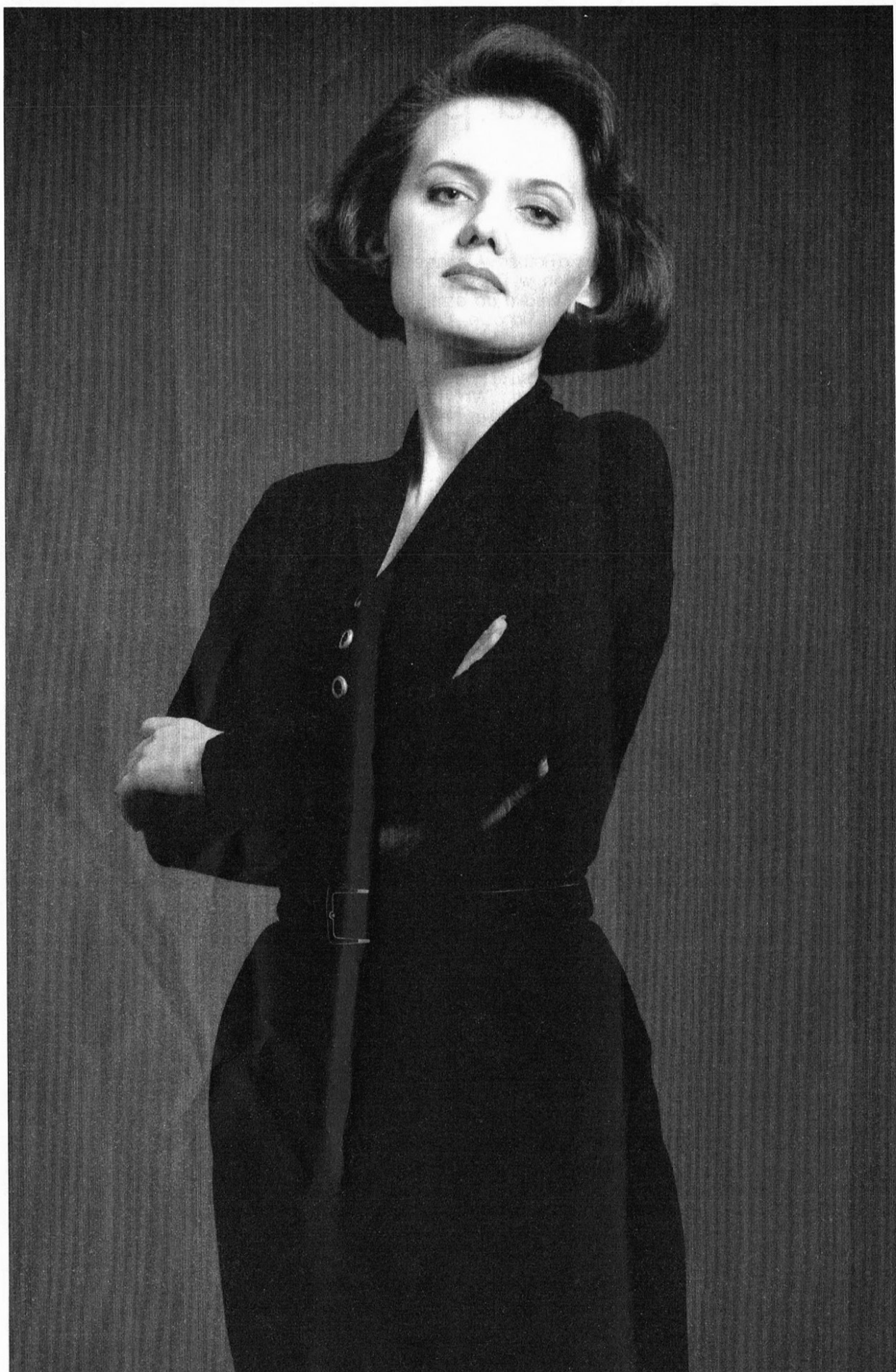
*After Eden* (Solista) czy zabawny balet *System dra Smoły i prof. Pierza Kisielewskiego* (Monsieur Millard – eks-psykiatry).

Łukasz Gruziel jest laureatem licznych nagród i wyróżnień. W 1985 roku otrzymał Srebrny Krzyż Zasługi i Medal 200-lecia Polskiego Baletu. W 1986 zdobył Nagrodę Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego w dziedzinie tańca, nagrodzony został również statuetką Terpsychoy, a ostatnio otrzymał tytuł Zasłużonego Działacza Kultury. Równoległe z działalnością artystyczną tancerz odbył w latach 1990–94 studia pedagogiczne w Akademii Muzycznej im. F. Chopina i obecnie łączy obowiązki pierwszego solisty z obowiązkami pedagoga w szkole

baletowej im. R. Turczynowicza w Warszawie.

Sztuka baletowa z trudem poddaje się słownemu opisowi. Jak nazwać taniec Łukasza Gruziela? Perfekcyjny? Żywiotowy? Ekspresyjny? To wszystko za mało. Jest jeszcze ta niezwykła dbałość o wykończenie każdego ruchu, o nadanie znaczenia gestom, ta siła skoncentrowana niejako wewnątrz tancerza. Jest wyrazista gra aktorska, zarówno w rolach „czarnych charakterów” (te właśnie ciekawsze, ale i trudniejsze aktorsko partie trafiają się solistom najczęściej), jak i w rolach komediowych. Jako Nieznajomy (*Muzy Chopina*) samym swoim pojawieniem się na scenie wprowadzał atmosferę tajemniczości i zagrożenia, jako Tybald (*Romeo i Julia*) jest okrutny i bezwzględny, zapamiętały w nienawiści. W roli Alaina w *Córcze źle strzeżonej* artysta był nieodparcie śmiesznym, ale i sympatycznym niezgula, jego Stary w *Cudownym mandarynie* to tragicznie śmieszna figura, oba zaś „nurty” Łukasz Gruziel mistrzowsko połączył w wspaniałej kreacji Wróżki Carabosse w *Śpiącej królownie*. Jest też Gruziel pierwszym „mazurzystą” stołecznej sceny. Dla mazura, którego wykonuje z rozmachem i gracją, zadzierzycie i z ogniem, warto wybrać się niejednemu raz na spektakle *Halki* czy *Strasznego dworu*.

Na stronie internetowej Opery Narodowej, poświęconej artyście znaleźć można trafne określenie tego, co wyróżnia go jako prawdziwego gwiazdora warszawskiej sceny – to „silna osobowość sceniczna”. W jednym z programów *Życie na pointach*, wyemitowanym przez I program TVP Łukasz Gruziel powiedział, że organizm tancerza, który przez 25 lat wykonuje swój zawód to strzępek, tak w sensie fizycznym, jak i psychicznym. W tym względzie możemy jedynie starać się wierzyć Jubilatowi na słowo, bo gdy znowu pojawi się on na scenie w roli Zorby, Tybalda, a może Rotbarta, stwierdzimy ponad wszelką wątpliwość, że do niego właśnie ta zasada nie ma zastosowania.



fot. Andrzej Świetlik



# Znaleźć równowagę

z Olgą Pasiecznik  
rozmawia Paweł Markuszewski

*W listopadzie nakładem firmy Acte Préalable ukaże się nagranie niewykonywanego w XX wieku oratorium Alessandro Scarlattiego S. Casimiro Re di Polonia. Proszę opowiedzieć, jak doszło do tego nagrania i jak wyglądała praca przy nim?*

Zadzwoił do mnie pan Jerzy Żak, którego znam od dawna – wielokrotnie występowałam razem – i zaproponował mi udział w nagraniu dzieła, które nie było do tej pory nagrane, a w naszym stuleciu nie było nawet wykonywane. Oczywiście od razu zainteresowałam się tym. Byłam wprost zafascynowana tą muzyką. Są tu piękne arie koloraturowe, arie liryczne, znakomity duet. Do tej pory nie jestem w stanie zrozumieć, dlaczego tak piękne dzieło zostało

zapomniane. Zgodziłam się, tym bardziej, że pozostali muzycy, biorący udział w tym wykonaniu, to wspaniali soliści. Współpracuję z nimi od dłuższego czasu, bardzo cenię ich talent i wiedzę. Muszę dodać, że nagrywaliśmy w dość trudnych warunkach – w kościele było tak potwornie zimno, że musieliśmy czasami nawet przerywać pracę. Ale mam nadzieję, że się udało.

*Miałem przyjemność słuchać wielu Pani występów i zastanawiałem się, które najbardziej utkwiły mi w pamięci. Wydaje mi się, że trzy: w roli Poppei w Koronacji Poppei Monteverdiego w Warszawskiej Operze Kameralnej, w recitalu pieśni kompozytorów ukraińskich podczas Festiwalu Kultury Ukraińskiej w Przemyślu*

*w 1997 r., i przed kilku laty w Studio S-1, kiedy śpiewała Pani Chantefleurs et chantefables Lutostawskiego z orkiestrą Wirtuosi Lwowa pod dyrekcją Romana Rewakowicza. Te trzy koncerty symbolizują jakby 3 główne nurty muzyki, którymi się Pani zajmuje: muzykę dawną, muzykę ukraińską i muzykę współczesną.*

Na pewno dotychczas tak było, ale ostatnio śpiewam bardzo dużo muzyki operowej. Niedawno po raz pierwszy śpiewałam Pucciniego – dostałam propozycję zaśpiewania Cyganerii w Helsinkach i stwierdziłam, że jeśli teraz nie spróbuję, to pewnie nigdy nie spróbuję. Długo się przygotowywałam, i wokalnie, i przede wszystkim psychicznie – to zupełnie inny rodzaj muzyki, którym się









dotąd nie zajmowałam. I sama byłam zaskoczona, jak dobrze poczuł się w niej mój głos. Po zaśpiewaniu kilku przedstawień w Helsinkach stwierdziłam, że jeżeli w przyszłości otrzymam propozycję śpiewania np. w operze Verdiego, to już nie będę się bać, bo wiem, że jestem w stanie zaśpiewać także ten rodzaj muzyki.

Absolutnie nie chciałabym specjalizować się w jakimś jednym gatunku muzyki, jak np. muzyka dawna, opera, oratorium lub jeszcze coś innego. Nie jestem omnibusem, wiem o tym, ale uważam, że jestem jeszcze na tym etapie mojego życia zawodowego, kiedy powinnam próbować różne rzeczy. W ten sposób coraz bardziej poznaję własne możliwości, wiem na co mnie stać. Wiem dokładnie, których partii nigdy w życiu nie zaśpiewam, bo ani głos mi nie pozwoli, ani nie mam do nich psychicznych predyspozycji. Najważniejsze, żeby śpiewak wiedział, gdzie są granice jego możliwości. Ja na razie do nich odważnie podchodzę, ale nie spieszę się z ich przesuwaniami w stronę rozszerzania.

Nie chciałam zostawiać muzyki dawnej – nawet śpiewając sporo muzyki romantycznej i operowej. Łączyć jedno z drugim i przy tym zachować higienę głosu nie jest łatwo. Ale przy mądrym układaniu planów koncertowych oraz repertuaru jest to możliwe. Dlatego cieszę się, że powoli wchodzę już na tę ścieżkę, kiedy sama mogę decydować o tym, co, gdzie i z kim chciałabym śpiewać.

**Co takiego odkryła Pani dla siebie w muzyce dawnej, że zajmuje ona tak wiele miejsca w Pani repertuarze?**

Muzyka dawna jest dla mnie przede wszystkim źródłem wyobraźni. Nie ma tu szczególnych wskazówek kompozytorskich w partyturze, tak jak to jest w muzyce późniejszych epok. To szalenie pobudza wyobraźnię, ale wymaga również ciągłego pogłębiania wiedzy, ciągłej pracy. Poza tym w muzyce dawnej jest coś, czego ludzie zawsze będą poszukiwać w sztuce – piękno. Dlatego tak często ludzie wracają do muzyki dawnej, odkrywając w niej ciągle coś nowego. Myślę również, że poprzez tę muzykę poznajemy poprzednie epoki, ludzi, którzy wtedy żyli – co odczuwali, co przeżywali, o czym myśleli, o czym marzyli. Możemy również przez to lepiej poznać samych siebie.

**Z drugiej strony – muzyka współczesna. Pani nagranie Chantefleurs et chantefables Lutostawskiego dla Naxosu uznawane jest za wzorcowe, za Pieśni kurpiowskie**

**Szymanowskiego otrzymała Pani „Fryderyka”, na ubiegłorocznej Warszawskiej Jesieni krytycy nagrodzili Panią nagrodą „Orfeusz”. Skąd wzięło się u Pani zamiłowanie do utworów kompozytorów współczesnych?**

Z muzyką współczesną to była, można powiedzieć, przygoda. Nagła sytuacja – zachorowała znana śpiewaczka, musiałam w trzy lub cztery dni nauczyć się nowego, trudnego repertuaru i wystąpić z nim za granicą. Nie miałam wtedy ani doświadczenia, ani nazwiska, więc właściwie nie miałam zbyt wiele do stracenia. Była to szansa zrobienia czegoś nowego, niesamowitego. A mnie zawsze bardzo interesowały rzeczy trudne, nowe i nieznane. Mieszkałam wtedy w akademiku, gdzie nie miałam instrumentu, więc całego utworu nauczyłam się właściwie z kamertonem w rękę. Po tym koncercie nagle wszyscy zaczęli mówić, że ja powinnam śpiewać muzykę współczesną i od razu zaczęłam dostawać wiele propozycji od dyrygentów, kompozytorów, kolegów-muzyków. Grałam na fortepianie sporo muzyki współczesnej w czasie moich pierwszych studiów, przez kilka lat komponowałam muzykę, bliższą raczej jazzowi niż typowej awangardzie, chodziłam na koncerty z muzyką współczesną. Ale dopiero jak zaczęłam ją śpiewać, odkryłam olbrzymi, wspaniały muzyczny świat. Myślę, że muzycy, którzy stronią od muzyki współczesnej okradają sami siebie, zamykając przed sobą coś bardzo ważnego i wielkiego. Bo żeby się nauczyć nowego języka, trzeba zacząć nim mówić.

Wiele utworów wykonywałam po raz pierwszy, wiele skomponowano specjalnie dla mnie, więc czułam się jak w laboratorium – czasem kompozytor w przeddzień występu zmieniał część mojej partii. Ta praca jest inna niż wykonywanie muzyki klasycznej i romantycznej – tam jest niezmienna partytura, którą trzeba odtworzyć, tu wykonawca czasem tworzy utwór razem z kompozytorem, ma szansę zaproponowania zmian czy własnych pomysłów, które kompozytor może wprowadzić. Myślę, że muzyka współczesna jest dobra dla wykonawców poszukujących – w przypadku znanych dzieł jest tyle różnych propozycji, że własna wizja może się zrodzić nawet po przestuchaniu kilku innych. Natomiast dużo trudniej jest samemu stworzyć coś własnego, nowego, odkrywczego od zera. Jest to zawsze wielka odpowiedzialność. Ale mnie to zawsze bardzo interesowało.

I ostatnia rzecz, którą sobie uświadomiłam – przecież wszyscy śpiewacy w czasach Mozarta

wykonywali muzykę im współczesną, więc dlaczego w naszych czasach ma być inaczej?

**Chciałbym wrócić do trzeciego nurtu Pani zainteresowań – muzyki ukraińskiej. Jest ona na świecie zupełnie nieznana, w Polsce muzykę ukraińską wykonują głównie – jeśli nie wyłącznie – ukraińscy artyści. Pani śpiewa jej bardzo dużo – od muzyki dawnej, od Bortniańskiego aż po muzykę współczesną, jak na przykład Skarga ciernia Jurija Łanuka, którą Pani prawykonała i nagrała. Co z muzyki kompozytorów ukraińskich zasługuje, Pani zdaniem, na miejsce w światowym repertuarze?**

Mogę mówić tylko z pozycji wykonawcy, nie muzykologa. Historia tak się ułożyła, że kultura ukraińska pozostała nieznana, zapomniana, przedstawiana była jako drugi czy trzeci gatunek. W pewnym czasie dla pewnych ludzi było to wygodne. Ale na szczęście czasy się zmieniają, choć jeszcze wiele stereotypów należy zmienić. Jako śpiewaczka ukraińska pracująca w Europie nie mam możliwości śpiewania tej muzyki tak często, jak bym chciała. Ale na tyle, na ile mogę, zawsze to robię. Na przykład w tym roku – uważam, że to jest po prostu cud – razem z moją siostrą Natalią, pianistką, nagrałyśmy dla wytwórni Opus111 recital ukraińskich pieśni ludowych w opracowaniach kompozytorów. Nie wiem, jaki naród ma takie piękne pieśni ludowe, jak ukraińskie? Wielu muzyków zgadza się ze mną. Kiedy śpiewałam moim kolegom z Europy Zachodniej jakąś pieśń ukraińską lub puszczałam im nagrania, byli zachwyceni, zaskoczeni, jak to jest możliwe, że świat tego w ogóle nie zna. Śpiewałam w tym roku z siostrą recital muzyki ukraińskiej w Sztokholmie. Trudno sobie wyobrazić reakcję słuchaczy, nie oczykiwałyśmy, że pieśni ukraińskie mogą ich tak poruszyć.

Więc jeśli chodzi o muzykę wokalną, to świat powinien usłyszeć przede wszystkim pieśni ludowe w opracowaniu kompozytorów, ukraiński romans klasyczny – to są najbardziej popularne na Ukrainie gatunki muzyczne. Kiedy kraj nie był niepodległy, muzyka profesjonalna nie mogła się w pełni rozwijać, więc szukano pewnych kompromisów. Również kilka oper – np. z baroku Bortniański (nie są one wprawdzie po ukraińsku, bo jak wiadomo kompozytor pracował przy dworze, więc pisał po włosku i francusku; ale ze względu na to, gdzie powstawały i na pewne melodie w nich zawarte powinny być pokazane światu); z muzyki XIX wieku – Łysenko z jego operami, muzyką wokalną



i fortepianową. Z muzyki ostatniego stulecia – Kosenko, Latoszyński, Silwestrow, Stankowycz. Także młoda generacja jest naprawdę warta promowania – Szczetynski, Łaniuk, Runczak, Szczerbakow.

A jeśli chodzi o muzykę ludową – w tym roslam, to są moje korzenie, których nie da się odciąć. A poza tym czuję, że jeżeli nie ja, to kto?

**Studiowała Pani śpiew w Kijowie i w Warszawie. Czym różni się śpiewanie i nauczanie śpiewu na Ukrainie i w Polsce?**

Mogłabym mówić o szczegółach zawodowych, ale ani to nie miejsce na taką analizę, ani nie mogłabym tej analizy obiektywnie zrobić, bo w Polsce pracowałam tylko z jednym profesorem. Mogę mówić na podstawie

obserwacji. Na pewno teraz dużo się zmienia, i tu, i tam. Za moich czasów – jakieś pięć–siedem lat temu – podstawową różnicą był dobór repertuaru. Na Ukrainie zawsze przygotowywało się śpiewaków do tak zwanego wielkiego repertuaru: Verdi, Puccini, Musorgski, Czajkowski, Rimski-Korsakow. Za mało muzyki niemieckiej i francuskiej. Była też specjalizacja operetkowa. Nie przygotowywano natomiast śpiewaków do wykonywania oratoriów, do muzyki dawnej. Teraz to się zmienia. Śpiewacy mają możliwości wyjazdów na kursy, słuchają kolegów, wymieniają się repertuarem – to też bardzo dużo daje. Jeśli zmiany pójdą dalej w tym kierunku, a wierzę, że tak będzie, to sądzę, że tam się bardzo wiele

zeuropeizuje. Bo jeżeli chodzi o materiał, to na Ukrainie zawsze były piękne, naturalne głosy. Może ze względu na język, który jest bardzo śpiewny, ma otwarte samogłoski, zbliżone do włoskiego.

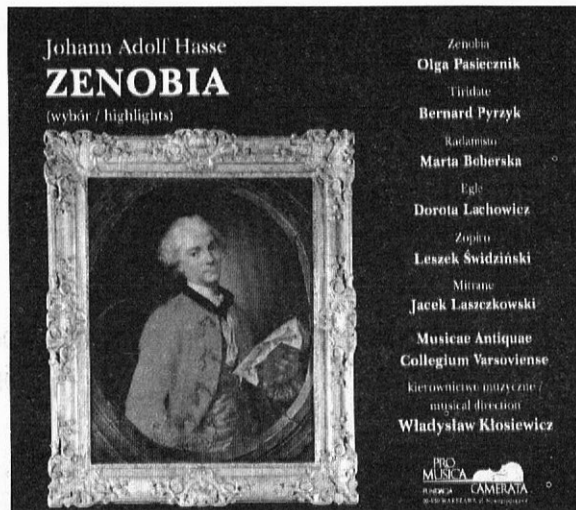
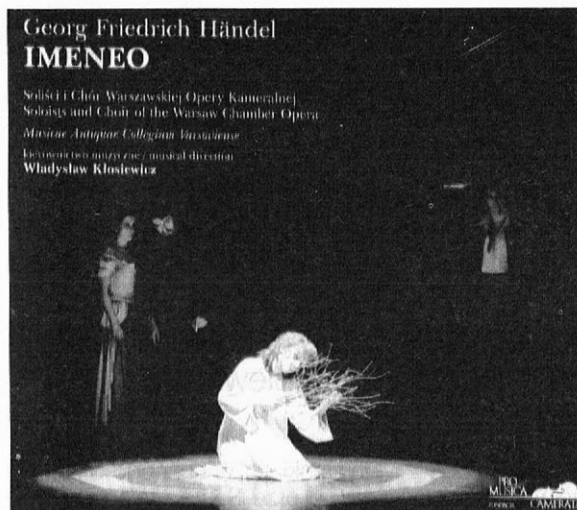
**A czy Pani sama zajmuje się pedagogiką?**

Zrobiłam kilka kroków w tym kierunku. Kilka osób zgłaszało się do mnie z prośbą o radę, której zawsze chętnie udzielałam – jestem bardzo szczęśliwa, jeżeli komukolwiek w czymś mogę pomóc. A w zeszłym roku prowadziłam we Wrocławiu kurs muzyczny, związany z wykonawstwem pieśni. Na początku byłam zdziwiona, że do ludzi pięć czy sześć lat młodszych mam mówić z pozycji nauczyciela. Staram się więc mówić z pozycji kolegi, pracującego w tym samym zawodzie i mającego te same problemy. Przez pewne rzeczy już przesłałam, więc mogę im coś doradzić.

Wielu rzeczy nie umiem, zdaję sobie z tego sprawę, sama się ciągle uczę. Przy *Cyganerii* pracowałam ze śpiewakami, którzy mają doświadczenie w tym repertuarze i sama poprosiłam ich o kilka lekcji. Nie wstydzę się tego. Ale to, co wiem i tę wiedzę, którą mam, chcę przekazywać. Jeżeli człowiek daje coś innym ludziom, to zostaje pomnożone to, co ma. Wierzę, że przez to Bóg odkrywa mu dalej pewne rzeczy. Moja pani profesor w Równem mówiła: najwięcej co będziesz mogła dla mnie zrobić, to przekazać to później komuś, kto będzie tego potrzebował.

W przyszłości, kiedy będę mniej zajęta koncertami i wyjazdami, na pewno będę uczyć.

Na razie byloby to nieuczciwie. Musiałabym dużo wyjeżdżać, lekcje byłyby nieregularne – a jeżeli pracuje się z kimś przez pięć lat, to powinno się wziąć za niego pełną odpowiedzialność. Nauczenie śpiewania to prawie metafizyka – tego się nie widzi, nie można dotknąć, jest tylko ucho, na którym trzeba polegać. Trzeba mieć wielką wrażliwość, a także kochać ucznia, poświęcać mu całego siebie, prowadzić go bardzo ostrożnie, akceptując również jego pomysły. Kontakt musi być bardzo osobisty, nauczyciel nie może wyjeżdżać i zostawiać asystenta, a potem szlifować coś, czego sam nie zrobił – to można robić, kiedy student już coś umie, ale na pierwszych latach jest to czarna, nużąca praca.



Trzeba też usłyszeć perspektywę głosu, jakie możliwości ten student będzie miał za pięć–dziesięć lat, a nie jak zaśpiewa za pół roku na egzaminie.

Jeżdżę bez przerwy po świecie i wiem, jak trudno jest łączyć to z obowiązkami żony, córki, w przyszłości matki. A łączyć to jeszcze z pracą pedagogiczną to byłby naprawdę wielki wyczyn. Trzeba będzie zrezygnować z takiej ilości koncertów i spektakli, jaką śpiewam w tej chwili. Ale jeżeli teraz nie będę śpiewać, to nie będę mogła w przyszłości nauczyć. A ja bardzo lubię pracować – od lat nie miałam wakacji, a kiedy ostatnio miałam pięć czy sześć dni wolnego, to czegoś mi brakowało.

**Jakie zatem są Pani plany koncertowe i nagraniowe na najbliższy czas?**

Wczoraj wróciłam z Włoch, gdzie śpiewałam *Mesjasza* Händla w transkrypcji Mozarta, teraz będę kontynuować tournée z orkiestrą Unii Europejskiej pod batutą Roya Goodmana – śpiewam oratorium *Apollo i Dafne* Händla w Hanowerze, Frankfurt, Madrycie, Tuluzie, Brukseli i w wielu innych miastach. Potem mam kilka koncertów w Belgii, które są konsekwencją konkursu Królowej Elżbiety, dalej kilka koncertów oratoryjnych w Niemczech i we Francji. Oczywiście będę występować w Warszawskiej Operze Kameralnej – w operach Monteverdiego, Haendla, Purcella. Pod koniec października nagrywam z zespołem *Il Tempo* Agaty Sapięchy i z kilkoma solistami drugą płytę z dziełami Förstera i jego

mistrzów. Mam również w planach dwa recitale z moją siostrą, z którą ostatnio grywam coraz częściej. Będę się także przygotowywała do kolejnych partii w następnym sezonie, ale o tym powiem, kiedy już w nich wystąpię.

Sporo jeżdżę po świecie, spędzam dużo czasu poza domem, w innych krajach – to jest naprawdę uciążliwe, pod względem fizycznym, psychicznym i każdym innym. Ale taki jest ten nasz zawód. Staram się jakoś znaleźć tę wewnętrzną równowagę i w zawodzie, i w życiu. Bo zawód jest bardzo wielką, ale tylko częścią mojego życia, to nie jest całe moje życie – inaczej bym tego nie wytrzymała...

**Dziękuję bardzo za rozmowę.**

## Dyskografia Olgi Pasiecznik

1. Muzyka barokowa w Polsce – Musicon MCD015 (1995)
2. Olga Pasiecznik śpiewa Monteverdiego, Frescobaldiego – Musicon MCD019 (1996)
3. Karol Szymanowski – Pieśni kurpiowskie – Musicon MCD 027 (1997) (Fryderyk 97)
4. Mickiewicz in music – Engram EG 443601 (1998)
5. W.A. Mozart – Requiem – Logart 011-98 (1998)
6. Dmitrij Bortnianski – Alcide – Erol ER98001 (1998) (płyta miesiąca w tym numerze)
7. Krzesimir Dębski – Muzyka do filmu „Ogniem i mieczem” – Pomaton EMI 7243 4 98304 (1999)
8. G.F. Telemann – Kantaty – DUX 0249 (1999)
9. Kasper Förster – Vanitas Vanitatum – CD Accord ACD 050
10. Witold Lutosławski – Chantefleurs et chantefables, Symfonia nr 1, etc. – NAXOS 8.554283 (1999)
11. Music & Film Festival – Universal Music Polska 564 656-2 (1999)
12. Chopin – The 1830 Warsaw concert – Opus 111 OPS30-270 (1999)
13. Chopin – Palettes d'une vie – Opus 111 OPS 30-295 (1999)
14. Chopin – The 1848 concert in Paris – Opus 111 OPS 30-292
15. Joseph Haydn – Nelsonmesse – Polskie Nagrania PNCD 480 (recenzja: **Muzyka21** nr 1/2000)
16. Yuri Laniuk – Chant pour un Equinoxe – CD Accord ACD 054 (1999)
17. J.A. Hasse – Zenobia – Pro Musica Camerata PMC 023 (1999)
18. G.F. Haendel – Imeneo – Pro Musica Camerata PMC 024 (1999)
19. Ivan Khandoshkin – Folk songs in the Russian salon – Opus 111 OPS 30-250 (2000)
20. John King, Krzysztof Knittel – The HeartPiece – Double Opera – Warsaw Autumn CD no. 6
21. Krzesimir Dębski – Polskie lata sześćdziesiąte – Polskie Nagrania PNCD 512
22. The Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium – Cypress CYP 9610 (2000)
23. Jacopo Peri – Euridice – Warszawska Opera Kameralna WOK001/2 (2000)

Anna Ryszka-Komarnicka

# S. Casimiro Re di Polonia Alessandra Scarlattiiego

*Powinien być albo się nie urodzić, albo pozostać wiecznym.*  
Kallimach o Kazimierzu królewiczu

Przeznaczeniem Kazimierza (1458–1484), syna króla polskiego Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszkanki, w istocie okazała się wieczność: został świętym patronem Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego, otoczonym kultem, stawionym w kościołach, literaturze i – jak się okaże – także w muzyce. Przeznaczony początkowo do objęcia węgierskiego tronu, po nieudanej kampanii powrócił do Polski (1471–72). Wykształcony, wybijający się zdolnościami i pobożnością, szybko stał się prawą ręką swego królewskiego rodzica. Sprawowanie rządów nad Koroną i Litwą wymagało bowiem często obecności w obu częściach kraju jednocześnie. Wtedy tam, gdzie król nie mógł przebywać osobiście, zastępował go Kazimierz. Miał więc królewicz wiele okazji, by poznać pokusy władzy i płynących z niej splendorów. Wolął jednak oddać się gorliwej pracy na rzecz ojczyzny, najpierw w Koronie, a później na Litwie, nie zapominając też o „maluczkich” tego świata – żebrakach, ubogich, chorych – wobec których okazywał się hojnym i miłosiernym. Wszystkie te cnoty, jak i przedwczesna śmierć, przyczyniły się do jego szybkiej kanonizacji (1521). Jako że pierwsza bulla papieska stwierdzająca świętość królewicza zaginęła, Stolica Apostolska na prośbę Zygmunta III Wazy wydała ponownie stosowne dokumenty, a uroczystości kanonizacyjne odbyły się w Wilnie w 1604 roku.

W okresie, na który przypada oratoryjna twórczość Alessandra Scarlattiiego (1689–1720), był więc Kazimierz świętym stosunkowo nowym i jego kult szerzył się zasadniczo w granicach ówczesnej Polski. Dlaczego zatem Scarlatti sięgnął po libretto poświęcone postaci z tak odległego kraju i dlaczego do wykonania tego dzieła doszło – o czym zaświadcza jedyne na razie znane nam drukowane libretto – 2 lutego 1705 roku we Florencji, w święto Ofiarowania Jezusa Chrystusa (inaczej Matki

Boskiej Gromnicznej), siłami jednego z tamtejszych bractw, zwanego w skrócie Compagna di San Marco?

Po pierwsze, obecność utworów Alessandra Scarlattiiego, szczególnie oper i oratoriów, w życiu muzycznym Florencji tłumaczy starania przedsięwzięte przez kompozytora w pierwszej dekadzie XVIII wieku w celu związania się z dworem panującego w tym mieście rodu Medyceuszów. Po drugie, Florencja w owym czasie należała do najprężniejszych ośrodków oratoryjnych we Włoszech. Właśnie dzięki wysiłkom lokalnych konfraterni, w mieście tym odbywało się w ciągu roku więcej koncertów oratoryjnych niż przedstawień operowych. Wreszcie po trzecie, tematyka związana z postaciami świętych pańskich – w myśl kontrreformacyjnych idei przyświecających twórcom tekstów oratoryjnych – należała wówczas do równie chętnie podejmowanej, co biblijne historie.

Wiele jednak poszlak każe nam wątpić w to, że inspiracja do napisania *S. Casimiro* wyszła z ośrodka florenckiego i że tamtejsze udokumentowane źródłowo wykonanie było istotnie premierą tego utworu. W tym wypadku „wszystkie drogi prowadzą do Rzymu”. Z miastem tym Alessandro Scarlatti związany był bowiem przez całe życie. Bliskie kontakty z rzymskimi patronami utrzymywał nawet w okresie, kiedy rezydował w Neapolu pełniąc funkcję *maestro di cappella* u kolejnych wicekrólów. W biografii kompozytora odnaleźć możemy także polski ślad, jakim jest związek z dworem Marii Kazimiery Sobieskiej. Okres bliskiej współpracy samego Alessandra i, przede wszystkim, jego syna Domenica z osiadłą w Rzymie w 1699 roku królową-wdową rozpoczął się jednak w 1708 roku, a więc później niż miało miejsce florenckie wykonanie *S. Casimiro*. W rzymskim kręgu natomiast sam św. Kazimierz stał się bohaterem librett oratoryjnych już na długo przed przybyciem

Marysieńki do Wiecznego Miasta.

W zbiorze *Sacra melodia d'oratorii musicali* pióra jednego z bardziej cenionych ówczesnych librecistów, Sebastiano Lazzariniego, wydanym w 1678 roku, znajduje się utwór pod tytułem *San Casimiro prencipe reale di Polonia* (muzyka: Francesco Beretta). Jeszcze inny tekst o tym samym tytule zachował się w rękopiśmiennej kopii (muzyka: być może Giovanni Bicilli). Jego autorem był ojciec Ottavio Santacroce ze Zgromadzenia Filipinów w Rzymie, której to organizacji oratorium włoskie zawdzięcza swój początek i rozkwit. Dzieło to wykonano w *oratorio* przy siedzibie Kongregacji, czyli kościele Santa Maria in Vallicella, 1 marca 1678 roku, w obecności księcia Michała Kazimierza Radziwiłła i jego żony, Katarzyny z Sobieskich, siostry króla Jana III. Przybycie dostojnych gości, jak i fakt używania w opracowaniu muzycznym stosownej do uroczystej okazji, bogatszej oprawy instrumentalnej – co wymagało specjalnej zgody, bowiem od 1630 roku wprowadzanie instrumentów innych niż klawesyn i organy było u Oratorianów zakazane – zostały skrupulatnie odnotowane w dokumentach z kręgu Filipinów. Sytuacja polityczna w Europie sprzyjała zaś wszelkim manifestacjom tego rodzaju. Papieństwo bowiem najpierw zabiegało o przychyłność Rzeczypospolitej w walce z islamem, zaś po wiktorii wiedeńskiej często skłonne było przy różnych okazjach fetować w Rzymie polskich posłów i gości, opromienionych częścią chwaty Jana III. Z prawdziwie gorącym przyjęciem papieża spotkali się na przykład synowie wspomnianego już Radziwiłła, posłujący w Watykanie w latach 1686–1687, choć dotychczas nie udało się stwierdzić, czy uczestniczyli oni wtedy w jakichś imprezach muzycznych. Podobnie ciepłe powitanie zgotowano Marii Kazimierze, która od chwili swego przyjazdu aktywnie uczestniczyła w życiu kulturalnym Rzymu. Bywała na przykład częstym

gościem w Palazzo della Cancelleria, siedzibie kardynała Pietro Ottoboniego, słynnego mecenasa sztuk. Badacz rzymskiego oratorium XVII i początku XVIII wieku, Arnaldo Morelli, zwrócił naszą uwagę na cykl oratoriów, zorganizowany właśnie przez Ottoboniego z okazji uroczystości Roku Jubileuszowego (1700), w których na pewno uczestniczyła Marysienka. Wciąż żywa pamięć zwycięstwa pod Wiedniem mogła spowodować, że w programie obchodów znalazło się miejsce dla oratorium o tematyce polskiej, tym bardziej że z okazji jubileuszu przybyła do Rzymu liczna grupa pielgrzymów z Rzeczypospolitej, wśród których znajdowali się przedstawiciele najwyższych sfer i elit władzy. Hipotezy powyższe wspierają również wnioski wysnute z analizy muzyki do *S. Casimiro* Alessandra Scarlattiiego. Obecne w tym oratorium dawniejsze formy aryjne czy postugiwanie się przez kompozytora techniką sinfonii-ritorneli, pojawiających się na zakończenie niektórych arii sugerują, że dzieło to mogło powstać około 1700 roku, a nawet wcześniej.

Być może w przyszłości uda się odkryć zagadkę powstania *S. Casimiro Re di Polonia* Scarlattiiego, teraz jednak warto przyjrzeć się bliżej warstwie muzycznej tego oratorium, bowiem odznacza się ona wszelkimi cechami, za które kompozytora tego tak wysoko niegdyś ceniono: pięknem i świeżością pomysłów melodycznych, trafnością w charakteryzowaniu postaci, plastyczną – choć skromną w tym wypadku – instrumentacją, klarowną – choć w przewadze polifoniczną – fakturą, wreszcie znakomitym wycuciem wokalnemu stylu wirtuozowskiego.

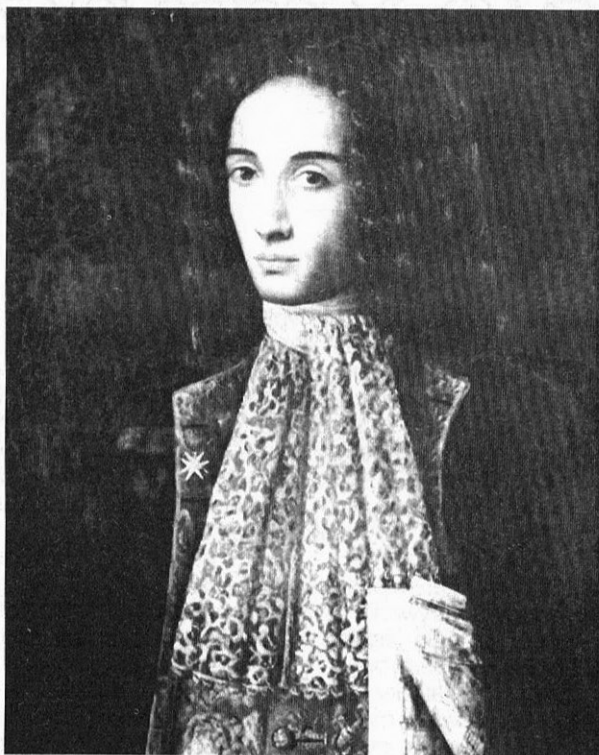
Opracowane przez Alessandra Scarlattiiego libretto należy do typu zbliżającego się w charakterze do „opera morale” lub inaczej „spirituale”. Ukazuje nam ono nie realny dramat przedstawiony poprzez ciąg zdarzeń, w których uczestniczą konkretne postaci, ale dramat wewnętrzny bohatera, toczący się w jego duszy. Służy temu wprowadzenie postaci alegorycznych: Amor Profano (Miłość Ziemska) i Regio Fasto (Przepych Królewski) oraz Castita (Czystość) i Umilta (Pokora). W I części Miłość Ziemska i Królewski Przepych zmagają się, by zwrócić

duszę królewicza wyłącznie ku sprawom ziemskim. Szyki ich krzyżują jednak Czystość i Pokora, dwie cnoty, które będą starały się wspierać młodzieńca w jego walce o dobro. Postać Kazimierza pojawia się dopiero w II części oratorium. O jego duszę ostateczną batalię stacza Regio Fasto i Umilta. Królewicz skłania się zasadniczo ku sprawom boskim, lecz nie pozostaje nieczuły na pokusy. Ostatecznie jednak jego pokora zwycięża.

Styl muzyczny oratorium *S. Casimiro* Scarlattiiego bliski jest – co zgodne było z ówczesnymi prądami – świeckiemu stylowi operowemu. Utwór otwiera *Introdukcja*, której trzy krótkie odcinki noszą w sobie załączki typowej włoskiej *sinfonii* operowej

strony stosuje prosty akompaniament samego zespołu *basso continuo* z aktywną melodycznie linią basu wprowadzając instrumenty smyczkowe tylko w ritornelu końcowym lub ritornelu rozdzielającym obie strofy tekstu. Z drugiej strony komponuje też arie, którym towarzyszy pełny zespół instrumentalny z niezależnymi, polifonicznymi partiami pierwszych i drugich skrzypiec, altówki oraz basu. W niektórych numerach pojawiają się również elementy techniki koncertującej, kiedy to solowo potraktowane skrzypce współzawodniczą z głosem lub dopełniają partię śpiewaka. Niektóre recytatywy *secco* przechodzą pod koniec w płynniejsze pod względem melodycznym i bardziej ekspresyjne arioso. Jedyne recytatywy akompaniowane obrazujące ostateczną walkę duchową św. Kazimierza (*Fra contrari pensieri...*) pochodzi zaś najprawdopodobniej z późniejszej wersji dzieła związanej z jego wykonaniem w 1713 roku w Wiedniu.

Wszystkie elementy muzyczne uczestniczą w przedstawieniu protagonistów, a właściwie grzesznych popędów i cnót ścierających się w duszy Kazimierza, a które uosabiają alegoryczne postaci. I tak większość arii powierzonych Miłości Ziemskiej i Królewskiemu Przepychowi to arie w szybkich tempach i tonacjach durowych, odznaczające się pulsującym, gwałtownym akompaniamentem i wirtuozowskimi koloraturami, od początkowego – i potem jeszcze dwukrotnie powtórzonego – *L'ardire de-*



o szybkich częściach skrajnych i powolnym ogniwie centralnym. Dzieło składa się z szeregu recytatywów *secco* i arii oraz dwóch duetów. Całość zaś wieńczy tzw. *coro*, będące w istocie ansambłem wszystkich pięciu solistów z dodatkową partią głosu basowego. W budowie arii zauważamy różnorodność charakterystyczną raczej dla wcześniejszej fazy twórczości kompozytora. Choć przeważają arie trzyczęściowe, to jednak obok nich pojawiają się pozostałości arii stroficznych, przejawiające się w używaniu tego samego materiału muzycznego dla pierwszej i drugiej zwrotki tekstu aryjnego. Podobna różnorodność występuje także w warstwie akompaniamentu. Kompozytor z jednej

*state/ Mei spirti guerrieri* Miłości Ziemskiej po *De sensi all'incanto* Królewskiego Przepychu, który w tym numerze podejmuje ostateczną, desperacką próbę przeciągnięcia księcia na stronę grzechu. Wszystko to służy odmalowaniu zapalczywej, wręcz wojowniczej natury złych podszeptów, z tym że w roli Królewskiego Przepychu pojawiają się również akcenty zwodniczego dostojeństwa, jak w ariosie poprzedzającym arie i w samej arii *Malsicuro e un regio Soglio*. To jednak tylko jedno oblicze demonów ludzkiej duszy: potrafią one bowiem również słodko kusić, czego przykładem może być menuetowa aria Miłości Ziemskiej *Se non alletto*. Pycha Amor Profano i Regio Fasto znajduje zaś swój wyraz w sicilianowym

duecie wieńczącym I część kompozycji, w którym obie postaci rozpluwają się w zachwycie nad oczekiwany tryumfem, jaki przydać ma im splendoru piękniejszego nad kwiecie i blask gwiazd na niebie. Natomiast arie śpiewane przez Cnoty odznaczają się na ogół wolnymi tempami, molowymi tonacjami i bardziej lirycznym wyrazem. Na uwagę zasługuje także duet Królewskiego Przepychu i Pokory z II części oratorium, w którym mistrzowsko zestawione są dwie skonstrastowane melodycznie partie, pokazane najpierw

sukcesywnie, a potem równocześnie, kiedy to Regio Fasto roztacza przed królewiczem wspomnienie wspaniałości przodków, a Umilta przypomina, że wszystko na tym świecie przemija.

W podobnym charakterze co partie cnot utrzymane są również arie postaci tytułowej, Kazimierza. Warto wśród nich zwrócić uwagę na modlitewną, religijną arię *In te solo o sommo Nume* oraz na ostatni numer, *Gia, gia di fede*, czyli piękną, rozbudowaną arię trzyczęściową, jedyną w tym oratorium, która odznacza się

kontrastem muzycznym w ustępie środkowym. Zwycięstwo wiary manifestuje się w tym numerze tempem *Adagio* i metrum 3/4, a pogarda dla uciech i blichtru tego świata tempem *Allegro* i metrum 4/4.

Przywrócenie do życia po prawie 300 latach zapomnienia oratorium S. Casimiro *Re di Polonia* autorstwa wybitnego kompozytora włoskiego baroku, Alessandra Scarlattiiego, potraktujmy jako jeszcze jeden liść do wieńca jego nieśmiertelnej chwały, o którym mowa w finałowym ansambli tego oratorium.



## Muzyko, ty jesteś jak zdrowie...

*Dedykowane Irenie Damienckiej*

Krzysztof Lipka

*Nikt już dzisiaj nie może wątpić, że muzyka zawsze stanowiła wielką pomoc nie tylko w zachowaniu zdrowia, ale także w zwalczaniu wszelkich słabości. Muzyka bowiem przystoi każdemu wiekowi i każdej kondycji; tylko ona jest w stanie pośród wrzawy narzucić ciszę, to ona rozwesela samotnych i raduje nieszczęśliwych, rozpraszając chmury, które zasnuwają ich umysły; to muzyka jest duchem wszystkich świąt, to ona oddala smutek, nudę i troskę – oto powody, dla których starożytni czcili Apolla nie tylko jako boga muzyki, ale także jako boga medycyny. To muzyka przemienia smutek w radość, obawę w ufność, okrucieństwo w łagodność, to muzyka rozbraja nieulekłych i dumnych. Nawet najbardziej drapieżne zwierzęta, skoro odczują posmak słodczy czy przyjemności, odnajdują w sobie pewien rodzaj śpiewu, który jest im w takich razach właściwy. I tak też jest z narodami: stopień ich barbarzyństwa najlepiej odkrywa się przez lekceważenie, jakie okazują muzyce.*

(Marquet, 1769).

Jedną z ról przypisywanych muzyce od najdawniejszych czasów jest umiejętność zwalczania rozmaitych cierpień i zdolność leczenia licznych chorób. Dziś nie wątpimy, że muzyka może pokonać najróżniejsze dolegliwości, doceniamy jej walory terapeutyczne, znamy wyniki

badania dotyczące wpływu muzyki na rytm serca, tętno, sen etc. Odnosimy się jednak sceptycznie do rzekomych zdolności radykalnego i niewątpliwego usuwania muzyką rozlicznych chorób. Boimy się poglądów zbyt ekstremalnych i wolimy okazywać w tych kwestiach sceptycyzm. Całe wieki jednak postępowało inaczej.

Zanim postaramy się prześledzić zapatrywania na ten temat, musimy uczynić jeszcze inną uwagę. Otóż kiedy przybywamy do średniowiecznej katedry na mszę, kiedy wznosimy w niej modły, katedra przez to nie przestaje być dla nas dziełem sztuki. Nie myślimy o niej wówczas w tych kategoriach, ale w zasadzie jedno drugiemu nie przeszkadza; a nawet więcej, walory estetyczne katedry pomagają w duchowym skupieniu. Utwór muzyczny, użyty jako metoda terapeutyczna, zastosowany w lecnictwie, całkowicie przestaje być dziełem sztuki dla tych, którzy go w celach medycznych używają. Ani leczący muzyką, ani tym bardziej leczony nie traktuje sonaty jako dzieła sztuki, nie znajduje bowiem artystycznego piękna w tym, co jest dlań wyłącznie medykamentem, estetyczne walory wydają mu się w terapii zbędne. Tymczasem dla kogoś usytuowanego poza tym terapeutycznym obiegiem kompozycji tak zastosowana sonata nie traci swych niezbywalnych cech i dalej pozostaje

dziełem sztuki. To jest różnica wynikająca z przeciwstawienia: zdrowy-chory i wszystkiego, co z tego wynika; przede wszystkim praktycznych różnic w podejściu do zagadnienia konkretnych grup zawodowych.

Pogląd o dobroczynnym wpływie muzyki na zdrowie człowieka wywodzi się z zamierzcztych czasów. Stary Testament opowiada o tym, jak Dawid grą na harfie łagodził depresje psychiczne i gniew Saula; i tak się składa, że ten akurat rodzaj terapeutycznej roli muzyki nigdy nie był kwestionowany; stosuje się go do dziś. Nie wykluczone, że informacja o pozytywnym wpływie muzyki na stany psychiczne zawarta w Starym Testamencie jest w ogóle najdawniejszym zapisem dotyczącym leczniczego działania tej sztuki, a na pewno stała się – ze względu na powagę i szeroki zasięg oddziaływania Pisma Świętego – jednym z głównych źródeł trwałości pozytywnych zapatrywań na lecznicze własności muzyki i jednocześnie gwarantem ich prawdziwości.

Od Pitagorasa, Platona i Arystotelesa wywodzą się poglądy o medycznej przydatności sztuki dźwiękowej; nie jest wykluczone, że średniowieczni interpretatorzy w ten właśnie sposób odczytali tak świetnie zaobserwowaną i z takim pietyzmem podnoszoną przez starożytnych etyczną rolę muzyki. Odpowiedniość muzyki do

najrozmaitszych sytuacji życiowych, jej przydatność w procesie wychowania, jej walory stymulujące zachowania społeczne, wreszcie jej działanie jako katharsis, sprzyjały rozwojowi poglądów o konieczności muzyki dla zdrowia, a zatem – również o jej zdolności zapobiegania chorobom i leczenia dolegliwości. Te tak w sumie różne sprawy i różne zdolności przyśądżane muzyce – w tym wypadku leżą o krok od siebie.

Oficjalna nauka średniowiecza mało jednak zajmowała się problematyką muzykolecznictwa, chociaż niektóre ze średniowiecznych legend dotrwały do czasów nowożytnych i zostały przekazane nam przez interesujących się nimi autorów. I tak na przykład Pierre Bourdelot w swej *Historii muzyki* (1743) przytacza opowieść następującą:

Kiedy Ludwik IV zwany Zamorskim (d'Outre-Mer) przebywał wraz z całym dworem w Tours około r. 940, zdarzyło się, że kilku jego dworzan weszło do kościoła św. Marcina podczas śpiewanego właśnie oficjum. Dworzanie owi bardzo byli zdziwieni widząc tam hrabiego Andegawęńskiego, Foulque'a II, usadowionego w rzędzie kanoników i wyśpiewującego pieśni mszalne wraz z nimi. A to tymczasem tylko dlatego, że hrabia uwielbiał muzykę! Owi dworzanie zanieśli zatem królowi wiadomość, że hrabia Andegawenii popadł w dewocję i został duchownym. Król naśmiewał się nieco z tej opowieści o bigoterii hrabiego. Te żarty jednak tak dalece zirytowały hrabiego Andegawenii, że następnego dnia napisał do króla list, w którym ośmielił się stwierdzić: *Wiedzcie, Sire, że król bez muzyki jest koronowanym osem.*

Bourdelot wyciąga z powyższej anegdoty wniosek, że muzyka stanowi dobre lekarstwo przeciw... ignorancji. Z innych źródeł wiemy również, że i w średniowieczu stosowano muzykę jako remedium w kwestiach psychiatrycznych. Na przykład wielki malarz flamandzki, Hugo van der Goes (1440–1482), leczony był z zaburzeń psychicznych muzyką przez swego przyjaciela, przeora klasztoru w Auderghem.

Już w XVI stuleciu spotykamy teoretyczne rozważania tematu muzykoterapii i regularne twierdzenia

o dobroczynnym wpływie muzyki na rozmaite wewnętrzne cierpienia. Na przykład w hiszpańskim traktacie Higinio Bernardiego (1555) zaleca się leczenie dolegliwości umysłowych u dzieci grą na harfie. Wielkie zainteresowanie muzyką jako środkiem medycznym przyniósł wiek XVII i XVIII, kiedy to liczni autorzy zajmowali się tą problematyką, m. in. Kircher (1684), Craanen (1689), Bagli-vi (1696), Brendel (1706), Etmüller (1714), Albrecht (1734), Nicolai (1745), Roger (1758), propagując tak zwaną wówczas jatru-muzykę. Ogólnie rzecz biorąc wierzono, że

gwiazdy, jako remedium należy stosować *spryskiwanie octem różanym, muzykę i wesole rozmowy*. W swej słynnej *Podróży do państw i cesarstw Słońca* Cyrano de Bergerac każe choremu Wiązowi trójgłowemu zastosować kurację, która polega na tym, *by nając kilka słowików, wybornych muzykantów, aby co dzień dawaly mu koncert*.

Wątek ten można pociągnąć przez całą dosłownie literaturę, gdzie liczni autorzy wielokrotnie powtarzają przeświadczenie, że muzyka i taniec sprowadzają zdrowie i pogodę ducha. Doskonale znane są takie przy-

kłady jeszcze z dzieł naszego stulecia, jak *Colas Breugnon* Rollanda, *Grek Zorba* Kazantzakisa czy choćby *Sokrates tańczący* Tuwima.

Z czasów baroku i klasycyzmu pochodzi szereg uwag, które dzisiejszemu czytelnikowi wydają się niewątpliwie nader zabawne, ale by odkryć w nich nie tyle pozory słuszości, co odstąpić mechanizmy ich powstawania, trzeba będzie jeszcze wiele z tych przeświadczeń poddać drobiazgowej analizie. Zdarza się bowiem, że zajmując się całkiem poważnie zupełnie niepoważnymi poglądami (czy nawet przesadami), odkrywamy raptem coś całkiem niespodziewanego, czegośmy wcale nie szukali. Nie wiadomo zatem, jakie nieznanne nam jeszcze cechy muzyki może wyciągnąć na światło dzienne uważne prześle-

dzenie poglądów, których niestuszość z góry jest dla nas oczywista.

Oto na przykład Guillaume Dumanoir w rozprawie *Le Mariage de la musique et la danse* z r. 1664 twierdzi, że *melodią swego flażoletu Asklepiades potrafił przywrócić słuch głuchemu (...), Ismenias grą na flecie leczył z reumatyzmu i wry kulszowej (...), zaś Kreteńczyk Tale uzdrowił zadżumionych dźwiękami liry*.

Tarantyzm, nie tylko choroba, ale i zespół wierzeń związanych z symboliką ukąszeń tarantuli, łączy się ściśle z muzyką. *Ukąszeni przez tarantulę Apulijczycy leczeni są muzyką, tańcem, śpiewem i barwami* – zanotował Gaudenzio Merula (1556). Następstwa ukłucia tarantuli leczono rozmaitymi instrumentami, zależnie od rodzaju pająka i temperamentu ukłutego; ukąszenie tarantuli o gęstym jądzie rozpędzano bębnami



źródłem leczniczych właściwości muzyki jest znana od średniowiecza (Boecjusz) paralelność harmonii wszechświata (mundana) i harmonii ciała ludzkiego (humana); w XVII w. najpełniej wyłożył te poglądy w swym słynnym dziele *Musurgia universalis* Athanasius Kircher. W pracach Johanna Matthesona także znajdujemy wyraźny oddźwięk terapeutycznego podejścia do muzyki.

Ślady zainteresowania muzykolecznictwem można spotkać także w nowożytnej literaturze pięknej. Rabalais opowiada o terapii muzycznej stosowanej w Królestwie Entelechii. Mieszkańcy *Miasta Słońca* Campanelli, Solariusze, cierpiący na febrę stosują przeciw niej *przyprawy korzenne, tłusty bulion, sen, albo muzykę i hulaśliwą weselość*; w wypadku zaś dolegliwości psychicznych, które biorą się z *zagrożenia* przez

i kottami, podczas gdy przeciw jadowi subtelniejszemu wystarczały instrumenty strunowe. Metoda ta, mająca podobno początek w XIV w., została szczegółowo wyłożona przez Kirchera, a powtórzona jeszcze całkiem poważnie przez Marqueta (1769). Ukąszenie tarantuli nie ma jednoznacznie negatywnych skutków, taniec, który powoduje (stąd nazwa: tarantella), o właściwościach oczyszczających i magicznych, może okazać się zbawienny dla spraw ducha i na południu Włoch był przez całe stulecia głęboko powiązany z religią. Praktyka leczenia skutków ukąszenia tarantuli muzyką jest poświadczona wieloma źródłami, m. in. notatką Stafana Storace, który osobiście udzielał pomocy choremu w roku 1753, grając mu tarantellę na skrzypcach. Jeszcze w dzisiejszych czasach nierozzerwalny związek tarantyzmu z tańcem i muzyką doczekał się naukowego opracowania Ernesta de Martino (1961).

Słynne zapiski Charlesa Burnaya (1776), które są istnym błogosławieństwem dla wszystkich zajmujących się muzyką nowożytną, podają kilka nadzwyczajnych recept. Według angielskiego muzykopisa sztuka dźwiękowa znakomicie leczyła nie tylko ukąszenie tarantuli, przeciwdziała nie tylko gonitwie myśli, ale też pospolitemu tchórzostwu (co podaje ponoć Apollonius Discolus za Teofrastem). Dowiadujemy się także, że dźwięki fletu działają uśmierzająco na epilepsję oraz na wszelkie bóle, kiedy gra się nad miejscem bolącym, przy czym ulga następuje dzięki rezonującemu drganiu chorej części ciała, co miał już zaobserwować Coctius Aurelianus. Osobliwie dobrze czyni flet na rwę kulszową, szczególnie kiedy gra się na nim w modus frygijskim. Za Arystotelesem natomiast przytacza Burnay, że Tyrreńscy kazali chłostać swych niewolników przy dźwiękach fletu, ponieważ dawało to im ulgę i przeciwwagę w bólu – oto prawdziwie apollinijskie zachowanie proporcji i miary we wszystkich przeciwnościach. *Dźwięk fletu był także lekarstwem* – dodaje przy tym uczony Anglik – *na ukąszenie żmii, według Teofrasta i Demokryta.*

Burney sądzi ponadto (wciąż powtarzając od dawna utwierdzone przekonania), że muzyka łagodzi

także melancholię marynarzy, Laborde dodaje do tego hipochondrię, zaś Marin Mersenne (1636) twierdzi, że muzyka jest również skutecznym remedium przeciw rozpaczcy, cierpieniom miłosnym, napadom furii oraz lękowi przed śmiercią.

Z XVIII w. mamy już bardzo konkretne i nie tylko historycznie ciekawe, ale też udokumentowane informacje o działaniu terapii muzycznej, a to w postaci kojącego wpływu śpiewu Farinellogo na dwóch kolejnych, upośledzonych umysłowo hiszpańskich Burbonów, najpierw na całkiem szalonego Filipa V, potem na silnie nie zrównoważonego Ferdynanda VI. Opowiada o tym między innymi pierwszy pokojowiec Ludwika XV, Jean-Benjamin de Laborde, kompozytor i teoretyk muzyki, w słynnym



Hugo van der Goes  
Portret mężczyzny

dziele *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780). Warto na marginesie przypomnieć, że ten wybitny erudyta, uczeń Rameau, przyjaciel Glucka i Woltera, człowiek o dość interesujących przekonaniach (między innymi nawoływał, by pieniądze wydawane na ignorantów medyków przeznaczyć na potrzeby muzyki), najpierw stracił spaloną podczas Wielkiej Rewolucji bibliotekę, złożoną z 25 tysięcy woluminów, potem zaś oddał głowę na gilotynie. Są cierpienia, od których nie uchroni nawet muzyka.

O wpływie Farinellogo na zdrowie

psychiczne Filipa V opowiada Patrick Barbier w bardzo dobrze udokumentowanej książce o wielkim kastracie:

*...Krystaliczne, aksamitne i zmysłowe dźwięki głosu pierwszego w świecie śpiewaka zdołały rozpromienić przygnębione oblicze Filipa V. Liczy się tylko ten odzyskany uśmiech i dreszcz ożywienia, który przebiegł przez nieruchome ciało człowieka osłabionego chorobą. Każdy dźwięk dobiegający z sąsiedniego pokoju, każda nuta, każda kunsztowna wokaliza zdawały się wydobywać tego od wielu miesięcy pogrążonego w otchłani człowieka na powierzchnię bytu. Król znalazł dość siły, by wezwać Farinellogo, dotknąć go, poprosić, by nadal śpiewał, tym razem przy jego łóżu, a potem powiedział, że w podzięciu spełni każde jego życzenie. (...) Wiadomość o cudzie dokonanym przez Farinellogo rychło obiegła wszystkich dostojników państwowych, ambasadorów i sąsiednie dwory.*

Wiek XIX wyraźnie zmierzał już do naukowej analizy interesujących nas tutaj zagadnień, rozpatrując na przykład wpływ konkretnych instrumentów muzycznych na psychikę ludzką (P. J. Schneider, 1835).

Nie brak też konkretnych przykładów zbawczego oddziaływania muzyki i w nowszych czasach. Do uleczonych muzyką (czy też w pewnym bodaj sensie muzyką) z ciężkiej depresji należy Sergiusz Rachmaninow, któremu lekarz psychiatra zalecił jako kurację... komponowanie. Rzecz w tym, że depresja przejawiała się między innymi niemożnością pisania muzyki. Sugestią i autosugestią, powtarzaniem sobie kilku zdań – jak zwierza się sam Rachmaninow – *...zacznę pisać koncert, będę pracował z ogromną łatwością, stworzę wspaniałe dzieło...* – kompozytor uwolnił się z niemocy, zaczął tworzyć i wówczas depresja ustąpiła całkowicie. Tak powstał *II Koncert fortepianowy*, który Rachmaninow zadedykował swemu psychiatrze.

Wiek XX przyniósł oczywiście w dziedzinie muzykolecznictwa badania szczegółowe, których nie ma powodu tutaj streszczać. Dziś obok oficjalnej muzykoterapii można spotkać się z wieloma twierdzeniami,



które niegdyś budziły powszechne kpiny. A to mówiono, że Japończycy zalecają słuchanie Mozarta jako środek przeciwko tyfoidowi, a to przytaczano w liczbach, ile więcej dają mleka krowy, którym w oborze zapewniono klasyczne koncerty, to znów wskazywano rośliny, których doskonałą pielęgnację zawdzięczało polifonii niderlandzkiej. Oczywiście należy się dystansować wobec podobnych informacji, nie mniej za każdą tego rodzaju sensacyjną wiadomością coś się jednak kryje. Wystarczy, że przypomnimy sobie wypadki samodzielnie zaobserwowane w życiu, takie jak na przykład pies, który biegnie, by ułożyć się pod fortepianem, kiedy jego pan zasiada do muzykowania.

I dzisiaj jeszcze można zaobserwować liczne muzyczne praktyki lecznicze wśród tak zwanych kultur prymitywnych, praktyki, których dobroczynne działanie nie podlega dyskusji, choćby nawet powodem powodzenia tych metod miała być tylko sugestia. Trudno oczywiście uwierzyć, że muzyka stosowana przez Cajunów doprowadza do odrośnięcia uciętej ręki, jak to potwierdzali całkiem zdawaloby się odpo-

wiedzialni badacze, ale fakt bezspornie silniejszego oddziaływania muzyki tam, gdzie łączy się ona z wiarą i magią, jest niewątpliwy i wręcz oczywisty. I nie wymagający szerszego uzasadnienia.

Znany i zbadany jest udział muzyki w praktykach leczniczych indiańskiego plemienia Nawahów o bardzo wysokiej kulturze medycznej czy też podobne stosowanie dźwięku bębenków w Afryce. Terapia transem tanecznym podpatrzona u południowoamerykańskich Indian Umbanda została przeniesiona już do oficjalnych praktyk medycyny brazylijskiej, ze szczególnym wskazaniem na dolegliwości psychosomatyczne. Są to tylko wybrane przykłady z setek podobnych informacji. Obecnie zajmują się problemami muzykolecznictwa najważniejsze placówki naukowe i artystyczne, w tym i u nas (Wrocławska Akademia Muzyczna).

Przytaczam tu jednak te wszystkie fakty z innej przyczyny, nie tylko dlatego, że są to wiadomości z pogranicza artystycznych ciekawostek. Sygnalizują one przecież pewien problem. Otóż jak to się dzieje, że zagadnienie dobroczynnego wpływu

muzyki na organizm i psychikę człowieka funkcjonowało i funkcjonuje we wszystkich kulturach i epokach? Dlaczego podobne przekonania, przeobrażając się w sposób oczywisty, utrzymują się jednak przez całe tysiąclecia? Co się za tym wszystkim kryje? Na te i podobne pytania istnieją całkowicie poważne odpowiedzi, ale zanim będziemy mogli je odnotować z pełną odpowiedzialnością, czeka nas jeszcze ogromna praca: badania, analizy, dociekania, a dopiero później wnioski.

Zdecydowanie dystansując się do wszystkich irracjonalnych wiadomości na temat muzykolecznictwa, sądzę, że człowiek intuicyjnie odczuwał zawsze i nadal odczuwa, iż muzyka (mimo wszystko, to znaczący mimo swój apodyktyczny charakter) jest dla niego całkiem realnym i wymiernym dobrem. Człowiek zawsze pojmował, że muzyka jest siłą wpływającą na jego życie, a przede wszystkim na jego duszę dodatnio. Bez wątplenia znacznie bardziej pozytywnie niż wszystkie inne sztuki.

A dlaczego? To już zupełnie inny zespół problemów.

## Dlaczego Kain zabił Abła?

O muzyce w Pięcioksięgu Mojżeszowym

Kamila Stępień



Dlaczego Kain zabił Abła? Albo inaczej – po co, w jakim celu Jahwe zaszczerpił w sercu Kaina złość, która popchnęła go do bratobójstwa? Zanim podejmę próbę odpowiedzi na to pytanie, przypomnijmy sobie pokrótce, jak to było.

Z historii opisananej w Księdze Genesys wynika jasno, że działania Jahwe były celowe – musiał przecież mieć jakiś cel w tym, że *wejrzał na Abła i jego ofiarę; na Kaina zaś i na jego ofiarę nie chciał patrzeć* (Rdz 4,4-5).<sup>1</sup> Smutek i złość z powodu odrzucenia ofiary skłoniły Kaina do czynu, z którego jest on obecnie najbardziej znany. To jest to, co każdy z nas o nim wie, co wszyscy pamiętają. Niezmiernie istotne dla wyjaśnienia całej sprawy są jednak wydarzenia późniejsze. Otóż Jahwe

ukarał Kaina – rolnika wyklęciem go z ziemi, którą ten dotychczas uprawiał. Kain musiał znaleźć jakiś inny sposób na przeżycie – założył miasto, zapoczątkowując tym samym rozwój cywilizacji zurbanizowanej. Dzięki temu, że Jahwe wyklął Kaina z ziemi, zaczęły rodzić się typowe miejskie rzemiosła, właściwa miastu kultura.<sup>2</sup> Jednym z potomków Kaina, urodzonym już i wychowanym w nowym ustroju, był Lamek. Miał trzech synów: Jabala, Jubala oraz Tubal-Kaina. Dla moich rozmyślań ważny jest szczególnie ten drugi: *od niego to pochodzą wszyscy grający na cytrze i na flecie* (Rdz 4,21). Do historii ludzkości wkracza muzyka.

Teraz mogę już powrócić do postawionego na początku pytania: po co Kain zabił Abła? Odpowiedź,

która mi się nasuwa, uzasadniona jest przedstawioną powyżej treścią Biblii: Kain zabił Abła, ażeby mogła rozwinąć się cywilizacja, a w jej ramach – muzyka. Muzyka wyrasta pośrednio ze zbrodni. Ryzykowna teza? Kto wątpi, niech przeanalizuje sobie dokładnie rozdział 4 Księgi Rodzaju.

Po takim interesującym początku owego osobliwego mariażu człowieka ze sztuką warto pokrótce przeanalizować, w jakich sytuacjach muzyka pojawia się w dalszych częściach Pięcioksięgu. Na taką sytuację natrafiamy w Księdze Rodzaju. Kiedy Jakub po przepracowaniu 14 lat u Labana (najpierw za Leę, a potem za Rachelę) postanowił w końcu uwolnić się od kłopotliwych powiązań majątkowych z teściem

i zabrawszy swe żony, dzieci, niewolników oraz cały dobytek ukradkiem uciekał do kraju Kanaan, rozsierzony Laban (który przez ucieczkę Jakuba traci przecież wiele taniej siły roboczej) dogania zbiegów na wyżynie Gilead. Najpierw czyni Jakubowi wyrzuty, oskarża go nawet o kradzież, po czym dodaje (chyba nieco ironicznie?): *Nic nie powiedziałeś mi, a przecież odprawiłbym cię z weselem: z pieśniami, bębnami i cytrami* (Rdz 31,27). Pomijając delikatną kwestię szczerości intencji Labana, deklarującego tak sympatyczne pożegnanie pracowniczego zięcia, warto zauważyć, jak lekko i niefrasobliwie nazwy instrumentów wylatują z ust tego starożytnego hodowcy bydła i pasterza. Czytelnikowi wiele to może powiedzieć o obecności muzyki w życiu ludu wybranego. Zresztą, jeśli wierzyć Curtowi Sachsowi, *spośród Izraelitów śpiewał każdy, a gra na lirze i bębnie obręczowym z brzękadłami (timbrel) była powszechna, przynajmniej wśród kobiet*.<sup>3</sup>

Słynny badacz nie wysnuł tej tezy zupełnie bezpodstawnie: potwierdza się ona (i to także dokładnie!) w kilku miejscach Pentateuchu. Najpierw w 15 rozdziale Księgi Wyjścia. Po zatopieniu wojsk egipskich w Morzu Czerwym Mojżesz i synowie Izraela razem z nim odśpiewują hymn dziękczynny dla potężnego Jahwe (Wj 15,1). Po zakończeniu pieśni *Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płaschach i uderzały w bębneki* (Wj 15,20). Zapewne między innymi na tych fragmentach Sachs opierał swe przytoczone wyżej stwierdzenie. Śpiew chórally znajdujemy jeszcze w czterech miejscach Ksiąg Mojżeszowych: Izraelici śpiewają przy studni Beer, do której docierają, maszerując w kierunku Zajordania (Lb 21,17), pieśniarze żydowscy intonują pieśń po pobiciu przez lud

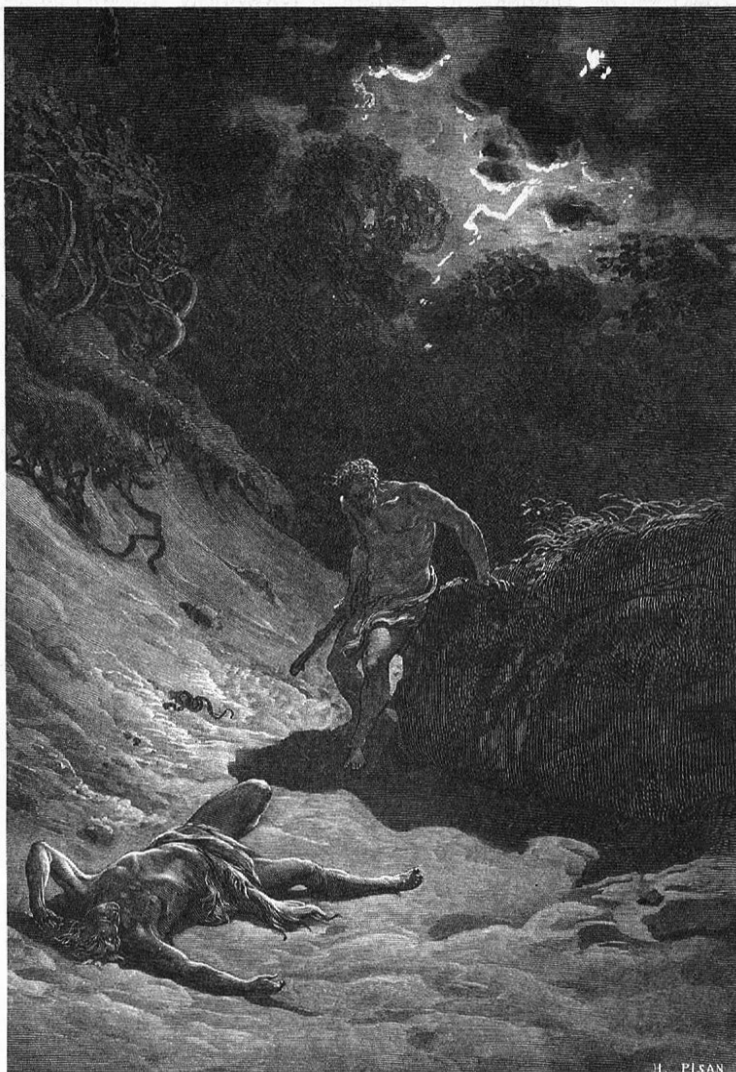
wybrany Amorytów – król Amorytów Sichon nie chciał zezwolić Mojżeszowi na przejście przez poddane sobie miasta i tak nieprzyjemnie to się dla niego skończyło (Lb 21,27), w końcu sam Mojżesz śpiewa przed śmiercią hymn, opowiadający

*głos pieśni zwycięstwa ani głos pieśni klęski, lecz słyszę pieśni dwóch chórów*. Dwóch! A więc bardziej złożona forma śpiewu, niż zwykle wykonywanie hymnów unisono! Podpieram się źródłem naukowym – owszem, Sachs wspomina o zwy-

czaju śpiewania w sposób antyfonalny<sup>4</sup>. Ciekawe tylko, że rzekomego potwierdzenia tej tezy szuka on we fragmencie, o którym pisałam nieco wcześniej, mianowicie w Księdze Wyjścia, w rozdziale 15; przypomina, że Mojżesz razem z innymi mężczyznami śpiewa pieśń dziękczynną, trochę później natomiast kobiety z Miriam na czele grają na bębnach, a sama Miriam im przyśpiewuje (Wj 15, 20-21). Niestety Pismo nie mówi tu jasno o śpiewie antyfonalnym; nie chcę sugerować braku precyzji u Sachsa, być może to tylko kwestia innego przekładu Biblii. Ciekawa okazuje się analiza konkretnej sytuacji, która wyzwoliła taką „podwójną” (bo dwuchórową) kreatywność u Izraelitów. Przewrotnie można stwierdzić, że Jahwe chwalili w unisonie, natomiast bardziej skomplikowane formy wykonawcze zarezerwowali dla

innych bogów: był to słynny złoty cieliec, którego odłali z dużym nakładem środków i sił, niecierpliwiec się długim pobytom przywódcy na górze Synaj. Ale na pewno tak nie było, na pewno Jahwe doświadczał również kunsztownych form uwielbienia, tylko akurat Pismo o tym aż tak dokładnie nie wspomina. Albo inaczej – Jahwe był chwalony pieśniami jednogłosowymi, jednakże było to celowe – miało symbolizować jedność myślności wyznawców. A może lepiej nie zagłębiać się aż tak bardzo w problem przekazany nam tak niedokładnie?

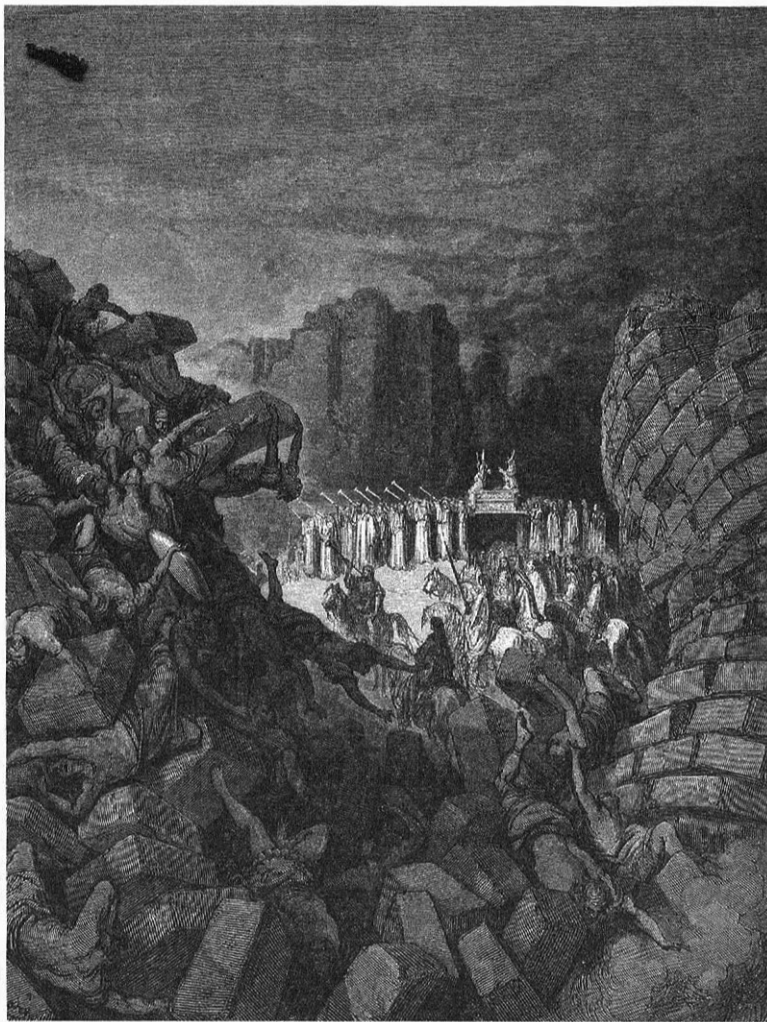
Jahwe oprócz głosu ludzkiego zdaje się wyróżniać instrumenty dęte blaszane, a dokładnie trąby. Aż pięć fragmentów Pięcioksięgu zawiera



o wyjściu z niewoli egipskiej (Pwt 31,19): *Zapiszcie teraz sobie ten oto hymn. Naucz go synów Izraela, włoż im go w usta, aby pieśń ta była dla Mnie świadkiem przeciwko synom Izraela* – przemawia Mojżesz do Jozuego, a mnie zaraz przypomina się Mickiewiczowski wajdelota z *Konrada Wallenroda* – on także w pieśni chce przekazać potomnym prawdziwy obraz poczyniń Konrada. *O pieśni gminna, ty arko przymierza...* – czy to nie właśnie powyższe słowa Mojżesza stały się źródłem takiego doboru słów przez Mickiewicza?

W jednym miejscu (Wj 32,18) Biblia mówi o śpiewie szczególnym. Oto Mojżesz po zejściu z góry Synaj, gdzie właśnie Jahwe zawarł z nim przymierze, mówi do zaniepokojonego hałasem w obozie Jozuego: *To nie*

wzmiankę o trąbach! Zawierając przymierze ze swym ludem, który drży nerwowo, stłoczony u stóp góry Synaj, Jahwe pojawia się w obłokach dymu, w towarzystwie grzmotów, błyskawic i przy *głosie potężnej trąby* (Wj 19,16). Nie koniec na tym – na pamiątkę owego wydarzenia Jahwe nakazuje zbierać się Żydom na dźwięk trąby (ewentualnie rogu) *pierwszego dnia siódmego miesiąca*, tj. podczas uroczystego szabatu (Kpł 23,24 oraz Lb 29,1) i w Dniu Przeżycia (Kpł 25,9). Należy zauważyć, że dla Jahwe nieobojętna jest jakość owych trąb sygnałowych, jego Boską głowę zaprzatają też szczególnie wykonawstwa, czemu daje wyraz w obwieszczonych Mojżeszowi przepisach o trąbach (Lb 10): trąby (w liczbie dwóch) mają być wykute ze srebra. *Gdy się na nich zatrąbi, ma się zebrać przy tobie cała społeczność u wejścia do Namiotu Spotkania* – przemawia Jahwe do Mojżesza, po czym następuje szczegółowa instrukcja użycia trąb z uwzględnieniem różnych wariantów (co mają czynić Izraelici słysząc tylko jedną trąbę, a co słysząc trąbienie przeciągłe w odróżnieniu od krótszego zadęcia; kto może trąbić, a komu tego nie wolno...). Czyż taka troska Jahwe o trąby sygnałowe nie jest zaiste wzruszająca i czyż można się dziwić Mojżeszowi, że umieszcza je on w wyposażeniu mężczyzn, ruszających na wojnę przeciw Madianitom (Lb 31,6)?



Zróznicowany, nawet najdelikatniejszy dźwięk miły jest uszom Jahwe. Oto nie poprzestaje on na trąbach i rogach. Instruuąc Mojżesza odnośnie szaty dla kapłana szczególnie starannie zaznacza, że *na dolnych jej krajach dokoła przyszyjesz jabłka granatu z fioletowej i czerwonej purpury oraz z karmazynu, i dzwonki złote pomiędzy nimi dokoła. Dzwonek złoty i jabłko granatu będą następowały na przemian dokoła na dolnych krajach sukni. I będzie miał ją na sobie Aaron podczas pełnienia służby, aby słyszano dźwięk, gdy będzie wchodził do Miejsca Świętego przed oblicze Jahwe...* (Wj 28,33-35). Oczywiście samo brzękanie dzwoneczków nie czyni jeszcze muzyki, ale gdyby zestawzić je w jednej partyturze razem ze śpiewami rytualnymi

i z trąbami sygnałowymi...

Pięcioksiąg może niewiele mówi o muzyce, aczkolwiek sytuacje, które ukazuje świadczą, że Jahwe chce, aby chwalić Go śpiewem, graniem na instrumentach i tańcem. Jego Boski humor wyraźnie się poprawia pod wpływem pięknych melodii i dźwięków.

Jeżeli z tą świadomością (po krótkiej analizie Pentateuchu) powrócimy jeszcze raz do pytania postawionego w tytule, odpowiedź na nie staje się krótka i jasna. Stwierdziliśmy już, że poprzez zbrodnię Kaina i wyklęcie go z uprawianej ziemi mogła rozwinąć się cywilizacja miejska – przypominam przy tym, iż ustaliłam celowe zaszczerpienie przez Jahwe złości

w sercu syna Adamowego. Więc...

Dlaczego Kain zabił Abła? Bo Jahwe lubi muzykę.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z Pisma Świętego w tym artykule pochodzą z Biblii Tysiąclecia, przełożonej z języków oryginalnych przez zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wydanej w Poznaniu w 1971 r.

<sup>2</sup> Za naprowadzenie mojej myśli na te tory niezmiernie jestem wdzięczna dr M. Prejsowi, wykładowcy na Wydziale Polonistyki UW.

<sup>3</sup> C. Sachs: *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa 1981, s. 60.

<sup>4</sup> por. C. Sachs: op. cit., s. 60.

**BEZ**

29 września 2000, Polskie Radio Program 2, godz. 17.15  
Ze słowa wstępnego poprzedzającego nadanie *Wariacji na temat Mozarta* op. 2  
Fryderyka Chopina w wykonaniu Emanuela Axaxa:

**PRZA**

[ w utworze ] „występują miejsca puste”...

Patrycja Samson

# Balet – co to jest?



Zasiadając w wygodnym fotelu teatralnym, w mroku sali rzadko snujemy refleksję wybiegającą poza to, co widzimy na scenie. Nie zastanawiamy się nad szczegółami powstania przedstawienia, a w przypadku widowiska teatralnego zwanego baletem nawet nie przypuszczamy, jak ogromnego wymaga ono wysiłku. Aby powstało miłe i zwiewne dzieło choreograficzne, potrzeba codziennie wielu kropel potu spadających na podłogę, by móc lekko od niej się odbić. Potrzeba znajomości techniki tanecznej opartej na wielowiekowej tradycji. Potrzeba wreszcie niebywałego umiłowania tego trudu, który zwiemy baletem.

Słowo *balet* pochodzi z włoskiego *ballare*, co znaczy tańczyć. Jest dziś powszechnie używane, choć nie zawsze we właściwym znaczeniu. Mówimy na przykład: „balet Teatru Moskiewskiego jest bardzo dobry” lub „balet we Francji ma długą historię” czy może „chcę uczyć się baletu”, a także „byliśmy wczoraj na balecie *Dziadek do orzechów*”. Jednakże balet jest przede wszystkim rodzajem widowiska teatralnego, w którym głównym środkiem wyrazu jest taniec wykonywany przez tancerzy z towarzyszeniem muzyki na tle scenografii. Balet narodził się we Włoszech na przełomie XV i XVI wieku, a dzięki królowej Katarzynie Medycejskiej przywieziony został na dwór francuski i rozpowszechnił się po całej Europie. Francuzi włoskie słowo *balletto* zamienili na *le ballet* i tak pozostało do dziś.

Balet jako forma widowiska teatralnego należy do sztuk złożonych. Składają się na niego: muzyka, literatura, plastyka i taniec. Balet jako synteza tych sztuk rozwija się zarówno w czasie jak i przestrzeni. Posiada swoje określone zasady, wykształcone w ciągu stuleci, ale również podlega ewolucji i udoskonaleniu.

W balecie głównym środkiem wyrazu jest taniec klasyczny. Ta technika taneczna ma swe początki już w XVII wieku, gdy P. Beauchamp

usystematyzował pięć pozycji nóg. Jego uczeń R. Feuillet opisał w *Chorégraphie* (1701) podstawowe elementy techniki tańca klasycznego: pięć pozycji nóg, pozycje *en dehors*, *port de bras* oraz wiele kroków, obrotów i skoków. Dzięki temu wprowadzono jednolity system szkolenia z obowiązującą (po dziś dzień) terminologią w języku francuskim. Technika ta opiera się na czterech głównych zasadach: rozwartości (*dehors* – ruch na zewnątrz, odśrodkowy), równowadze (*aplomb*), elastyczności (*plié*) i przeciwstawności (*opozycja*). Punktem wyjścia każdego kroku są pozycje nóg. Ręce mają także swoje pozycje (*port de bras*), a pracę ich powinna cechować płynność i harmonijność. Celem ostatecznym opanowania techniki nie jest osiągnięcie wirtuozerii, lecz wyrażanie czystego piękna oraz idealnego harmonii. Wynalezienie dla kobiety (ok. 1830 roku) „twardej baletki” tzw. *pointe* przyczyniło się do poszerzenia możliwości technicznych i nadało jej ruchom jeszcze większej lekkości, zwiewności, nierealności.

Balet nierozzerwalnie związany jest z muzyką. Na przestrzeni wieków relacja ta przybierała różnorodne formy w zależności od tendencji obowiązujących w epoce i zapatrywań choreografa. Jednak największe dzieła baletowe powstawały na drodze współpracy kompozytora i choreografa, kiedy ten pierwszy komponował muzykę według planu zawartego w scenariuszu. W ten właśnie sposób zrodziły się balety P. Czajkowskiego (*Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królewna*, *Dziadek do orzechów*), S. Prokofiewa (*Romeo i Julia*, *Kopciuszek*), I. Strawinskiego (*Pietruszka*) i wiele innych. W XX wieku choreografów bardzo często inspirują kompozytorzy czasów minionych: Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms, Mahler. W tym przypadku muzyka swymi wartościami formalnymi i emocjonalnymi decydująco

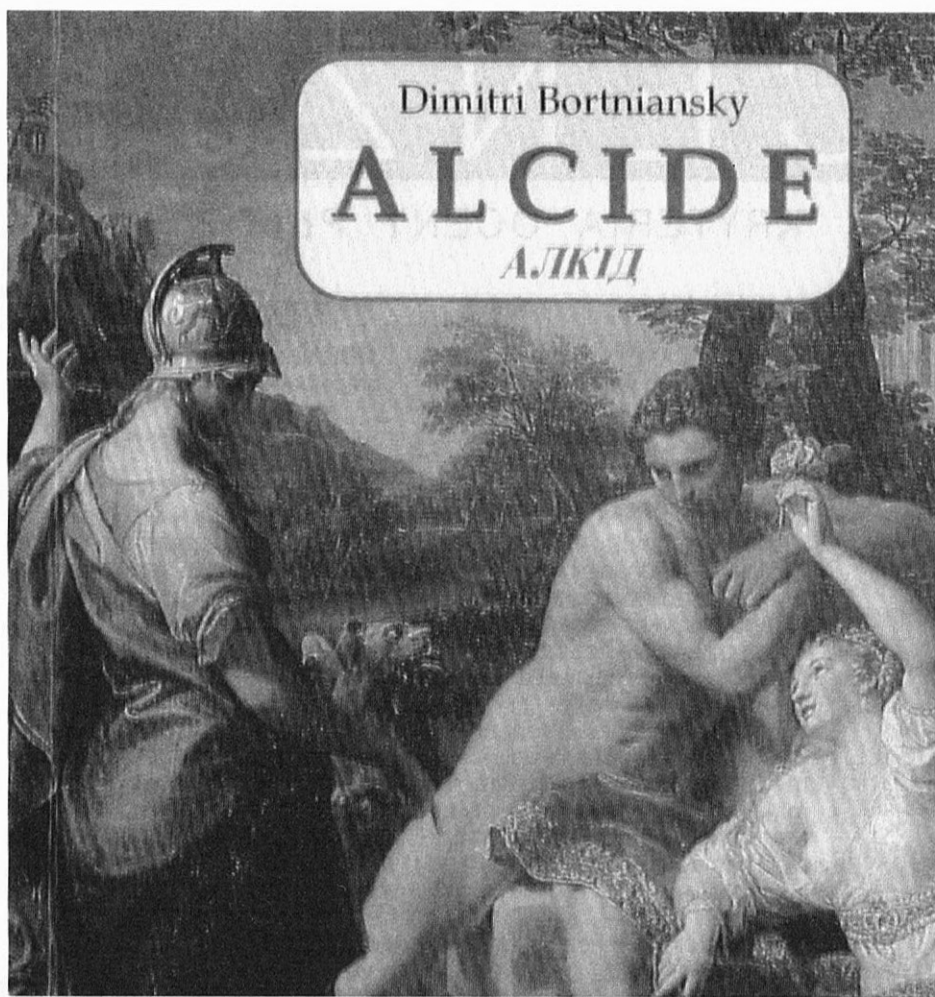
wpływa na choreograficzny kształt widowiska baletowego.

Balet jest sztuką na wskroś wizualną, dlatego nie może obejść się bez kostiumów, dekoracji, światła. Te elementy sztuki plastycznej mają za zadanie stworzyć iluzję teatralną, ale także przyczynić do ściślejszego zespolenia muzyki z ruchem tanecznym. A kostiumy nie tylko winny ozdabiać wykonawców, lecz również dokładniej charakteryzować postać i podkreślać plastyczne walory tańca. Aby tak było, muszą być zaprojektowane i uszyte zgodnie z prawami poruszającego się ciała. W żaden sposób nie mogą krępować swobody ruchów.

Balet, jak inne sztuki teatralne, posiada swą dramaturgię, nieco odmienną i skomplikowaną w prawidłach. Owszem, zawiera w sobie ekspozycję akcji, zawiązanie, kulminację, rozwiązanie akcji; wyraźne konflikty, mocne spięcia oraz silne kontrasty. Należy jednak pamiętać, iż głównym środkiem wyrazu jest taniec. Predysponowany on jest przede wszystkim do wyrażania wszelkich uczuć, namiętności, wzruszeń, lecz nie do zawitych treści, niedomówień, aluzji, powikłań psychologicznych. To stanowi pewną trudność zarówno w doborze tematu, jak i w jego realizacji.

Nad zespoleniem tych wszystkich elementów dzieła baletowego czuwa choreograf – autor układu tanecznego. To do niego należy ostatnie słowo i to on właśnie bierze na siebie odpowiedzialność za końcowy efekt. Choreograf powinien jednakowym staraniem otoczyć wszystko co winno razem współdziałać. *Wówczas powstanie ogólna harmonia – pisze J. G. Noverre – ten najbardziej porywający efekt, mający prawo zachwycać widza, wciągać go w świat złudzeń, dostarczyć mu tysiąca różnych wrażeń.*

I może właśnie na tym polega całe piękno i magia sztuki baletowej, która wciąż trwa i rozwija się nieprzerwanie.



Dimitri Bortniansky  
**ALCIDE**  
 АЛКИД



**Dmitrij Bortnianski**  
 1751-1825

**Alcide**  
 opera w 3 aktach  
 do libretta Metastasia

Natalya Datsko (Alcide – sopran), Marina Zagorko (Edonide – sopran), Olga Pasiecznik (Aretea – sopran), Patrick Garayt (Fronimo – tenor)  
 Chór Kameralny Gloria Orkiestra Kameralna Leopoldis, Lilianna Stawarz (klawesyn), Jean-Pierre Loré (dyrygent)  
 Erol ER98001  
 1998, DDD, 98'

Rzadko zdarza mi się, żeby jakkolwiek płyta poruszyła mnie tak głęboko, jak ukraińsko-francuskie nagranie *Alcide* Dmytra Bortniańskiego. Wpadła mi w ręce kilka dni temu i od tej pory ciągle jej słucham, nie mogąc otrząsnąć się z podziwu. Koncerty chóralne Bortniańskiego znam od dawna, uosabiają one dla mnie absolutne wyżyny ludzkiego geniuszu, niezgłębione przestrzenie duchowości, w których z charakterystyczną dla muzyki cerkwi prawosławnej intensywnością objawia się słuchaczom (i wykonawcom?) *sacrum*. Nie miałem natomiast dotychczas okazji zetknięcia się z operami Bortniańskiego (z sześciu dzieł tego gatunku zachowało się do dziś cztery). A słuchając *Alcide* można wnioskować, że jest to zjawisko unikalne w literaturze muzycznej tego okresu.

Ta trzyaktowa opera z librettem Pietra Metastasia, wystawiona w 1778 r. w Wenecji, to na pierwszy rzut oka typowa osiemnastowieczna opera włoska: obszerne arie, kontrastujące z rozległymi recytatywami, belcantowa melodyka, klasyczna budowa. Ale wiele szczegółów jest tu troszkę innych niż zazwyczaj. Uderza znacznie szersze

zastosowanie partii chóralnych, charakterystycznych przecież dla muzyki chrześcijańskiego wschodu, zwracają uwagę śpiewne, słowiańskie melodie... Dzieło niezwykle, wspaniale ukazujące przepłatanie się konwencji związanej z czasem powstania – i indywidualności związanej z pochodzeniem kompozytora.



Dmitrij Bortnianski

A wykonanie? Skromnie mówię o nagraniu Olga Pasiecznik: *Warunki nie były idealne – nie mieliśmy orkiestry instrumentów dawnych ani ludzi specjalizujących się w tej muzyce – ale to jest już jakiś pierwszy krok*. Oby wszystkie „pierwsze kroki” były tej klasy! Znakomity międzynarodowy zespół solistów (trzy ukraińskie sopranistki, francuski tenor i polska klawesynistka), jeden z najwspanialszych chórów Ukrainy, znana lwowska orkiestra oraz czuwający nad całością tunezyjsko-francuski dyrygent, student m.in. Igora Markevitcha, tworzą wybitną kreację, ukazując ze znanostwem walory kompozycji. Wspaniale głosy (zwłaszcza sopran, tenor chwilami im nie dorównuje) mistrzowsko interpretują nielatawe partie solowe, dyrygent nieustannie panuje nad całością dzieła.

Wielkie brawa dla ukraińskich artystów i francuskiej wytwórni za „odkrycie dla świata” dzieła, będącego jedną z pierwszych znanych oper ukraińskiego kompozytora. A kiedy jakiś polski zespół wpadnie na pomysł nagrania dla zachodniej firmy *Nędy uszczęśliwionej* zamiast odwiecznych Periego lub Handla?

Paweł Markuszewski

## RECENZJE



## KRYTERIA OCENY PŁYT

★★★★★

WYJĄTKOWE  
kupić bez wahania

ŚWIETNE  
nikt nie będzie  
zawiedziony

★★★★

POLECAMY  
bez istotnych wad

★★★

TAKIE SOBIE  
głównie  
dla zapaleńców

★★

ODRADZAMY  
po co powstała  
ta płyta?

★

BUBEL  
nie wszystko  
złoto co się  
świeci

## Izaak Albéniz

1860-1909



Iberia, Navarra  
Stefan Wojtas (fortepian)  
DUX 0167  
1999, DDD, 49' 02"  
★★★★★

Warszawski DUX wydał płytę z muzyką Izaaka Albéniza w interpretacji krakowskiego pianisty Stefana Wojtasa. Nagrano dwa zeszyty słynnego cyklu Albéniza *Iberia* oraz Fantazję brawurową *Navarra*.

*Iberia* jest cyklem czterech tryptyków, wydawanych w latach 1906-1909 w Paryżu. Poszczególne części cyklu są niejako samodzielnymi poematami. Ich charakterystyczną cechą jest wirtuozowskie, niemal orkiestrowe traktowanie fortepianu, silne kontrasty dynamiczne i fakturalne. Fantazja *Navarra* nawiązuje nazwą do hiszpańskiej krainy położonej u podnóża Pirenejów. Odnacza się tanecznym charakterem i bardzo rozbudowaną fakturą fortepianową.

Stefan Wojtas – absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie Ludwika Stefańskiego, a od 1983 r. pracownik tej uczelni – proponuje interpretację różnorodną, acz wyważoną. Prezentuje nienaganną pianistykę zarówno we fragmentach

kantylenowych, jak i figuracyjnych. Niemniej nie jest to nagranie porównujące. W wykonaniu brakuje mi bardziej wyrazistego podkreślenia charakteru muzyki hiszpańskiej. Miejscami dają się też odczuć słabości sfatygowanego Steinwaya (zwłaszcza w fortissimo dźwięk jest już na granicy wytrzymałości fortepianu). Słychać, że nie jest to niestety instrument najwyższego lotu. Tym niemniej warto sięgnąć po tę płytę – twórczość Albéniza nie jest zbyt często u nas wykonywana i bardzo rzadko nagrywana.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Arnold Bax

1883-1953

Kwintet na harfę i kwartet smyczkowy, *Trio elegijne* na harfę, altówkę i flet, *Sonata-fantazja na harfę i altówkę*, *Sonata na flet i harfę*  
*Zespół kameralny Mobius* (Kanako Ito, skrzypce; Philippe Honoré, skrzypce; Ashan Pillai, altówka; Martin Storey, wiolonczela; Zorna McGhee, flet; Alison Nicholls, harfa)  
NAXOS 8.554507  
2000, DDD, 65'11"  
dystrybucja: CMD  
★★★★★

Harfa jest instrumentem niezwykłym, pełnym tajemniczego wdzięku. Jej dźwięki nierzadko koją, kołyszają, wprowadzają w magiczny świat subtelnych cieni i światła. Zdaje się, że Bax upodobał sobie harfę szczególnie powierzając jej czołowe partie w utworach kameralnych. Bax, z pochodzenia Anglik, mieszkając na zachodnim brzegu Irlandii przyswajał sobie nie tylko tamtejszy dialekt, motywy ludowe, fragmenty pieśni. Uległ też wpływowi irlandzkich kół pisarskich i sam pisał poezje. Stale

ulegał nastrojom, jakie niósł ze sobą irlandzkie pejzaże, prastare legendy, a harfa stała się dla kompozytora symbolem kraju, który szczerze pokochał. Z utworów zamieszczonych na płycie najwcześniej powstało *Trio elegijne*. Jego skład pozwala nam odnieść się do *Sonaty na flet, altówkę i harfę* C. Debussy'ego. Do dziś nie mamy pewności, czy *Sonata* Debussy'ego wywarła wpływ na Baxa. W jego *Triu* nie znajdujemy żadnych odniesień do aktualnych wówczas wydarzeń w Irlandii (powstanie 1916 r. i egzekucja Padraiga Pearse'a – mistrza irlandzkiego słowa) i żadnej dedykacji. Epizody o wzmoczonego ruchu i większym ładunku emocjonalnym kontrastują w utworze z fragmentami lirycznymi, przepelnionymi nostalgią. Bax śni o odległej przeszłości i cytuje staro-irlandzką pieśń *Do Cathleen ni Hodihan*.

Kwintet harfowy powstał w 1919 r. I tutaj harfa tworzy niepowtarzalny klimat, nastrój, trącający smutkiem i melancholią. Delikatne „koronkowe” przebiegi melodyczne znakomicie współgrają z fakturą kwartetu smyczkowego. Przekonać możemy się o tym słuchając znakomitej kreacji zespołu Mobius. Niekiedy harfa usuwa się w cień, akompaniując, towarzysząc lekкими muśnięciami paru dźwięków, aby zaraz potem roziskrzyć się feerią barw.



Napisana w 1927 r. *Sonata-fantazja na altówkę i harfę* jest utworem zainspirowanym niezwykle osobowością znakomitej i często koncertującej na scenach Londynu harfistki – Marii Korchińskiej. Czteroczęściowa z elegijnym *Lento espressivo* o charakterze rapsodycznym, pełna kontrastów, elementów tanecznych, pozwala zabłysnąć obu instrumentom. Bax potraktował partie altówki i harfy ze szczególnym namaszczeniem, dbając o wydobyć z obu instrumentów tego, co najbardziej naturalne i oryginalne.

*Sonata na flet i harfę* (1928 r.) nigdy nie znalazła szerokiego kręgu odbiorców, za wyjątkiem para Beckendorff, małżonka Korchińskiej. Dlatego Bax opracował ten utwór jako koncert na 7 instrumentów. Na płycie znajdziemy pierwszą wersję utworu. Urzekająca, trzyczęściowa *Sonata*, pełna odniesień do irlandzkiej muzyki ludowej, elegijna w części środkowej, niezwykle taneczna w części trzeciej, zamyka omawiane nagranie.

Słowa uznania należą się wykonawcom. Konsekwentna współpraca wszystkich instrumentalistów, precyzyjna intonacyjna, ciepły koloryt brzmieniowy, wielka kultura dźwiękowa czynią interpretację poszczególnych utworów oryginalnymi. Artyści wydobyli z utworów rzecz najważniejszą: kolor. Gra barw staje się w ich interpretacji równie ważna jak i wirtuozowskie partie. Twórczość Baxa w dużej mierze czerpie swe korzenie z impresjonizmu. Muzyka, surowa i odległa, czasem jednak radosna i pełna elementów tanecznych staje się tłem naszych marzeń. To też niewątpliwa zasługa wykonawców. Zachwycali mnie swą urodą partie harfy (ukłon w stronę Alison Nicholls) – wirtuozeria i blask przeplata się z poezją. Muzyka Baxa balansuje na granicy czasu i przestrzeni. Płyta do poduszki? A jakże...

Magdalena Adamek

## Ludwig van Beethoven

1770-1827

**Symfonia nr 5 c-moll op. 67**  
**Symfonia nr 7 A-dur op. 92**  
*Orkiestra Symfoniczna Berlińskiej Opery, Ryszard Strauss (dyrygent)*  
 NAXOS 8.110926  
 2000, ADD, 60'01" (kopia z płyt 78)  
 dystrybucja: CMD  
 ★★★★★

Nagrania historyczne dokonane przez wielkich mistrzów w dzisiej-



szych czasach pozostają bezcenną skarbnicą wartości i wyznacznikiem tego co prawdziwie piękne. Tak rzecz ma się z nagraniami Berlin State Opera Orchestra z wybitnym kompozytorem za pulpitem dyrygentem – Ryszardem Straussem. Sam fakt jego obecności dodaje płycie smaku i budzi ciekawość. Wielki, późnoromantyczny kompozytor, którego monumentalne dzieła przytłaczają ogromem emocji, bogactwem treści i potęgą brzmienia, wynikającą ze specyficznej orkiestracji, wprowadza nas w świat muzyki Beethovena. Dla Straussa świat ten wydaje się być odmienny, bardziej uporządkowany, emocja jest tylko środkiem, nie celem. Jak kompozytor odniósł się do partytury *V i VII Symfonii*? *Wizja V Symfonii* bliska jest ukazania jakiejś tragedii, walki z przeciwnościami. Patos i ogromny ładunek emocjonalny nie znajdują tu jednak ujścia w przesadnym stosowaniu *sforzato*, forsowaniu dynamiki czy tendencji do powstrzymywania toku narracji muzycznej. Już motyw losu zwiastuje rozegranie się jakiejś dramatycznej walki z materią. Tendencje Straussa do stosowania żywych temp, a z drugiej strony swobodne dysponowanie czasem muzycznym służy wypowiedzi – głębokiej i szczerzej. Dzięki takiej postawie obaj kompozytorzy – Strauss i Beethoven – pozornie jaśnieją na dwóch biegunach. Łączy ich mimo wszystko umiłowanie siły życiowej. Interpretacja *V Symfonii*, dynamiczna, pełna siły, przykuwa uwagę od pierwszego taktu. Strauss dzięki swojej wizji ukazuje całe bogactwo Beethovenowskiej faktury. Masywne, pełne brzmienie orkiestry (znakomite instrumenty dęte blaszane), spójność formy i głęboka treść – te elementy decydują o niezwykłości kreacji Berlińczyków. To interpretacja bardziej ludzka, daleka od mistycznych zapędów i uniesień.

Nagranie *VII Symfonii* pierwotnie przygotowane zostało dla Deutsche Grammophon w 1927 r. na 100.

rocznicę śmierci kompozytora. Tu również łatwo dostrzec elastyczność w doborze tempa. I część według koncepcji Straussa niesie w sobie jakiś niepokój, pęd ku nieznanemu po to aby w końcowym epizodzie materia muzyczna nabrała ciężkości zamiast beztroskiej apoteozy życia. Groźna linia basu przywodzi najciemniejsze strony człowieka. Zachwyciło mnie *Allegretto* (część II). Niezwykle tajemniczo brzmią altówki, wiolonczele i kontrabasy. Ciemny koloryt brzmienia kontrastuje z liryczną częścią środkową. Zastosowanie rubato wydaje się być całkowicie uzasadnione – daje możliwość autentycznej wypowiedzi i o to chyba wykonawcom chodziło. Szczególną uwagę zwróciłam na część finałową, która pod batutą Straussa zdaje się być apoteozą magicznego tańca. Kult Dionizosa był chyba kompozytorowi bliższy. Znakomite. Polecam.

Magdalena Adamek

## Piotr Czajkowski

1840-1893

**V Symfonia e-moll op. 64**  
*Orkiestra Symfoniczna Filharmonii im. W. Lutostawskiego we Wrocławiu, Marek Pijarowski (dyrygent)*  
 DUX CD0274  
 1996, DDD  
 ★★★★★

Muzyka Piotra Czajkowskiego należy do epoki schyłkowego romantyzmu. Przepojona jest poetyczną ekspresją lub melancholijnym liryzmem.

Oto nagranie *V Symfonii* w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii im. W. Lutostawskiego we Wrocławiu pod dyktando Marka Pijarowskiego. W tym miejscu należy uwzględnić, iż istnieje wiele płyt, na których zarejestrowano twórczość symfoniczną Czajkowskiego, lecz nie są to interpretacje polskich muzyków. Na pochwałę zasługuje więc przedsięwzięcie wrocławskich artystów, tym bardziej, że udało im się ujawnić głęboki dramatyzm i przekazać słuchaczom bardzo osobisty, wstrząsający często intensywnością przeżycia wyraz tego dzieła. W *V Symfonii e-moll* kontynuuje Czajkowski uprawiany już wcześniej typ symfonii „autobiograficznej”, oddając czysto muzycznymi środkami swoje uczucia i przeżycia, a nawet program filozoficzny, wpływający z myśli skłóconego ze światem Twórcy.

Nagranie ujmuje słuchacza pięknym brzmieniem orkiestry, a szczególnie miękkością i elastycznością dźwięku kwintetu. Zachwycające jest też frazowanie i doskonale czysta gra instrumentów dętych. Godny polecenia jest jakże piękny i znany temat przewodni części II – prowadzony przez róg, a potem wiolonczele solo na tle smyczków. Jednym słowem – to ciekawa, dostarczająca wiele przeżyć muzyka.

Joanna Łukaszewska

## Ernst von Dohnányi

1877-1960



Koncerty fortepianowe nr 1 i 2  
László Baranyay (fortepian)  
Budapest Symphony Orchestra  
György Györiványi-Rath (dyrygent)  
Hungaroton Classic HCD 31555  
1993, DDD, 76'27"

☆☆☆☆

Mam przyjemność zaproponować porcję narodowej muzyki rodem z Węgier. Ten „pomnik romantyzmu” to gratka dla miłośników patosu, uniesień emocjonalnych sięgających zenitu, triumfu dur nad moll...

Twórca niestety mało znany szerszemu gronu słuchaczy, a szkoda, bo postać to barwna i interesująca. Ernst von Dohnányi żył na przelomie wieków, uznawany był za wybitnego kompozytora, doskonałego pianistę, dyrygenta i pedagoga I połowy XX wieku. Zdążył zetknąć się z Brahmem i Bartókiem.

Nie bez powodu nazywany jest „węgierskim Brahmem” – jego *I Koncert fortepianowy e-moll* op. 5 (1897) niemal całkowicie utrzymany jest w duchu brahmsowskiej motywiki. Oba koncerty mają budowę trzyczęściową. Kompozytor dba w nich o ukazanie kunsztu pianistycznego w rozbudowanych częściach szybkich (zwłaszcza w pisanych z myślą o sobie samym jako wykonawcy kadencjach), w wolnych

ustępuje pola technice wariacyjnej. *II Koncert fortepianowy h-moll* op. 42 (1947) różni się od swego poprzednika zdecydowaną dysonansowością interwałów już we wstępie orkiestrowym, zaznaczając otwarcie kompozytora na muzykę nową. Otwarcie – lecz nie hold. Nie rezygnuje z wirtuozerii i charakteru, jedynie poszerza środki, wzbogacając część III elementami stylizacji narodowych tańców węgierskich, nasycając całość dowcipem i muzycznym humorem.

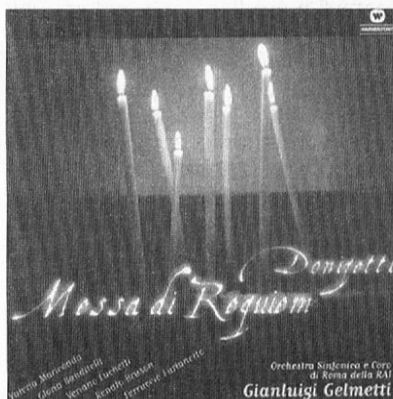
Pianista ma tu pole do prawdziwego popisu – wymaga się od niego błyskotliwej techniki i temperamentu, a jednocześnie znajomości czegoś więcej niż tylko partytury. Węgierski pianista László Baranyay zdaje się tu być odpowiedni, pozwała delectować się kompozycjami. Równorzędne partie orkiestry i soliści budują tok narracji w obu dziełach.

Ukłon dla Radia Węgierskiego za propagowanie narodowej muzyki.

Joanna Wielec

## Gaetano Donizetti

1797-1848



### Messa di Requiem

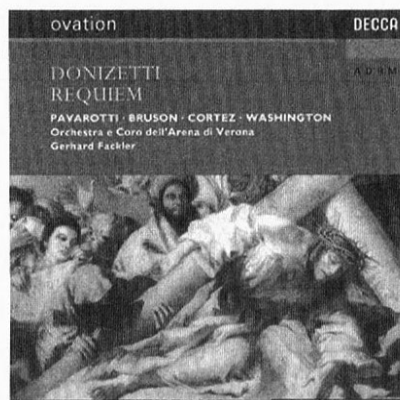
Valeria Mariconda (sopran), Gloria Banditelli (mezzosopran), Veriano Lucchetti (tenor), Renato Bruson (baryton), Ferruccio Furlanetto (bas)  
Orkiestra i Chór RAI, Rzym  
Gianluigi Gelmetti (dyrygent)  
Warner Fonit 8573 81479-2  
1999, DDD

☆☆☆☆☆

### Messa di Requiem

Viorica Cortez (kontralt), Luciano Pavarotti (tenor), Renato Bruson (baryton), Paolo Washington (bas)  
Orkiestra i Chór Ente Lirico Arena di Verona, Gerhard Fackler (dyrygent)  
DECCA 425 043-2  
1992, ADD

☆☆☆☆☆



Cały świat słucha oper twórcy *Napój miłosnego*. Jednak nie każdy zdaje sobie sprawę z faktu, że Donizetti był również twórcą muzyki sakralnej. W większości przypadków była to muzyka okolicznościowa, co nie znaczy niższego lotu. 23 września 1835 zmarł Vincenzo Bellini – jeden z najwybitniejszych kompozytorów operowych. W tym samym czasie Donizetti uczestniczył w triumfie swojej *Lucji z Lammermoor* w Neapolu. Wiść o śmierci przyjaciela, a zarazem największego konkurenta głęboko poruszyła Donizettiego. Aby uczcić pamięć kolegi napisał *Lament na śmierć Belliniego*. Niedługo potem otrzymał zamówienie na *Requiem* dla Belliniego. W ostateczności nie doszło do wykonania utworu w ustalonym wcześniej terminie i, jak to zwykle bywa w takich wypadkach, w konsekwencji utwór nie został wykonany za życia Donizettiego. Premiera odbyła się w 1870 roku. Wykonywane niezwykle rzadko, ostatnio dzieło przeżywa swój renesans. W katalogach płytowych istnieją dwa najważniejsze nagrania tego dzieła. Pierwsze z nich wydała Decca. Jest to zapis koncertu z Teatru w Veronie w 1979 roku. Orkiestrę i Chór Teatru poprowadził Gerhard Fackler. Niezaprzeczalnym walorem jest udział świętych solistów. Na pierwszym miejscu oczywiście Luciano Pavarotti. Na okładce jego nazwisko nie daje prawa pierwszeństwa towarzyszącej soliste! No cóż, prawa rynku... Wracając do wykonania, doskonale śpiewa Renato Bruson. Głos Pavarottiego brzmi świeżo i młodzieńczo (od nagrania minęło już 21 lat). Orkiestra nie zachwyca, gra dobrze, ale często zdarzają się drobne potknięcia, błędy, nieuniknione przy nagraniach na żywo (są zarazem jego certyfikatem autentyczności!). Chór śpiewa z ogromnym zaangażowaniem stosując tzw. „włoską łacinę”. Maestro Fackler prowadzi całość z doskonałym wyczuciem temp.

Nagranie wytwórni Warner Fonit jest dużo lepsze. Zarejestrowano je





Cpt. Sparky is a representative of the following new electronic artists:  
Baaba, Multivitamina, Automatik, EA, Different State, Arkona, Viön, Meoma, Legwan Allstars,  
Wieloryb, Ulaanbaatar  
and following reggae/lunk/acid-jazz artists: Transmisja, Easy Band All Stars, Bloo Zbir, Titi-Twister  
Contact us by phone: (00-48-501) 104-557  
or by e-mail: [cptsparky@terra.pl](mailto:cptsparky@terra.pl)



[www.tamizdat.org](http://www.tamizdat.org)  
[info@tamizdat.org](mailto:info@tamizdat.org)

**machina**  
Najlepszy Magazyn Kultury



**Muzyka21**



**MEOMA**  
SPARK 001

The music of Meoma has a strong roots in Drum and Bass, Trip Hop and ethnic music. It is not only made with an electronic instruments. You can hear also a live violin, marimba, sigit singing, didgeridoo and percussions on it. Its cover is made of very interesting macro photography by Robert Olejnik that you will enjoy to watch.



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

This album is a compilation of polish young electronic scene. You can hear a different styles - from ambient via future jazz and industrial to big beat and drum and bass.



**EA**  
SPARK 005

"Warsaw trio EA are intent upon probing the deeper recesses of sounds created live in the studio with zero overdubs. Patryk Zakrocki on double bass, violin and guitar with Kamil Antosiewicz's drum programs and Artur Jaworski's sampler to create some impressively corroded landscapes. Each of their seven collective compositions is a momentum to the powerful aesthetic tensions to be derived from sustained notes and subtle gradations of tone". "The Wire" Ken Hollings



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

Their music is coming from deep industrial underground. You can hear the sound of early experiments of Scorn or God and Godflesh. This is the one of the most interesting propositions of Polish industrial underground.



**VIÖN** „Flashbacks”  
SPARK 007

Album contains of 16 pieces that are ephemeredes of dark trip-hop, illustrative music with oriental elements mixed with lazy whispered vocals. Once we are swimming in sticky, dark climates, which are unexceptionally finishing, other times we are running through the night forest. This is very impressive music that can swallow you for a longer moment.



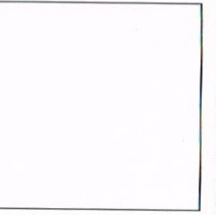
**PRIMITIVO** „Otra Vez”  
SPARK 008

This is the second album of this extraordinary positronic band. As they arrived from outer space, they started to manufacture their strange instruments in order to develop new style of chaotic post-jazz-anti-rock-analogue techno. We hope that you will be infected by this bizarre anti-materia.



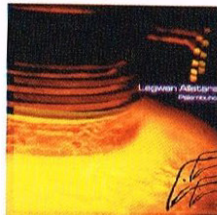
**ARKONA** „Imperfect Product”  
SPARK 009

The mysterious world of cyber punk - electronic sounds, ritual rhythms and filtrated sounds from TV. All reminds the sound track from a movie about live inside microprocessors.



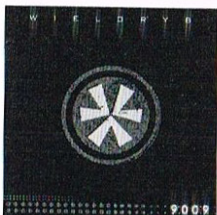
**MVLTCIDE** „Catalogue”  
GRUBBA RYBBA 001

"How in the world to describe this odd band?!? Mr. Bungle playing death metal after consuming a litre of rat poison? The song structures are highly experimental; twisted corridors of odd instrumental tangents, jazzy tempo changes, and left-field vocal arrangements streak through the songs like ill-tempered free electrons in a neutron storm. Catalogue is one of those albums that needs to be listened to carefully from start to finish, as there is a definite sonic evolution to the music." Chaotic Critiques #12, July 22



**LEGWAN ALLSTARS** „Palembuho”  
SPARK 010

Legwan Allstars is based on electronic instruments with little bit of analogues added mixed with ambient sounds of nature - strange drops, hisses, noises and buzzes. They are in avantgarde to the nice and funny melodies played mostly on the bass guitar. All is kept in modern style of a new-electronica-postrock.



**WIELORYB** „9009”  
SPARK 011

Wieloryb is a long nown electronic band on polish scene. In 1994 they received noble award Fryderyk in techno category. In 1996 they represented Poland on Artgenda Kopenhagen Festival. Their last material "9009" is a mixture of heavy elektro-dubs, etnic and trip-hop music kept in minimalistic frames.



**AUTOMATIK** „Cosmoson5”  
SPARK 012

This band is playing elements of jazz mixed with lo-fi electronica. Very good polish jazzmen are playing leading improvisations on trumpet and sax through all the pieces. This music reminds little bit of Miles Davis' "Doo Bop" or The Orb.



**BAABA**  
SPARK 066

This industrial band is playing two of polish styles of avant jazz - karate pop and fuu; dong. Through furious percussion rhythms we can hear melodies based on WB cartoons or mysterious ambient sounds from another dimension. In China the band was awarded for the best sound of XIXth century.



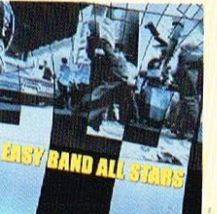
**MULTIVITAMINA**  
SPARK 015

Transspirital avant jazz remixed by freaky limbo maniac. Free saxophone solos, interesting themes, garage sound. It bites.



**TRANSMISJA** „Lekkie urojenie”  
SPARK 003

This is one of the famous underground raggae/ska/acid-jazz bands from Warsaw. They are singing street poetry to the famous themes arranged in their style.



**EASY BAND ALL STARS**  
SPARK 004

They are playing mainstream funk and acid-jazz. Vocalists are two Africans and one Afro-American (hip-hop free style lyrics). Tish album sounds like a soundtrack to a ganster shoot'em up movie.



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

Bloo zbir is a not bad band with a style not far away from funk and acid-jazz. You can hear a James Brown and United Future Organization influence. [BRUM]: "...Positive energy, good palying, natural dance style and many oryiginal music ideas..."(A. Kowalczyk)

w czasie koncertu w 1983 roku. Włoskim solistom (wśród nich ponownie Renato Bruson) towarzyszy rzymska Orkiestra i Chór RAI pod batutą Gianluigi Gelmettiego. Utwór prezentowany jest w wersji opracowanej przez Vilmosa Lesko. Należy podkreślić znakomitą narrację całości, tego wykonania słucha się jednym tchem. Nie ma co prawda Pavarottiego, ale soliści śpiewają znakomicie. Interpretacja ma bardzo sakralny charakter, „opera” ustąpiła miejsca żarliwej w przekazie mszy żałobnej. Bezspornie to wielka zasługa Gianluigi Gelmettiego. Włoski mistrz podszedł do partytury z pietyzmem, słysząc wiele ciekawych szczegółów w partii orkiestry i chóru (chór RAI brzmi zdecydowanie lepiej od chóru z Verony). Nagranie live jest niemal bezbłędne. Brzmienie także, brawa dla reżyserów dźwięku.

A sama muzyka? Tym z Państwa, którzy nie znają dzieła, życzę jak najszybszego zapoznania się z nim. Stylistycznie plasuje się ono pomiędzy muzyką sakralną Rossiniego i Verdiego. Donizetti nie byłby sobą, gdyby nie wprowadził do *Requiem* fragmentów niemalże operowych. To także muzyka dla miłośników bel canto w najlepszym wydaniu! Swoją drogą ciekawe, kiedy utwór można będzie usłyszeć w Polsce?

Lukasz Borowicz

## Józef Elsner

1769-1854

### Passio Domini Nostri Jesu Christi op. 65

Soliści, Chór

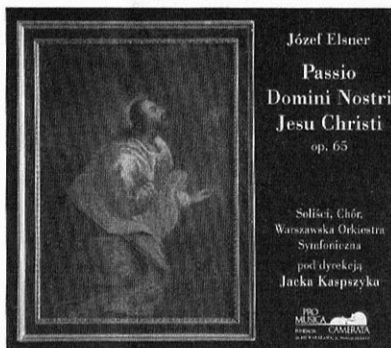
Warszawska Orkiestra Symfoniczna  
Jacek Kaspszyk (dyrygent), Ryszard Zimak (przygotowanie chóru)

Pro Musica Camerata PMC 018/019  
1998, DDD, 51'23", 63'20"

☆☆☆☆☆

Józef Elsner – kompozytor, dyrygent, pedagog i teoretyk muzyki, bardziej kojarzy się przeciętnemu melomanowi z postacią Fryderyka Chopina, był bowiem jego nauczycielem kompozycji i mistrzem. Dziś twórczość Józefa Elsnera pozostaje właściwie całkowicie zapomniana, a szkoda, gdyż jest on autorem licznych dzieł oratoryjnych, utworów instrumentalnych, wokalnych, instrumentalnych, oper, mszy, symfonii, które mają nie tylko wartość historyczną, ale warte są przypomnienia i szerszego rozpowszechnienia.

*Passio Domini Nostri Jesu Christi seu triumphus evangelii* op. 65,



bo tak brzmi pełny tytuł dzieła, powstała w latach 1836-1837. Elsner już wcześniej myślał o napisaniu większych rozmiarów dzieła religijnego. Pierwotnie miał w zamyśle napisanie opery, lecz walki Powstania Listopadowego w 1830 r. uniemożliwiły pracę twórczą nad operą i udaremniły możliwość jej ewentualnego późniejszego wystawienia. Muzyka religijna zawsze była znaczącym polem działalności kompozytorskiej Elsnera, a po upadku powstania stała się główną domeną jego zainteresowań. Z prośbą o napisanie dzieła o charakterze pasyjnym zwrócił się do kompozytora w 1834 r. ks. Wittman – ówczesny kustosz katedry warszawskiej. W ten sposób z połączenia własnych zamierzeń i propozycji ks. Wittmana zrodziło się bez wątplenia najbardziej znaczące dzieło Józefa Elsnera i jedno z najwybitniejszych dzieł oratoryjnych w muzyce polskiej XIX w. Za życia kompozytora *Pasja* odniosła duży sukces, była wykonana m.in. w Petersburgu, Wilnie i Warszawie, zawsze spotykając się z szerokim uznaniem publiczności i krytyki, jednak po śmierci Elsnera w 1854 r. uległa zapomnieniu, a materiały wykonawcze i autograf partytury zaginęły. Rękopis odnalazł dopiero w 1994 r. Krzysztof Rottermund w jednej z berlińskich bibliotek. Odnaleziony rękopis umożliwił wykonanie dzieła przez warszawskich artystów i wydanie dwupłytkowego nagrania. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż w okresie międzywojennym – w latach 30-tych – Alina Nowak-Romanowicz i Karol Hławiczka odnaleźli szkice kompozycji, które pozwoliły na dokonanie częściowej rekonstrukcji. W takiej – zrekonstruowanej (ale i skróconej) wersji *Pasja* była kilkakrotnie wykonana i nagrana na płycie Polskich Nagrań (PNCD078).

*Pasja* op. 65 Józefa Elsnera to dzieło monumentalne, znakomite zarówno pod względem warsztatowym (świetna praca kontrapunktyczna, doskonała instrumentacja), obsadowym (potężny aparat wykonawczy – liczni soliści, chór i rozbudowana orkiestra), jak też dramaturgicznym,

charakteryzujące się spójną formą, logicznym przebiegiem i dobrze rozplanowaną konstrukcją.

Wydawcą albumu jest warszawska fundacja Pro Musica Camerata, mająca spore zasługi w promocji muzyki polskiej, zaś wykonawcami artyści związani z Warszawską Operą Kameralną: Zdzisław Kordyjałik – Jezus (tenor), Marek Wawrzyniak – Piłat (bas), Jerzy Mahler – Judasz (bas), Zbigniew Dębko – Princeps sacerdotum (bas), Dariusz Machej – Corifeus I (bas), Piotr Łykowski – Corifeus II (alt), Krzysztof Kur – Corifeus III (tenor), Michał Kanclerski – Corifeus IV (sopran), Agnieszka Kurowska – sopran, Mirosława Rezler – alt, Leszek Świdziński – tenor, Józef Frakstein – bas, Tomasz Gniatkowski (tenor) i Łukasz Rynkowski (bas) – Testes. Solistom towarzyszą zespoły: Warszawska Orkiestra Symfoniczna i Chór Kameralny przygotowany przez Ryszarda Zimaka, a całością dyryguje Jacek Kaspszyk. Nagranie zostało dokonane podczas dwóch koncertów w ramach festiwalu Muzyka Staropolska w Zabytkach Warszawy w 1998 r. w kościele ewangelicko-augsburskim św. Trójcy przy Placu Małachowskiego w Warszawie – w 160 rocznicę prawykonania oratorium, które miało miejsce w 1838 r. i dokładnie w tym samym kościele.

Płyta naprawdę warta poznania! Zwraca uwagę nie tylko bardzo elegancką szatą graficzną i doskonałym przygotowaniem merytorycznym, ale przede wszystkim bardzo dobrym wykonaniem. Stawiam pięć gwizdek, gdyż samo przedsięwzięcie – przywrócenie światu wybitnego polskiego dzieła – na to zasługuje, choć wykonanie pozostawia nieco do życzenia. Wprawdzie wszelkie niedokładności można by rzucić na karb nagrania live, tym niemniej warto przyjrzeć się bliżej temu wykonaniu: 1) znakomite uchwycenie formy i wypracowanie zwartej dramaturgii przebiegu; 2) dobrze brzmiąca orkiestra (mimo zdarzających się z rzadka nieczystości i nierówności); 3) dobre interpretacje solistów, ale nie wszystkich: partia Jezusa (Zdzisław Kordyjałik) znakomita, bardzo dobre partie poszczególne Koryfeusy (Dariusz Maciej, Piotr Łykowski, Krzysztof Kur, Michał Kanclerski), dobre, nośne, o głębokim tembrze partie Judasza (Jerzy Mahler) i Piłata (Marek Wawrzyniak); partia solowego sopranu (Agnieszka Kurowska) jest niestety nie do przyjęcia: rozchwiany głos, liczne nieczystości, śpiew wysiłkowy; potwierdza to tylko spostrzeżenie, że nie wszystkie operowe głosy nadają się do wykonywania partii solowych w utworach oratoryjnych, ale – by nie

być jednostronnym – głos A. Kurowskiej nieźle brzmi we fragmentach zespołowych; 4) chór – brzmiący bardzo dobrze w partiach tutti (bravo!), gorzej niestety w ansamblach a cappella lub fragmentach o rozrzedzonej fakturze i dynamice piano (słychać wahnięcia intonacji, głosy „solistów”, brak spójności brzmienia i niezbyt zadowalającą emisję); 5) niezadowalająca jest niestety reżyseria nagrania (być może z powodu owalnego, trudnego do nagrań wnętrza kościoła św. Trójcy) – niedobre (moim zdaniem) proporcje pomiędzy solistami a zespołami towarzyszącymi: soliści są bardzo blisko nagrani, dzięki czemu da się uchwycić tekst, ale niestety chór jest nagrany zbyt daleko; w innych z kolei fragmentach proporcje są odwrócone na niekorzyść orkiestry (za daleko w stosunku do chóru).

Wszystkie te zastrzeżenia nie mają bynajmniej wpływu na całość wykonania. Nagrania słucha się z przyjemnością. Raduje fakt, że mamy w muzyce polskiej tak znakomite dzieło, przypomniane i utrwalone dzięki inicjatywie warszawskich artystów i fundacji Pro Musica Camerata. Miejmy nadzieję, że *Pasja* Józefa Elsnera nie popadnie w zapomnienie na kolejne sto lat, jak to miało miejsce po jej ostatnich prezentacjach w połowie ubiegłego wieku.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Felix Mendelssohn Bartholdy

1809-1847

Piano Music Vol. 5  
Fantazja (Sonata écossaise) fis-moll op. 29; 7 utworów charakterystycznych op. 7; Preludium i fuga e-moll; Sonata Movement b-moll; Capriccio fis-moll op. 5

Benjamin Frith (fortepian)

Naxos 8.553541

1995, DDD, 60'23"

distribucja: CMD

☆☆☆☆☆

Wytwórnia Naxos proponuje wysłuchanie utworów fortepianowych F. Mendelssohna Bartholdy'ego, pochodzących z młodzieńczego okresu poszukiwań formalno-brzmieniowych, krystalizacji indywidualnego stylu i jednocześnie stylizacji tak cennej przez niego muzyki dawnych mistrzów.

Pochodząca z 1828 roku *Fantazja fis-moll* op. 28 ma wybitnie wirtuozowski charakter, przejrzystą formę i swoistą mendelssohnowską narrację. *7 utworów charakterystycznych* op. 7 (1825 r.) to studia kontrapunkcyjne



za Mistrzem Bachem, blask wirtuozerii i lekkość Scarlattiego ujęte w ukochaną później formę cyklu miniatur. Kolejny ukłon w stronę polifonii to *Preludium i fuga e-moll* (1827 r.), gdzie gęszcz głosów monumentalnej fugi poprzedza zwarte, oparte na przekształceniach jednego motywu preludium. Jednocześnie *Sonata b-moll* początkowo przypominać może dzieła Schuberta, ale zaraz przechodzi we „właściwy” świat kontrapunktu. Te same cechy posiada również *Capriccio fis-moll* op. 5 (1825 r.), wzbogaczone o walor wirtuozowski.

Nie jest możliwe wysłuchanie tych dzieł bez głębszego zaangażowania. Gra brytyjskiego pianisty jest uderzająco przejrzysta, pełna wigoru, zmusza słuchacza do wniknięcia i skupienia na kolejnych przeprowadzeniach tematu fug, nadążania za tokiem narracji. Pianista sprostal znakomicie zagęszczonej fakturze i z niebywałą logiką (i inteligencją!) buduje emocjonalny świat romantycznej polifonii.

Joanna Wielec

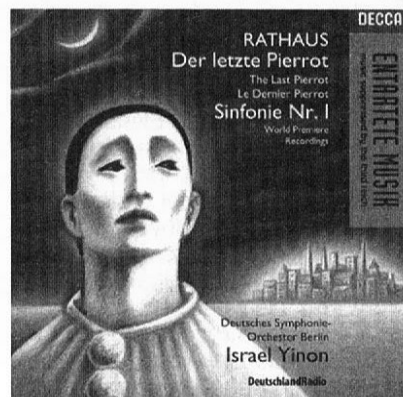
## Karol Rathaus

1895-1954

Der letzte Pierrot, Sinfonie nr 1  
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Israel Yinon (dyrygent)  
DECCA 455 315-2  
1998, DDD, 75'36"  
☆☆☆☆☆

Wytwórnia Decca dba o melomanów poszukujących nowych wrażeń repertuarowych. W serii *Entartete Musik* prezentuje muzykę kompozytorów mało znanych, twórców „późnionych” przez dwudziestowieczne totalitaryzmy (w szczególności hitlerowski). Repertuar jest imponujący: od piosenek kabaretowych do symfonii i oper. Jedną z płyt poświęconą jest muzyce polskiego kompozytora Karola Rathausa. Urodził się on w Tarnopolu w 1895 roku. Studiował w Berlinie pod kierunkiem Fran-

za Schreker, jego dzieła przewyższał m.in. Erich Kleiber. Na początku lat trzydziestych Rathaus ustabilizował swoją pozycję jednego z najciekawszych kompozytorów operowych w Niemczech. W roku 1932, obserwując sytuację polityczną, opuścił Berlin. Kolejne etapy tułaczki to Paryż, Londyn, a wreszcie Ameryka (Hollywood). W Ameryce Rathaus uczył kompozycji na uniwersytetach, pisał dużo muzyki filmowej. Nigdy nie pogodził się jednak ze stratą swojej pozycji kompozytora w Niemczech (a tym samym w Europie). Do dyrygenta Jaschy Horensteina pisał: *jestem kompozytorem niezależnym, ale i zapomnianym*. Pierwsza symfonia Rathausa powstała w 1921 roku. Premiera miała miejsce w 1926 roku. Wzbudziła duże kontrowersje. Dzisiaj brzmi umiarkowanie nowoczesnie: dysonanse, skomplikowaną rytmikę słuchacz odbierze zapewne jako dalekie aluzje do symfonii Brahmsa. Partytura ta jest niezwykle trudna dla orkiestry, przez wiele lat dzieło uważane było za zaginione. Odnaleziono partyturę dopiero w 1993 roku (jest to fonograficzna premiera utworu). Drugim utworem jest balet *Ostatni Pierrot*. Napisany został w latach 1925/26 dla Baletu Berlińskiego. Libretto jest specyficzne: postać commedii dell'arte została przeniesiona w lata dwudzieste XX wieku. W towarzystwie Dziwnego Człowieka Pierrot w poszukuje ukochanej – Colombiny. Zwiedza m.in. fabrykę, próbuje tańczyć w rytm muzyki nowoczesnej – jazzowej itd. Ciąg absurdalnych zdarzeń kończy się dla bohatera tragicznie, zamienia się w woskową figurę. Interesujące jest zderzenie dwóch światów muzycznych, nowoczesnego z szesnastowiecznym. Balet był jednym z największych sukcesów Rathausa, krytyka porównywała go do Strawińskiego, chwaliła za siłę dramatycznego przekazu. Wszystko wskazywało na to, że Rathaus rozpoczyna światową karierę. Po dojściu Hitlera do władzy muzyka Rathausa nie



pojawiła się już w programach. Po wojnie nikt się nią nie interesował, aż do lat dziewięćdziesiątych. Dyrygent Israel Yinon postanowił przywrócić ją publiczności. Słychać, że wykonał wspaniałą pracę, Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin gra, jakby tę muzykę miała od lat w repertuarze. Oczywiście Rathaus stawia słuchaczowi duże wymagania (polecam wielbicielom muzyki ekspresjonistycznej, skomplikowanych, nie zawsze przejrzystych brzmień). Muzyka nie zabrzmi dla polskiego słuchacza znajomo (a może się myłę?). W swojej stylistyce Rathaus był przedstawicielem szkoły niemieckiej (jego opery są śpiewane oczywiście w języku niemieckim). Pomimo to pojawienie się nagrań utworów Rathausa należy odnotować jako ważne „polonicum” na płytowym rynku.

Lukasz Borowicz

## Franz Schreker

1878-1934

### Der Geburtstag der Infantin (1908)



### Ernst Toch (1887-1964):

**Tanzsuite (1923)**  
*Kammersymphonie Berlin*  
 Jürgen Bruns (dyrygent)  
 EDA 013-2  
 1998, DDD  
 ☆☆☆☆☆

Czy mówią Państwu wiele nazwiska takie jak Schreker, Toch? A może siostry Wiesentahl, Zemlinsky, Klimt, Wilde? Tu zapewne już trochę łatwiej. Wszystkie osoby są w różny sposób związane z omawianą płytą. Pierwszy utwór to dzieło Franza Schrekera *Urodziny Infantki* (1908). Było ono napisane na podstawie historii zaczerpniętej z Oscara Wilde'a dla tancerek, słynnych sióstr Wiesentahl. Okazją do

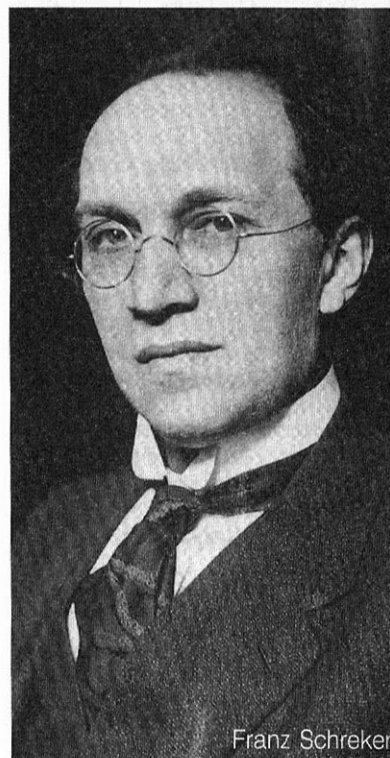
wystawienia była wystawa *Kunstschau* organizowana przez *Gruppe Klimta*. Jest to przykład wiedeńskiej secesji, w jej czystej postaci. Balet ten stanowił jedną z głównych atrakcji wystawy wiedeńskiej, spotkał się z bardzo ciepłym przyjęciem. Kompozytor wielokrotnie przerabiał partyturę, wersja oryginalna (tu prezentowana), uważana za zaginioną, ostatnio cudem odnalazła się w Wiedniu. Temat antagonistycznej relacji natury i kultury, symbolicznie ujęty przez Wilde'a, stanowił doskonałą inspirację dla tancerek. Siostry Wiesenthal, zafascynowane Isadorą Duncan, w sposób niezaprzeczalny wzbogaciły technikę tańca i wzięły czynny udział w jego bogatej ewolucji na początku XX wieku. Sama muzyka jest znakomita, od pierwszych taktów ma się wrażenie obcowania z utworem nieprzeciętnym. Instrumentacja, melodyka (ornamenty), wszystko w stylu secesyjnego przepychu i dekoracyjności. Balet ma doskonałą formę, słucha się go również ciekawie, jak muzyki absolutnej. Jak pisał Schreker? To z jednej strony muzyka Wiednia początku wieku (Zemlinsky, Mahler), z drugiej strony wyraźna zapowiedź ekspresjonizmu. Twórczość Ernsta Tocha jest dzisiaj chyba jeszcze mniej popularna. Podobnie jak Schreker, za życia Toch odnosił duże sukcesy jako kompozytor. Jego *Suita taneczna* napisana została dla choreograf Friedy Ursuli Back z Akademii Muzycznej w Mannheim. Dzieło pierwotnie zatytułowane *Las* nie ma określonej fabuły. Jest wolnym w ekspresji przedstawieniem uczuć i nastrojów związanych z lasem. Łatwo założyć teatralno-taneczny charakter dzieła, brzmi ono nieco nowoczesniej od muzyki Schrekera. Toch, autodydakta kształcący się na kwartetach Mozarta, w swojej muzyce oddaje hołd minionym czasom świetności imperium Austro-Węgierskiego. Reasumując, płyta jest przykładem tego, jak wiele tracimy, nie przyglądając się baczniej kompozytorom spoza kręgu „klasyków”. Okres początku wieku należy chyba do najciekawszych i wciąż do końca niezbadanych. Wyrazy najgłębszego uznania należą się wykonawcom, orkiestra Kammer-symphonie Berlin, mająca w swoich szeregach członków najlepszych berlińskich orkiestr, specjalizuje się w muzyce początku XX wieku. Dyrygent Jürgen Bruns znakomicie odczytał trudne partytury, brzmienie jest bogate, ilość słyszalnych szczegółów zachwyca. Płyta wydana została przez wytwórnię EDA. EDA nie jest potentatem, ale niejedna firma mogłaby pozazdrościć doskonałych



Ernst Toch

artystów, pomysłów, a przede wszystkim pięknej oprawy graficznej płyty. Rewelacyjne są zamieszczone w książeczce eseje. Nagranie będzie trudno „upolować” w Polsce, jest to jednak wysiłek wart zachodu. Na koniec jeszcze jedna refleksja, odtwarzałem tę płytę osobom nie związanym z muzyką, uważającym kompozycje wieku XX za „nie do słuchania”. Balet Schrekera podobał się bardzo! Wszyscy słyszeli muzykę i nazwisko kompozytora po raz pierwszy... Myślę, że warto odkrywać muzykę Schrekera i Tocha.

Lukasz Borowicz



Franz Schreker

## Białym Orłem wzleć



Krystyna Wysocka-Kochan (sopran),  
 Elżbieta Pańko (mezzosopran),  
 Ryszard Wróblewski (tenor),  
 Czesław Gałka (bas),  
 Maria Mitrosz (sopran),  
 Agnieszka Kurowska (sopran)  
 Chór Akademii Teologii Katolickiej  
 w Warszawie, ks. Kazimierz Szymo-  
 nik (przygotowanie chóru)  
 Orkiestra Koncertowa Wojska Pol-  
 skiego im. Stanisława Moniuszki  
 Grzegorz Mielimąka, Adam Czajkow-  
 ski, Zbigniew Kuś (dyrygenci)  
 Orkiestra Koncertowa WP, MCD 002  
 1996, DDD, 69'53"

☆☆☆☆

Płyta niniejsza jest wynikiem wie-  
 loletniej współpracy dwóch war-  
 szawskich zespołów: Chóru Aka-  
 demii Teologii Katolickiej w War-  
 szawie, prowadzonego od 20 lat  
 przez księdza Kazimierza Szymo-  
 nika i Orkiestry Koncertowej Woj-  
 ska Polskiego im. Stanisława Mo-  
 niuszki pod dyrekcją Grzegorza  
 Mielimąki. Wybór utworów także  
 został podyktowany tą współpracą.  
 Większość z nich została bo-  
 wiem napisana specjalnie na za-  
 mówienie obu zespołów, które  
 dokonały ich prawykonania i wie-  
 lu wykonań w całym kraju.

Płyta składa się z czternastu poz-  
 ycji, z których pierwsza i ostatnia –  
 stanowiące niejako ramy albumu –  
 to dwa polskie hymny narodowe: *Bo-  
 guroczka* (w opracowaniu na orkie-  
 strę dętą Feliksa Nowowiejskiego)  
 i *Mazurek Dąbrowskiego* (wersja  
 z 1808 r.).

Kolejny utwór to *IV Litania Ostro-  
 bramska* Stanisława Moniuszki –  
 kompozycja napisana w oryginale na  
 chór mieszany i solistów z towarzy-  
 szaniem fortepianu, w nagraniu opar-  
 cowana na orkiestrę dętą przez Je-  
 rzego Dobrzańskiego.

Następująca po Litanii *Msza  
 Polska* na sopran, chór mieszany  
 i orkiestrę instrumentów dętych  
 Juliusza Łuciuka powstała w 1993  
 r., a jej prawykonanie odbyło się  
 podczas III Międzynarodowego  
 Festiwalu Muzyki Sakralnej Gaude  
 Mater w Częstochowie. Dzieło –  
 napisane z myślą o wykonywaniu  
 głównie podczas liturgii – składa  
 się z czterech stałych części  
 mszalnych (z pominięciem *Credo*),  
 stylizowanych na polskich  
 tańcach narodowych, np.: *Kyrie* –  
 mazurek, *Sanctus* – polonez,  
*Agnus Dei* – kujawiak.

Następny utwór to monumen-  
 talne *Te Deum* na sopran, chór  
 mieszany i orkiestrę dętą Stanisła-  
 wa Moryty. Jego pierwsze wykona-  
 nie odbyło się podczas X Con-  
 versatorium Organowego w Legnicy  
 w 1995 r.

Z kolei *Mały Tryptyk* Józefa Świ-  
 dra jest utworem wykorzystującym  
 motywy dwóch znanych polskich  
 pieśni: hymnu *Gaude Mater Polo-  
 nia* i *Witaj Majowa Jutrzenko*.

Kolejne dwie kompozycje to  
 utwory kompozytorów warszaw-  
 skich – tytułowe *Białym Orłem  
 wzleć* Mariana Sawy do własnego  
 tekstu kompozytora, którego  
 prawykonanie miało miejsce  
 w 1995 r. w Warszawie oraz *Do-  
 minum benedicite in aeternum*  
 Pawła Łukaszewskiego – utwór  
 pełen ekspresji o dużym wolumie-  
 nie brzmienia. Pierwszej prezen-  
 tacji tego dzieła dokonał Chór  
 ATK z Orkiestrą Koncertową WP  
 w dniu 11 listopada 1994 r. w Ka-  
 tedrze Polowej WP w Warszawie.

Płyta zwraca uwagę dobrym  
 przygotowaniem wykonawców –  
 jak zawsze w znakomitej formie  
 Chór ATK, precyzyjna technicznie  
 i intonacyjnie orkiestra, będąca  
 niewątpliwie jedną z najlepszych  
 orkiestr dętych w Polsce. Głosy  
 solowe wypadają na ogół niezłe,  
 choć czasem dają się słyszeć  
 pewne drobne potknięcia. Znako-  
 mite partie Marii Mitrosz w *Mszy  
 Polskiej* Łuciuka (wielka kultura  
 śpiewu, głos nośny, ale zarazem  
 delikatny) oraz Agnieszki Kurow-  
 skiej w *Te Deum* Moryty (zwłasz-  
 cza w finale – przepiękne piana w  
 wysokim rejestrze w którym głos  
 śpiewaczki brzmi bardzo dobrze).

Niestety nie można powie-  
 dzieć wiele dobrego o realizacji  
 nagrania: niezadowolające pro-  
 porcje pomiędzy chórem a orkie-  
 strą – niezłe w *Mszy Polskiej*,  
 znacznie gorsze natomiast w *Do-  
 minum benedicite in aeternum*,  
 gdzie partia chóru jest przykryta  
 przez blachę i perkusję. Tym nie-  
 mniej płyta warta jest uwagi,

zwłaszcza ze względu na zareje-  
 strowaną na niej polską muzykę  
 współczesną.

Stanisław Rupprecht

**Claude Lelong – viola recital**  
**Bacewicz – Sonata per viola solo**  
**Schubert – Sonata a-moll (Arpeg-  
 gione) D 821**

Bach – Fantazja chromatyczna we-  
 dług BWV 903

Paganini – Sonata per la Grand'  
 Viola e Orchestra

Claude Lelong (altówka)

Elżbieta Gończko (fortepian)

DUX 0292

1997, DDD

☆☆☆☆☆

Altówka jest instrumentem czę-  
 sto lekceważonym przez słuchaczy,  
 instrumentalistów, a przede wszyst-  
 kim kompozytorów. Trudno znaleźć  
 odpowiedź – dlaczego? Niniejsza  
 płyta powinna przekonywać o pię-  
 knie i wartości tegoż instrumentu.  
 Brzmienie altówki łączy w sobie ja-  
 sną barwę skrzypcową z ciepłą  
 i miękką barwą wiolonczeli – czym  
 zachwyca już po wystuchaniu pierw-  
 szych dźwięków *Sonaty* Grażyny  
 Bacewicz, której wybitna twórczość  
 z pewnością zasługuje na większe  
 zainteresowanie. Z wykonawcą  
 spotykają się Państwo po raz kolej-  
 ny – jest nim Claude Lelong, pierw-  
 szy altowiolista Deutsche Oper  
 w Berlinie. Ten znakomity altowio-  
 lista przedstawia interpretację utwo-  
 rów na altówkę solo, a także z to-  
 warzyszeniem fortepianu. W więk-  
 szości są to transkrypcje kompozy-  
 cji skrzypcowych (Bacewicz). Z ko-  
 lei *Sonata* Schuberta przeznaczona  
 jest w oryginale na instrument bę-  
 dący połączeniem gitary z wiolon-  
 czelą o nazwie „arpeggione”, wyko-  
 nywana jest najczęściej na wiolon-  
 czeli. Następny karkołomnie trudny,  
 czysto wirtuozowski utwór to tran-  
 skrypcja klawesynowej *Fantazji chro-  
 matycznej* J.S. Bacha. Artysta wy-  
 konuje ją znakomicie, pokonując  
 wszelkie trudności dość swobodnie.  
*Sonata* Paganiniego zaliczana jest  
 natomiast do dzieł, których w histo-  
 rii literatury altówkowej prawie się  
 nie spotyka. To jedna z nielicznych  
 kompozycji napisana specjalnie na  
 ten instrument, szeroko prezentują-  
 ca jego możliwości brzmieniowe.  
 Zamiast akompaniamentu orkiestry,  
 artyście towarzyszy Elżbieta Go-  
 rączko. O wartości płyty i jej wyso-  
 kim poziomie artystycznym nie trze-  
 ba specjalnie przekonywać – nale-  
 ży po nią sięgnąć.

Joanna Łukaszewska

# Les Introuvables de Walter Legge

## Różni kompozytorzy i artyści – fragmenty nagrań producenta Waltera Legge

EMI 72343 5 69743 2 6

1997, AAD, ADD, 76'11", 72'24", 74'57", 69'01"

☆☆☆☆☆

Nazwisko Waltera Legge nie jest dobrze znane melomanom. Nie był kompozytorem, ani wykonawcą, a pomimo to właśnie dzięki niemu powstało wiele ponadczasowych wykonań utrwalonych na płytach. Walter Legge był producentem. Traktował swój zawód jako powołanie. Rozpoczął przygodę z muzyką od pracy w sklepie HMV w Londynie, zakończył jako jedna z najważniejszych osób w potężnym koncernie EMI. Legge odkrył dla fonografii wielu artystów. Zapraszał do studia także uznanych i cenionych muzyków, kompozytorów. Zrealizował około 3500 nagrań. Czteropłytkowy album EMI przypomina mniej znane słuchaczom nagrania Legge z pierwszego okresu jego producenckiej kariery. Pierwsza płyta poświęcona jest pieśniom (Wolf, Strauss, Brahms). Wokalistom towarzyszy m.in. młody Gerald Moore (nagrania są w większości przedwojenne). Druga płyta poświęcona jest głosom – odkryciom Legge. Wyróżniają się Hans Hotter oraz Elisabeth Schwarzkopf (prywatnie żona producenta). Przy okazji można posłuchać akompaniujących na fortepianie Francisa Poulenca oraz Sir Thomasa Beechama (rzadka okazja!). Repertuar przekrojowy (Mozart, Wagner). Trzecia płyta poświęcona jest instrumentalistom „ze stajni” Legge. Długą listę otwiera sam Albert Schweitzer grający *Toccatę i Fugę d-moll* BWV 565 (1935 r.). Słyszemy również znakomitych pianistów: Artura Schnabla (Bach), Solomona (Scarlatti, Bach), Waltera Giesekinga (Scarlatti, Haendel). Genialne jest *Scherzo ze Snu nocy letniej* Mendelssohna w wykonaniu Benno Moiseiwitscha (1939 r.). Czwarta płyta poświęcona jest dyrygentom. Rozpoczyna senior – Felix Weingartner (London Symphony Orchestra – 1940 r.). Jego wykonanie *Ruin Aten* Beethovena jest doskonałe. Nowoczesne nagrania (nawet na instrumentach z epoki) brzmią w porównaniu z tym ciężko i niezgrabnie (a przecież dyrygent miał już wtedy swoje lata). Świetny jest także młody Rafael Kubelik w *Karnawale* Dworzaka z Czeską Filharmonią (1946 r.). Zawsze miło słucha się gry Willy Boskovskiego, tu w *Serenadzie Haffnerowskiej* Mozarta (1947 r.). Trzeba nadmienić, że lata powojenne to najciekawszy dla Legge okres poszukiwań. To właśnie wtedy „odnalazł” on w Wiedniu Karajana i zaproponował mu pierwszy kontrakt dla EMI. Tak to się wszystko zaczęło... Rozczarowała mnie natomiast *Symfonia Klasyczna* Prokofiewa z Celibidache (Filharmonicy Berlińscy, 1948 r.). Wolniej grać już chyba nie można... Reasumując, cztery płyty stanowią dokument epoki historii fonografii. Przedstawiają początki karier największych wykonawców, a zarazem artysty-producenta Waltera Legge. Pozostaje zapytać, czy ktoś z Państwa słyszał o działających dzisiaj na taką skalę producentach nagrań muzyki poważnej?

Lukasz Borowicz

Odcinek dla poczty

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego  
Acte Preatable sp. z o.o.  
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku  
150018665-2005153-121860086619

Oplata

zł .....

..... podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla banku

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego  
Acte Preatable sp. z o.o.  
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku  
150018665-2005153-121860086619

Oplata

zł .....

..... podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla posiadacza rachunku

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego  
Acte Preatable sp. z o.o.  
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku  
150018665-2005153-121860086619

Oplata

zł .....

..... podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla wplacającego

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □ □

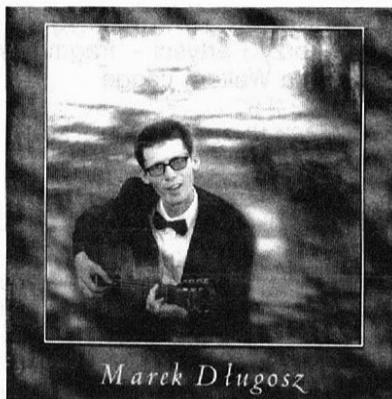
na konto Wydawnictwa Muzycznego  
Acte Preatable sp. z o.o.  
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku  
150018665-2005153-121860086619

Oplata

zł .....

..... podpis przyjmującego

DATOWNIK



## Marek Długosz – Recital gitarowy

Luna Music LUNCD032-2

1999, DDD, 40'50"

☆☆☆☆☆

Miłośnikom gitary (i nie tylko) pragnę przedstawić debiutancką płytę młodego i utalentowanego gitarzysty – Marka Długosza. Repertuar został przez artystę ułożony według doświadczeń koncertowych. Mamy więc flamenco, klasykę oraz muzykę latynoamerykańską – prawdziwy kalejdoskop świata gitary. Płytę otwiera własna kompozycja Długosza *Tarantos* będąca swobodną improwizacją w stylu flamenco. Utworu Tarregi *Wspomnienie z Alhambry* nie trzeba przedstawiać. To światowy hit i chy-ba jeden z najpiękniejszych jego utworów, będący również znakomitym studium tremola, a z tym problemem technicznym Długosz radzi sobie doskonale (warto posłuchać). Podobna mi się również wykonanie *Asturias* Albeniza, czyste, pewne, pełne temperamentu i doskonale osadzone w stylu gry muzyki hiszpańskiej. *Milonga* Jorge Cardosa oraz *Suite Argentino* Cachó Tirao przeniosą nas w świat muzyki Ameryki Łacińskiej. Warto wspomnieć, że Tirao to największy autorytet wśród gitarzystów latynoskich w Argentynie. Także *Un Día de Noviembre* (Listopadowy dzień) autorstwa kubańskiego kompozytora Leo Brouwera utrzymany jest w podobnym tonie. Muzyka latynoska tchnie zmiennością nastrojów, zaskakuje zmianami akcentów, budzi zmysły, a gitara jest chyba instrumentem, który najpełniej wyraża gorące uczucia... Interpretacja Długosza może daleka jest od propozycji latynoskich mistrzów, więcej tu spokoju, delektowania się brzmieniem i wydobywaniem dźwięku, aniżeli efektów i wirtuozerii „na pokaz”. A nutka liryzmu nie zawadzi. Latynowski krąg zamykają trzy utwory: *Tango en skai* Rolanda Dyensa, urodzonego w Tunezji gitarzysty, nasuwające skojarzenia z argentyńskim folklorem, oraz *Valsa sem nome* i *Retrato Brasileiro* Badena Powella – mistrza bossa novy. *Lady be Good* Gershwina Długosz gra w aranżacji rosyjskiego gitarzysty i kompozytora A. Vinitkiego, zaś zamykający płytę utwór o charakterze rozrywkowym *Magdul*, skomponowany przez bohatera nagrania w 1995 r. dowodzi niewątpliwych zdolności kompozytorskich i aranżacyjnych.

Wysoko oceniam możliwości Marka Długosza, który dopiero przecież zaczyna robić karierę. Jest to muzyk wrażliwy, a owa wrażliwość pozwala mu tworzyć znakomite kreacje.

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

□□□□□□□□

Prenumerata **Muzyka21**

od numeru

na  numerów

w liczbie  egz. każdego numeru

numery archiwalne   
numery płyty

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

□□□□□□□□

Prenumerata **Muzyka21**

od numeru

na  numerów

w liczbie  egz. każdego numeru

numery archiwalne   
numery płyty

### UWAGA!

Przy zamawianiu archiwaliów ich numery prosimy wyszczególnić w rubryce *numery archiwalne*. Rubrykę *imię i nazwisko prenumeratora* oraz adres poniżej prosimy wypełniać przy zamówieniach dla osób trzecich.

Prenumerata **Muzyka21**: 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 US\$, Ameryka Pn. - 4 US\$, reszta świata - 4,50 US\$. Prowadzimy również sprzedaż płyt wydawnictwa *skala Spaciale*. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + liczba płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy pierwsza płyta kosztuje 20 US\$, druga 15 US\$, a każda następną 10 US\$. Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w US\$ należy doliczyć 15 US\$. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych.



Pochwalam dobór repertuaru. Każdy znajdzie coś dla siebie od klasyki po najbardziej reprezentatywne utwory z kręgu muzyki Ameryki Łacińskiej i nie tylko... Warto posłuchać tej płyty także ze względu na jakość nagrania i naprawdę piękne, ciepłe brzmienie gitary.

Magdalena Adamek

### **Musicians Wrestle Everywhere** Chór Uniwersytetu Alberta „Madrigal Singers”

Leonard Ratzlaff (dyrygent)

Arktos CD97016

1997, DDD, 61:14

☆☆☆☆

Kanadyjski zespół przedstawia na swojej płycie antologię światowej literatury chóralnej – od utworów historycznych po dzieła najnowsze. Album zawiera dwie części *Canonocnego czuwania* (mylnie nazywanego często *Nieszporami*) op. 37 Rachmaninowa, jeden z psalmów Mendelssohna oraz utwory Elgara, Cartera, Ennsa, Regera, Lauridsena i Howellsa. Chór *Madrigal Singers* został założony w 1974 r. przez Leonarda Ratzlaffa, który kieruje zespołem po dzień dzisiejszy. Początkowo działał jako 12-osobowy zespół, a z czasem stał się 44-osobowym chórem złożonym ze studentów i absolwentów Uniwersytetu Alberta.

Chórzyści zaprezentowali się w repertuarze różnorodnym, dzięki czemu mogli ukazać swoje możliwości emisyjne, techniczne i interpretacyjne. Zespół brzmi bardzo dobrze, śpiewa z wielką kulturą, okrągłym, jasnym dźwiękiem, wyróżnia się zarówno piękną emisją, świetną dykcją, jak i sprawnością techniczną. Niewątpliwie najlepiej prezentuje się w utworach wykonywanych w języku angielskim, choć także psalm Mendelssohna jest nagrany z charakterystyczną dla tego utworu wirtuozerią i siłą dynamiczną. Nie przekonały mnie niestety w wykonaniu *Madrigal Singers* utwory Rachmaninowa, w których zabrakło tej niezwykłej emocjonalności, ekspresji i żarliwości muzyki prawostawnej, obecnej w wykonaniach zespołów rosyjskich. Płyta warta jest odnotowania nie tylko ze względu na jakość zespołu, ale także zarejestrowany repertuar, bowiem polskie chóry nieczęsto sięgają choćby po utwory Mendelssohna i Regera, nie mówiąc już o takich twórcach, jak Carter, Enns, Lauridsen czy Howells, których twórczość warto poznać. Minusem płyty jest niestety realizacja nagrania: chór jest oddalony, brzmienie matowe i nieco przytłumione.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

## Wreszcie

We wrześniu za 56 zł kupiłem *Leksykon operowy* Jana Stanisława Witkiewicza, opublikowany przez Wydawnictwo Iskry. Nareszcie! – chciałoby się wykrzyknąć. Po raz pierwszy w dziejach Polski, profesjonalści, melomani i menadżerowie otrzymują książkę – kompendium wiedzy o operze. Czy wcześniej nie mogła powstać taka praca? Przed wojną nie zdążyła powstać, po wojnie nie mogła, bo by zagrażała najlepszemu ustrojowi na świecie. A co by było, gdyby zburzyła szczęście ludzi „miast i wsi”?

Jana Stanisława Witkiewicza nie mogę się nachwalić za jego tytaniczną pracę i upór. Napisanie takiej książki nie jest przecież łatwe. Wciąż trzeba iść na kompromis. Witkiewicz, który zapewne kocha operę, chciałby o niej powiedzieć wszystko. Ale, czy przez jedno życie by mu się to udało zrobić? Napisać drobnym drukiem foliast przypominający książkę telefoniczną? Musiał postąpić inaczej i wciąż stawać przed wyborem. Dokonał go w sposób optymalny. Z tysięcy pozycji źródłowych wybrał informacje, które według jego oceny winny się znaleźć w *Leksykonie*.

*Leksykon operowy* Witkiewicza zbudowany jest – jak w encyklopediach – z haseł. Hasła zaś dotyczą:

- a) kompozytorów „których – napisał autor – dzieła mają istotne znaczenie w historii opery światowej i polskiej, i to niezależnie od tego, czy skomponowali wiele dzieł operowych, czy tylko jedno, jak np. Ignacy Jan Paderewski”;
- b) oper – „najwybitniejszych i najbardziej znaczących w historii opery dzieł zagranicznych i nieomal wszystkie znane tytuły polskie” – wraz z nazwiskiem kompozytora i librecyści oraz okolicznościami wystawień;
- c) ról operowych – czyli znaczących postaci scenicznych dzieła;
- d) śpiewaków – biogramy artystów nieżyjących i współcześnie działających na scenach operowych;
- e) dyrygentów – biogramy kapelmistrzów przeszłości i teraźniejszości związanych z operą;
- f) reżyserów i scenografów;
- g) określeń fachowych;
- h) polskich teatrów operowych.

Hasła osobowe, poza skróconym biogramem, zawierają ważniejsze dokonania estradowe i fonograficzne danego artysty.

Z leksykonu korzystać więc można w różnoraki sposób. Znając np. partię wiodącą opery, można odszukać jej tytuł, poznać sylwetkę kompozytora, scenografa i biogramy najlep-

szych wykonawców. Znając nazwisko śpiewaka, można dotrzeć do oper, które wykonywał, a następnie do kompozytorów itd.

Autor postawił sobie za punkt honoru, że w swej książce zawrze maksimum informacji dotyczących polskich oper, polskich śpiewaków, polskich kompozytorów itd. Tym sposobem pragnął zaprzeczyć obiegowej opinii, urabianej latami przez niedouczone muzykologów i dyrektorów teatrów, że „opera polska nie jest interesująca lub jest zgoła nic nie warta.” Jestem po stronie Witkiewicza. Ostatnio estradowe wykonanie *Goplany* Żeleńskiego pokazało, że o swojej kulturze rzeczywiście niewiele wiemy.

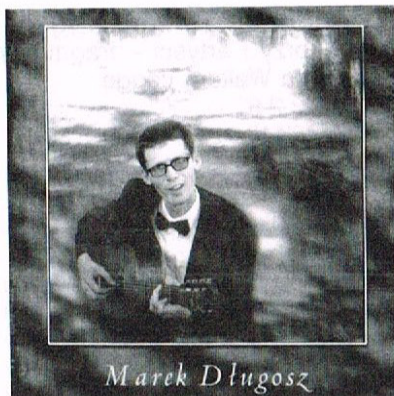
Jednak, żeby panu Witkiewiczowi nie przewróciło się w głowie z powodu pochwał, trochę zimnej wody na głowę autora wylać muszę. A chodzi właśnie o polonica.

Szkoda, że pisząc o Glince nie wspomnian epizodu warszawskiego w życiorysie kompozytora – epizodu upamiętnionego tablicą zdobiącą ścianę budynku niedaleko Teatru Wielkiego. Żałuję braku biogramu Henryka Jareckiego (1846–1918), ucznia Stanisława Moniuszki, autora głośnych swego czasu oper *Minnowe* i *Barbara Radziwiłłówna*, czy Ludwika Marka (1837–1893), ucznia Karola Mikulego i Franciszka Liszta, twórcy opery *Bolesław Śmiały* i *Święty Stanisław* oraz jego córki Ludwika Marek-Onyszkiewicz, wspaniałej śpiewaczki i profesora śpiewu m.in. w Poznaniu. Szkoda także braku hasła „Wiktoria Kawecka”. Nie ujmując niczego wspaniałej Antoninie Kaweckiej, którą zresztą miałem przyjemność poznać, Wiktoria Kawecka (1875–1929), urodzona i zmarła w Warszawie, była śpiewaczką o europejskiej sławie, prawdziwą primadonną, oklaskiwaną i podziwianą m.in. przez cara w Petersburgu, dającego ją specjalnymi względami. Nagrała sporo płyt świadczących o jej wyjątkowym kunszcie wokalnym i pięknym głosie sopranowym.

Prawdopodobnie Jan Stanisław Witkiewicz będzie nadal pracował nad swym *Leksykonem*; będzie dalej wyszukiwał polonica, aby drugie wydanie swej pracy wzbogacić o nowe odkrycia.

Tymczasem zachęcam wszystkich dyrektorów polskich placówek operowych do studiowania *Leksykonu*. Melomani sięgną po książkę bez namyślenia.

Stanisław Dybowski



## Marek Długosz – Recital gitarowy

Luna Music LUNCD032-2

1999, DDD, 40'50"

☆☆☆☆☆

Miłośnikom gitary (i nie tylko) pragnę przedstawić debiutancką płytę młodego i utalentowanego gitarzysty – Marka Długosza. Repertuar został przez artystę ułożony według doświadczeń koncertowych. Mamy więc flamenco, klasykę oraz muzykę latynoamerykańską – prawdziwy kalejdoskop świata gitary. Płytę otwiera własna kompozycja Długosza *Tarantos* będąca swobodną improwizacją w stylu flamenco. Utworu Tarregi *Wspomnienie z Alhambry* nie trzeba przedstawiać. To światowy hit i chyba jeden z najpiękniejszych jego utworów, będący również znakomitym studium tremola, a z tym problemem technicznym Długosz radzi sobie doskonale (warto posłuchać). Podobają mi się również wykonanie *Asturias* Albeniza, czyste, pewne, pełne temperamentu i doskonale osadzone w stylu gry muzyki hiszpańskiej. *Milonga* Jorge Cardosa oraz *Suite Argentino* Cacho Tirao przeniosą nas w świat muzyki Ameryki Łacińskiej. Warto wspomnieć, że Tirao to największy autorytet wśród gitarzystów latynoskich w Argentynie. Także *Un Dia de Noviembre* (Listopadowy dzień) autorstwa kubańskiego kompozytora Leo Brouwera utrzymany jest w podobnym tonie. Muzyka latynoska technicznie zmiennością nastrojów, zaskakuje zmianami akcentów, budzi zmysły, a gitara jest chyba instrumentem, który najpełniej wyraża gorące uczucia... Interpretacja Długosza może daleka jest od propozycji latynoskich mistrzów, więcej tu spokoju, delektowania się brzmieniem i wydobywaniem dźwięku, aniżeli efektów i wirtuozerii „na pokaz”. A nutka liryzmu nie zawadzi. Latynowski krąg zamykają trzy utwory: *Tango en skai* Rolanda Dyensa, urodzonego w Tunezji gitarzysty, nasuwające skojarzenia z argentyńskim folklorem, oraz *Valsa sem nome* i *Retrato Brasileiro* Badena Powella – mistrza bossa novy. *Lady be Good* Gershwinu Długosz gra w aranżacji rosyjskiego gitarzysty i kompozytora A. Vinitkiego, zaś zamykający płytę utwór o charakterze rozrywkowym *Magdul*, skomponowany przez bohatera nagrania w 1995 r. dowodzi niewątpliwych zdolności kompozytorskich i aranżacyjnych.

Wysoko oceniam możliwości Marka Długosza, który dopiero przecież zaczyna robić karierę. Jest to muzyk wrażliwy, a owa wrażliwość pozwala mu tworzyć znakomite kreacje.

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata **Muzyki21**

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyt

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata **Muzyki21**

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyt

### UWAGI!

Przy zamawianiu archiwalnych ich numery prosimy wyszczególnić w rubryce *numery archiwalne*. Rubrykę *imię i nazwisko prenumeratora* oraz adres poniżej prosimy wypełniać przy zamówieniach dla osób trzecich.

Prenumerata **Muzyki21**: 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 US\$, Ameryka Płn. - 4 US\$, reszta świata - 4.50 US\$. Prowadzimy również sprzedaż płyt wydawnictwa *Stole Spokalite*. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + liczba płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy piętusa płyta kosztuje 20 US\$, druga 15 US\$, a każda następna 10 US\$. Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w US\$ należy doliczyć 15 US\$. Prosimy o czytelne podawanie na odcińku przelewu wszystkich danych.

TWORZYMY PROGRAMY DO  
SIECI KOMPUTEROWYCH

**HOFSOFT**

**ul. Bonifraterska 106**

**00-213 Warszawa**

**tel: (22) 831 68 72**

**fax: (22) 635 92 12**

**NAJLEPSZY** NA UGASZENIE PRAGNIENIA

**NAPÓJ** BROWARU  
**OBOŁOŃ**



Prawie 900 lat temu pojawiły się w kronikach Rusi Kijowskiej pierwsze wzmianki o kwasie chlebowym. Przez wieki był uznawany za najlepszy sposób na ugazzenie pragnienia.



**OBOŁON**

Tradycja kwasu chlebowego

Infolinia 0 501 587 793

# Światowa Premiera Zapomnianego Arcydzieła *Św. Kazimierz, Król Polski* Aleksandra Scarlattiiego



ALESSANDRO SCARLATTI

San Casimiro, Ré di Polonia - oratorio

Anna Mikołajczyk Olga Pasiecznik

Marcin Ciszewski Jacek Laszczkowski Krzysztof Szmyt

Jerzy Żak



AP0025

Do końca grudnia br. tę płytę można kupić z 25% rabatem (tylko 37,50 zł). W tym celu proszę wypełnić poniższy kupon na jedną płytę AP0025 i wystać do nas.

imię: ..... nazwisko: .....

ulica: .....

kod pocztowy: ..... miejscowość: .....

Nasz adres: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable sp. z o.o.  
skr. pocztowa 71 – 02-792 Warszawa 78