

MUZYKA21

numer 4
wrzesień 2000
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7 zł

magazyn
muzyki
i sztuk
pokrewnych

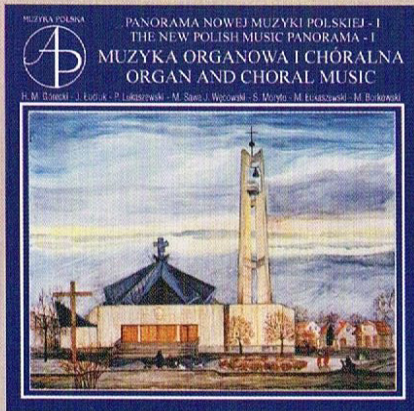
www.muzyka21.terra.pl



Halina Czerny-Stefańska
Elżbieta Stefańska

w numerze:
Ludomir Rogowski
Tellefsen - uczeń Chopina
Pożegnanie Haliny Słonickiej
Po co nam Warszawska Jesień?



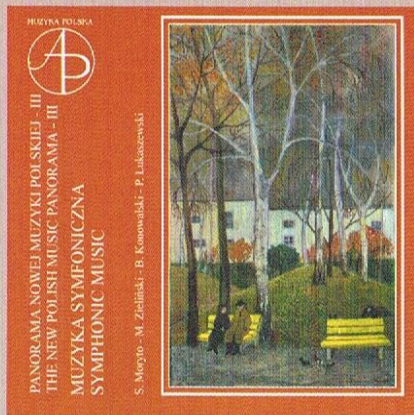


AP0005 - Górecki, Łucyuk, P. Łukaszewski, Sawa, Węcowski, Moryto, M. Łukaszewski, Borkowski

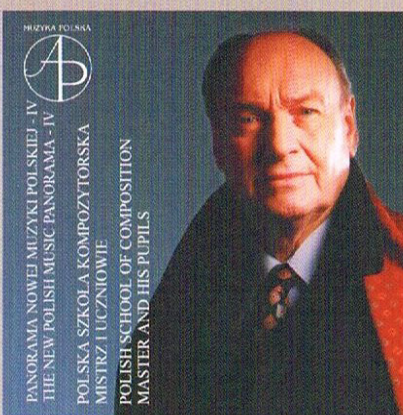
PANORAMA NOWEJ MUZYKI POLSKIEJ



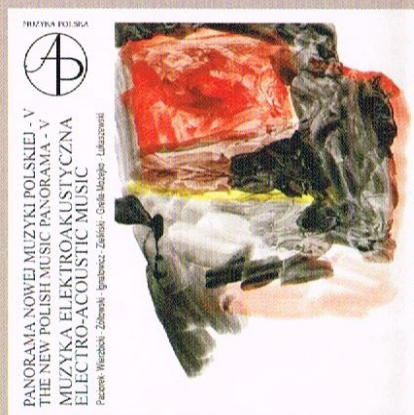
AP0008 - Popielski, Szalonek, Kornowicz, Żółtowski, Dutkiewicz, W. Łukaszewski, Borkowski



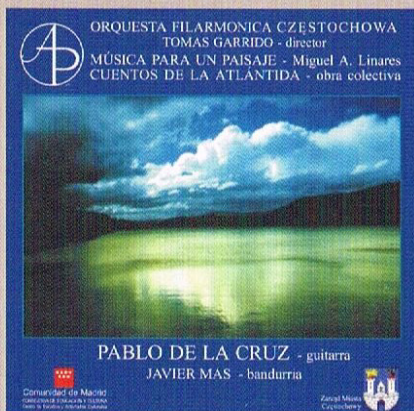
AP0010 - Moryto, Zieliński, Konowalski, P. Łukaszewski



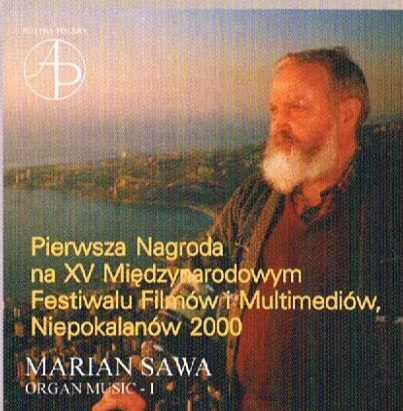
AP0011/12



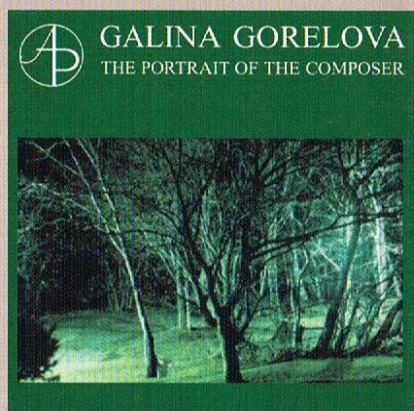
AP0014 - Paciorek i Wierzbicki, Żółtowski, Ignatowicz, Zieliński, Wierzbicki, Grella-Możejko, P. Łukaszewski



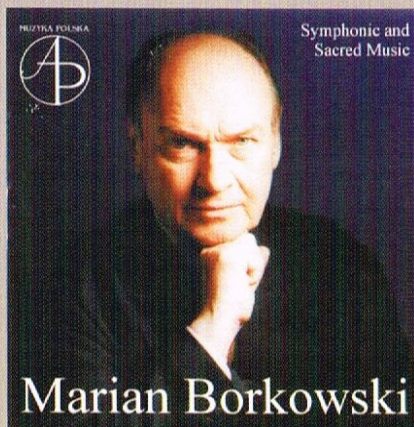
AP0041



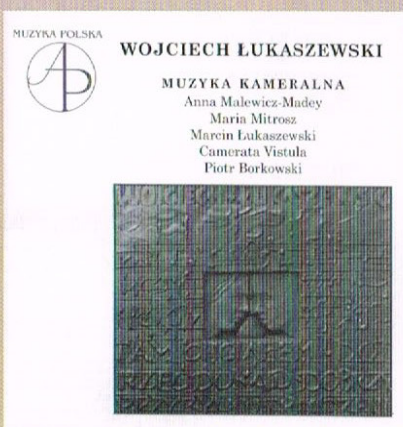
AP0030



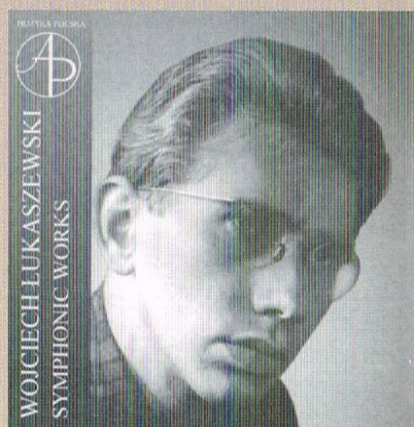
AP0042



AP0038



AP0004



AP0035

Muzyka21

adres redakcji
Acte Préalable
redakcja pisma **Muzyka21**
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 Łukaszewski
Paweł Łukaszewski

w numerze piszą
Urszula Bartkiewicz
Marcin Błażewicz
Łukasz Borowicz
Ingrid Loe Dalaker
Mieczysława Demska-Trębacz
Paulina Doniec

Ewa Gago
Piotr Grella-Możejko
Krzysztof Lipka
Dariusz Łapiński
Joanna Łukaszewska
Marcin Tadeusz Łukaszewski
Ewa Mackiewicz
Paweł Markuszewski
Piotr Orawski
Krzysztof Rottermund
Patrycja Samson
Jerzy Sawicki
Janusz Święcicki
Walentyna Węgrzyn
Judyta Wrona

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

Absolute Business Trading

wydawca
Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable
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: acte_prealable@usa.net

nakład 5000 egz.

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

felietony

- 9 Piotr Grella-Możejko **Pariasi i święte krowy**
10 Marcin Błażewicz **Po co nam Warszawska Jesień?**
12 Bemol **Myślenie wciąż ma wielką przyszłość!**
13 Paweł Markuszewski **W co się bawić?**

relacje

- 14 Janusz Święcicki **Elektroniczna Wiosna w Wiedniu**
Walentyna Węgrzyn **Maj z muzyką dawną**
15 Jerzy Sawicki **Muzyka cerkiewna w Hajnówce**
16 Walentyna Węgrzyn **Riccardo Muti we Wrocławiu**
17 Paweł Markuszewski **Orkester Norden**

portrety

- 18 Mieczysława Demska-Trębacz
Ludomir Rogowski – dobrowolny anachoreta
19 Ingrid Loe Dalaker **Tellefsen – uczeń Chopina**

wywiady

- 22 **Dbłość o narodową kulturę**
z Małgorzatą Jaworską o muzyce w Norwegii
rozmawia Marcin Tadeusz Łukaszewski
24 **Między Panem, Wójtem, a...**
Rozmowa Muzyka z Muzykologiem

artykuły

- 28 Piotr Orawski **Gott ist mein König – w służbie Boga i ludzi (część II)**
34 Krzysztof Lipka **Pięć wieczorów w nowojorskiej Met**
39 Ewa Gago **Karol Szymanowski jako powieściopisarz**
42 Walentyna Węgrzyn **Muzyka dla ludu i twórczość dla elit**
45 Patrycja Samson **Pierwszy polski balet narodowy**

recenzje

- 46 **Płyta miesiąca – Polish Dances**
49 **recenzje płytowe**

różne

- 4 **listy od redakcji**
5 **wydarzenia**
7 **malarstwo – Antoni Kolberg**

pożegnanie

- 58 **Halina Słonicka (1931–2000)**

Prenumerata **Muzyka21** należy przelać na konto wydawcy kwotą równą ilości numerów prenumerowanych razy cena numeru. Cena numeru w prenumeracie krajowej wynosi 7 zł (druk przelewu na str. 55-56), a w zagranicznej: Europa - 3,50 USD, Ameryka Płn. - 4 USD, reszta świata - 4,50 USD. Prowadzimy również sprzedaż płyt firmy Acte Préalable. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + ilość płyt razy 35 zł lub po dokonaniu na konto wydawcy wpłaty równej ilości płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy pierwsza płyta CD kosztuje 20 USD, druga 15 USD, a każda następna 10 USD. Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku nadawcy i beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w USD należy doliczyć 15 USD. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych pozwalających na zrealizowanie zamówienia.

Powinnością pisma, które chce być otwarte na otaczającą nas rzeczywistość, jest prezentowanie różnorodnych poglądów, opinii i refleksji. **Muzyka21** stawia sobie takie zadanie. Nie oznacza to jednak, że osoby redagujące pismo zawsze zgadzają się z poglądami autorów.

O tym, że ktoś wie lepiej, czego chcemy słuchać i co oglądać, można się przekonać przeglądając programy radia i telewizji. Według decydentów lubimy głupie filmy, głupie reklamy i byle jaką łomotliwą muzykę. Wszystko, co ambitniejsze, można obejrzeć i posłuchać w nocy. W 27. numerze „Polityki” z 1 lipca br. ukazały się wyniki badań Demoskopu „Jakiej muzyki słuchają Polacy” (patrz obok). Okazuje się, że 20 % ludzi słucha muzyki poważnej!!! Daleko za nią jest jazz i blues (8 %), techno (8 %), rap i hip-hop (6 %), heavy metal (5 %). Skąd więc słuchalność Programu II równa błędowi statystycznemu 2 %? Dlaczego w telewizji publicznej można posłuchać jazzu o normalnej porze, a muzyki poważnej tylko w TV Polonia późną nocą? Czy wyniki te nie powinny dać do myślenia decydentom, że z formułą Programu II jest coś nie tak, a muzyka poważna może współistnieć obok innych gatunków we wszystkich programach radiowych i telewizyjnych? Na zakończenie tegorocznych Mistrzostw Świata w piłce nożnej na koncercie w Rotterdamie tysiące ludzi i miliony widzów słuchało utworów muzyki poważnej wykonywanych na zmianę z muzyką rozrywkową. Chyba coś się zmieniło w społecznym odbiorze muzyki poważnej. Najwyższy czas to dostrzec i wykorzystać.

Marcin Błażewicz

JAKIEJ MUZYKI SŁUCHAJĄ POLACY

1. Polska muzyka pop	29 proc.
2. Disco polo	28 proc.
3. Polska muzyka dyskotekowa (danc)	25 proc.
4. Zagraniczna muzyka dyskotekowa (danc)	24 proc.
5. Muzyka ludowa/folkowa	24 proc.
6. Zagraniczna muzyka pop	23 proc.
7. Polska muzyka rockowa	23 proc.
8. Zagraniczna muzyka rockowa	20 proc.
9. Muzyka poważna	20 proc.
10. Jazz, blues	8 proc.
11. Techno/house/trip	8 proc.
12. Rap, hip-hop	6 proc.
13. Metal (heavy metal)	5 proc.

Uwaga: Określił nie więcej niż 100 proc., ponieważ respondenci mogli wybrać dowolną liczbę odpowiedzi. Dane: EFAR3002, marzec 2000



Bardzo dziękujemy wszystkim Czytelnikom za nadsyłane na adres redakcji listy. Cieszymy się, że nasze publikacje wzbudzają Państwa żywy odzew. Oto list Pani prof. Ireny Poniatowskiej i odpowiedź redaktora naczelnego, Marcina Błażewicza:

Szanowny Panie,

W związku z Pana artykułem *Po co nam Chopin?* (Muzyka21 nr 2) chciałabym zwrócić uwagę, że Rok Chopinowski to nie tylko dwa wielkie prywatne przedsięwzięcia. Nie chcę cytować wszystkich większych imprez na świecie i w Polsce, wspieranych przez MKiS za pośrednictwem Fundacji Kultury. Wspomnę tylko o wielkim Międzynarodowym (Światowym) II Kongresie Muzykologicznym „Chopin i jego twórczość w kontekście kultury” 10–17 X 1999, zorganizowanym przez Polską Akademię Chopinowską, który odbywał się na Zamku Królewskim w Warszawie w 39 lat po I Kongresie. Kongres 1999 odbił się szerokim echem w wielu krajach i został wprost euforycznie przyjęty przez ok. 90 uczestników z kilkunastu krajów. Był też dobrą wizytówką nauki polskiej. Jednocześnie obfitował w imprezy artystyczne – koncert Stanisława Bunina, Murraya Perahii, który był w Polsce z okazji Kongresu po raz pierwszy, Dang Thai Sona, także koncert na Zamku na specjalnie zrekonstruowanym instrumencie Pleyela. Filharmonia wykonała *Requiem* Mozarta w Kościele św. Krzyża, na które przyszły tłumy warszawiaków, a ekspozycje w TIFC, w Bibliotece Narodowej przyciągnęły bardzo wielu zwiedzających. Pianiści

wymienieni to nie są artyści, których kariery, jak Pan pisze, minęły dawno, a Kongres nie był też środowiskową sesją naukową. Takich lokalnych środowiskowych sesji chyba w ogóle nie było, przecież Międzynarodowa Konferencja „Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych” w Akademii Muzycznej w Warszawie, opisana dwie strony wcześniej w Pańskim piśmie, również nie była naukową sesją, lecz międzynarodowym spotkaniem instrumentalistów i badaczy. W świecie odbyły się również międzynarodowe sympozja w Genewie (luty), Bloomington (wrzesień), Londynie i Kongres w Warszawie (październik), w Valldemossa (listopad), Paryżu i Düsseldorfie (grudzień). O wszystkich (poza Londynem) pojawiły się relacje w „Ruchu Muzycznym”. Nie można pisać o wszystkim „byłe jak”, lekceważąc i do tego nie sprawdzisz informacji. Całkiem niezłe wypadły w roku 1999 imprezy chopinowskie, „eksportowaliśmy” wielu polskich artystów i sprowadzaliśmy dobrych pianistów (także Argerich, Sokołowa). Choć w sesjach beethovenowskich w ramach Festiwalu Krakowskiego chętnie wzięłam trzy razy udział, to za swoją pierwszą powinność uważam dbałość o sprawę chopinowskie.

Irena Poniatowska

Dziękuję za list. Mój tekst *Po co nam Chopin?* był, jak się Pani zorientowała, prowokacją. *Imprezy poświęcone Chopinowi, o czym Pani pisze, wspierała MKiDN, żadnych poważnych środków finansowych organizatorzy roku chopinowskiego nie potrafili zdobyć. Czasy państwowego finansowania tego typu jubileuszy skończyły się definitywnie i to jedynie chcę uświadomić ludziom, którzy podejmują się ich organizowaniem. Sesje naukowe z natury rzeczy ograniczone są do kręgu wtajemniczonych, a więc są*

środowiskowe i nie piszę tego broń Boże z lekceważeniem – taki jest niestety stan świadomości społecznej w Polsce. Eksport polskich artystów i import nawet tej rangi pianistów i których Pani wymienia, nie miał – jak cały jubileusz chopinowski – żadnego znaczenia dla polskiej kultury. Wystarczy sięgnąć po poważną prasę zagraniczną i polską. Mój tekst jest także wyrazem smutku, że kolejny raz nie potrafiliśmy wykorzystać szansy, jaką był ten jubileusz dla promocji polskiej kultury na świecie. Cieszę się, że chociaż muzykologia polska stanęła na wysokości zadania i gratuluje.

Marcin Błażewicz

Autor poniższego listu zastrzegł swoje dane do wiadomości redakcji:

Na łamach lipcowego numeru *Muzyki21* pojawił się artykuł tajemniczego pana Bemola traktujący o bardzo ważkiej sprawie – braku pism muzycznych na rynku polskim. Traktuje on jednak ten problem w bardzo pobieżny sposób. Powstaje wiele artykułów, w których autor dostrzega jakiś problem, mniej takich, w których poddaje ten problem głębszej analizie, a najmniej takich, w których próbuje problem ów rozwiązać. Ponieważ pan Bemol ograniczył się tylko do pierwszego, spróbujmy poddać problem głębszej analizie i wysunąć jakieś konstruktywne wnioski.

Prawdą jest, iż na polskim rynku coraz mniej jest magazynów poświęconych muzyce w ogóle. Kolejno padają znane i lubiane tytuły muzyczne, nie powstają na ich miejsca nowe. Przyjrzyjmy się zatem bliżej piśmiom poświęconym muzyce poważnej. Powodów ich znikomej obecnie ilości jest kilka.

Po pierwsze – przed wojną nie istniało tak wiele gatunków muzyki, jak

obecnie. Oprócz muzyki klasycznej, jazzu i muzyki ludowo/biesiadnej nie było innych – a więc cały kapitał finansowy i twórczy nie był tak rozdrobniony, a wręcz skupiał się wokół muzyki klasycznej. Dziś melomani słuchają jazzu, awangardowej muzyki elektronicznej i innych gatunków muzyki – i wydają dla siebie własne pisma oraz płyty.

Po drugie – system przedwojennego szkolnictwa kładł większy nacisk na muzykę, była ona też preferowana wśród sposobów spędzania wolnego czasu. Dziś inne media przyciągają potencjalnego słuchacza bogactwem dźwięków, na muzykę pozostawiając niewiele czasu. Dzisiejsze szkoły, szczególnie po przyjętej w tym roku ustawie znoszącej obowiązkową naukę muzyki w szkołach podstawowych, wypuszczają kolejne rzesze „głuchych” obywateli, a ci nie mogą przecież lubić czegoś, czego nie znają.

Po trzecie – sami muzycy poważni, dzięki systemowi edukacji muzycznej nastawionemu na totalny brak samokrytycyzmu i skromności, nie są zainteresowani promowaniem własnej twórczości. Muzyka trzeba błagać o zdjęcia z koncertów, nie mówiąc o nagraniach, choćby amatorskich. Muzycy sam nie pomyśli o tym, aby poinformować kogokolwiek o swoich nagrodach czy odniesionych sukcesach. Większość muzyków nie pochwali się nową płytą, którą wydali ani nie będzie troszczyć się o własne sprawy. Muzycy czują się jak pępek świata, to pismo muzyczne powinno za nim biegać i spisywać wszelkie jego ruchy, a on sam może laskawie przyjdzie udzielić wywiadu, jak będzie miał chwilę czasu. Bo przecież muzyk jest po to, aby grać, a nie biegać po fotografach, pismach muzycznych itp. Od tego na Zachodzie są agenci i różne instytucje. Tylko niestety Polska to nie Zachód. Jakiemu redaktorowi w Polsce będzie chciało się tracić czas na promowanie na siłę kogoś, kto nawet nie będzie za to wdzięczny i będzie tylko marudzić? Ze strony wydawców prasy to tylko strata pieniędzy i energii, a rzesza odbiorców będzie się tylko zmniejszać.

Po czwarte – kto czytuje te pisma? Pracownicy pewnej szacownej instytucji mającej za zadanie propagowanie muzyki wpadają podczas przerwy obiadowej do pobliskiego sklepu muzycznego, by przeczytać za darmo „Ruch Muzyczny”. Przecież warto zaoszczędzić 4 złote! Ale czy za chwilę nie okaże się, że nie ma co czytać?

Jako konkluzję wypadłoby zalecić przede wszystkim zmianę zachowania samego środowiska muzycznego. Muzycy powinni kupować pisma, płyty swoich kolegów, powinni aktywnie uczestniczyć w redagowaniu pism muzycznych i powinni zacząć dbać o swoje interesy.



21 czerwca zmarł Alan Hovhaness - amerykański kompozytor pochodzenia ormiańsko-szkockiego urodzony 8 marca 1911 w Somerville (Massachusetts, USA). Uczeń Fryderyka Converse w New England Conservatory w Bostonie, gdzie później stał się wykładowcą (1948-51). Obronił magisterium w klasie Bohuslava Martinu w Tanglewood w 1942 roku. Stworzył ponad 500 kompozycji w tym 9 oper, ponad 60 symfonii i ponad 100 utworów kameralnych. Wiele z jego utworów zostało nagranych w firmach Crystal Records (www.crystalrecords.com), Delos (www.delos.com) i Koch International Classics. Więcej informacji można znaleźć na stronie www.classical.net/music/comp.lst/hovhaness.html.

Festiwal Bach – koniec i początek odbył się w Lipsku w dniach 22–30 lipca. Kulminacyjnym punktem obchodów 250. rocznicy śmierci Bacha była uroczystość w lipskim kościele św. Tomasza 28 lipca. W Lipsku zaplanowano 87 koncertów na cześć kompozytora. Odbył się także 24-godzinny maraton telewizyjny, podczas którego muzykę Bacha transmitowano do 40 krajów. Zabrzmiała również *Msza h-moll*, transmitowana na żywo z kościoła św. Tomasza w Lipsku przez stację telewizyjną z całego świata. Widzowie mogli śledzić partyturę *Mszy* w internecie dzięki otwartej tego dnia bibliotece *Cyfrowy Bach*. Festiwal zakończyło 30 lipca *Credo* Krzysztofa Pendereckiego oraz *Credo z Mszy h-moll* Bacha w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Rozgłośni Radiowej SWR ze Stuttgartu pod dyrekcją Helmutha Rillinga.

250. rocznicę śmierci Bacha uczczono 28 lipca w warszawskim kościele ewangelicko-augsburskim Św. Trójcy. *Die Kunst der Fuge*, chorał *Vor deinen Thron tret'ich* oraz motet *Lobet den Herrn, alle Heiden* zabrzmiały w wykonaniu organisty Karola Gołę-

biowskiego oraz Chóru Warszawskiej Opery Kameralnej przygotowanego przez Ryszarda Zimaka. Koncert muzyki Bacha odbył się także warszawskim kościele Środowisk Twórczych.

Uruchomiona 28 lipca internetowa biblioteka *Cyfrowy Bach* (www.bachdigital.com) zawiera m.in. rękopisy kompozytora oraz wiele nie publikowanych wcześniej dokumentów. Biblioteka została stworzona wspólnymi siłami firmy IBM i Berlińskiej Biblioteki Narodowej przy udziale Archiwum Bacha, Uniwersytetu w Lipsku, Londyńskiej British Library, Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, Biblioteki Saksońskiej, Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie, Uniwersytetu w Jenie oraz Międzynarodowej Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie.

6 lipca zmarł w wieku 88 lat Władysław Szpilman, kompozytor i pianista. Został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na warszawskich Powązkach.

Koncert najpiękniejszych arii Mozarta w wykonaniu artystów gdańskich scen operowych otworzył 30 lipca VII Festiwal *Muzyczne Dni* w dworcu Lutosławskich w Drodzowie koło Łomży. Kulminacją *Muzycznych dni* ma być estradowe wykonanie opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego w drozdowskim kościele parafialnym. W roli tytułowej wystąpi Andrzej Szkurhan (bas) z Teatru Wielkiego w Warszawie. Publiczność usłyszy także Małgorzatę Kozłowską-Meziner i Dariusza Wójcika. Niespodzianką ma być występ Charles'a Colbaka – czarnoskórego śpiewaka z Gwadelupy.

W dniach 3–5 sierpnia roku odbyła się druga edycja Gdańskiego Festiwalu Carillonowego. Koncerty odbywały się na instrumencie firmy Royal Eijsbouts z Holandii, zainstalowanym na wieży kościoła św. Katarzyny. Podczas imprezy zaprezentowało się pięciu carillonierów z Holandii, Belgii oraz Polski, grając utwory m.in. Bacha, Pachelbela, Vivaldiego, Chopina i Wagnera.



Radio Kontakt, czerwiec 2000 – rozmowa z Edwardem Pańszem na temat Warszawskiej Opery Kameralnej, jej przedstawień, planów na przyszłość, obchodów 400 lecia opery.

Sluchacz z Koszalina: ...czy jest szansa żeby te wszystkie cudowne premiery oper staropolskich czy też współczesnych były nagrane i wydane?

Edward Pańsz: To jest funkcja jak zawsze pieniędzy, pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy.

Sluchacz: W tym miejscu pozwolę sobie na mały dodatek. Mam znajomego, który prowadzi firmę płytową i z tego co wiem, złożył Państwu ofertę wspólnego wydania *Imeneo*, oper Mozarta i innych produkcji WOK. Na tę ofertę jak na razie nie ma odzewu. Są ludzie, którzy chcą wydawać, a jednak jest coś, co blokuje. Dlaczego?

E. P.: Przyznam się, że po raz pierwszy o tym słyszę. Nietykalne, że mogą być tu różne bariery formalne, bo każdy artysta-wykonawca, w świetle nowego prawa autorskiego, jest chroniony. On u nas pracuje na scenie. Z chwilą, gdy się go rejestruje na płycie, on musi się na to zgodzić. Jeśli się zgodzi, to musi coś z tego mieć, bo inaczej to nie ma żadnego sensu. No i tu zaczyna się robić rzecz nie tak łatwa i nieprosta. I dlatego, podejrzewam, dyr. Sutkowski woli, czy też łatwiej mu jest, w ramach swojej fundacji Pro Musica Camerata, wydawać samemu płyty. Bo być może wtedy łatwiej jest mu się dogadać z takimi wybitnymi, jednak i bardzo ważnymi u nas artystami. Ale oczywiście zainteresuję się tą sprawą.

W lipcu i sierpniu w Warszawie odbył się II Międzynarodowy Festiwal Chopinowski. Wystąpili pianiści: Regina Smendzianka, Tatiana Szebanowa, Krzysztof Jabłoński, Filip Wojciechowski, Justyna Galant, Philippe Giusiano, Piotr Zukowski, Kevin Kenner, Radosław Sobczak.

Od 15 czerwca do 27 lipca odbywał się w Warszawie X Festiwal Mozartowski, organizowany przez Warszawską Operę Kameralną. Opery, utwory kameralne i symfoniczne Mozarta zabrzmiały w siedzibie WOK, Muzeum Historycznym Miasta Warszawy, Łazienkach Królewskich, Zamku Królewskim i innych miejscach stolicy.

W Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II rozpoczął się nowy cykl koncertowy *Obraz a Muzyka*. 30 lipca odbył się koncert inspirowany obrazem Pierre Louis Omar Charlet *Alegoria Czasu*, na którym wystąpili Małgorzata Zalewska (harfa) i Tomasz Strahl (wielonczela). Wykonano utwory Händla, Dwořaka, Saint-Saënsa, Pacioriewiczza i Pendereckiego. Podczas koncertu 6 sierpnia (Pracownia Rubensa – *Nimfy i satyry*) Bartłomiej Nizioł (skrzypce) i Jacek Mirucki (kontrabas) wykonali utwory Bacha, Händla, Kreutzera, Ysaye'a i Konowalskiego.

Trwają zdjęcia do filmu o Chopinie pt. *Pragnienie miłości*, reżyserowanego przez Jerzego Antczaka, w którym w postać Chopina wcieli się Piotr

Adamczyk. Autorami scenariusza do filmu są Jadwiga Barańska i Jerzy Antczak. George Sand zagra Danuta Stenka, Solange Bożena Stachura, Justynę Chopin Jadwiga Barańska, księcia Konstantego Janusz Gajos, barona Dudevanta Marek Obertyn, Clesingera Krzysztof Gosztyła, zaś w postać ojca Chopina wcieli się Jerzy Zelnik. Premiera odbędzie się pod koniec roku 2001.

W lipcu i w sierpniu odbywały się w Polsce liczne festiwale muzyki kameralnej i organowej, m.in. II Sieradzkie Lato Muzyczne w Sieradzu, XXXVI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Kamieniu Pomorskim, XVIII Letnie Wieczory Muzyczne w Kazimierzu nad Wisłą, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Leżajsku, III Letnie Koncerty Organowe w Limanowej, II Europejski Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Pasyminiu, II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej w Pelplinie, Sandomierskie Wieczory Organowe w Sandomierzu, VII Międzynarodowe Koncerty Organowe w Tarnobrzegu, V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Wolsztynie, IV Festiwal Organowy *Lato Muzyczne* – Bach w Warszawie, Letnie Koncerty Organowe w Krakowie.

Po 19 wiekach rzymskie Colosseum zadebiutowało w lipcu jako scena koncertowa, na której zaprezentowano

dziewięć dedykowane pamięci Matki Teresy z Kalkuty – *Missa Solemnis* sycylijskiego kompozytora Franco Mannino.

Luciano Pavarotti postanowił pogodzić się z włoskim fiskusem i zapłacić zaległe podatki w wysokości 25 miliardów lirów (około 12,5 miliona dolarów). Słynny tenor powiedział w dzienniku stacji RAI UNO, że przekazuje ministrowi finansów Ottaviano Del Turco pokwitowanie przelewu całej sumy na państwowe konto. Pavarotti zapewnił, że zawsze płacił podatki w krajach, w których występował – tak we Włoszech, jak i za granicą.



Centrum im. Szostakowicza, utworzone w 1995 roku przez uniwersytet Leonardo da Vinci w Paryżu, poświęcone jego życiu i twórczości posiada stronę internetową www.devinci.fr/chostakowitch. Strona zawiera informacje dotyczące ponad 100 płyt 78 rpm, ponad 2000 płyt 33 rpm, ponad 1500 płyt CD, wielu filmów i setek książek.

W „Gazecie Wyborczej” z 28 lipca br. z okazji 250. rocznicy śmierci Bacha pisze Joanna Wnuk-Nazarowa:

(...) Jakże to szczęście, że nasz globus tylko wiruje, a nie pędzi niczym kula armatnia. Dzięki tym obrotom powrócimy stutysięczny raz do muzyki Jana Sebastiana. Pochyloimy się nad zamaszystym rękopisem, tak jak to czynił Mozart, Beethoven i Szostakowicz. Zbierzemy muzyków w Nowym Jorku, Warszawie czy w Sydney, by kolejny raz odkryć wielkość Pasji Mateuszowej – niczym Mendelssohn w Berlinie. Zamknijemy się w studiu na wiele dni i nagramy jeszcze raz wszystkie preludia i fugi z „Wohltemperiertes Klavier” – inaczej niż Glenn Gould. A na kolejnym koncercie jazzowym, rockowym, następcy Swinglows-Singlows udowodnią, że Bach szerokimi ramionami obejmuje wszystkich. I tych, co naskórkowo poddają się tanecznej, barokowej motoryce, i tych, co podziwiają doskonałość proporcji przecięt harmonicznych pionów z kontrapunktami linii melodycznych. A jeszcze znajdzie czas, by poprowadzić paluszką małego pianisty, ćwiczącego wyrównane, piękne brzmienie i pogrozić palcem puryście, który jedyny na świecie we właściwy sposób gra na historycznych instrumentach. (...)

Jadwiga z Kołobrzeg-Kolbergów Wemerowa, [ok. 1852]
obraz olejny na płótnie 30x23



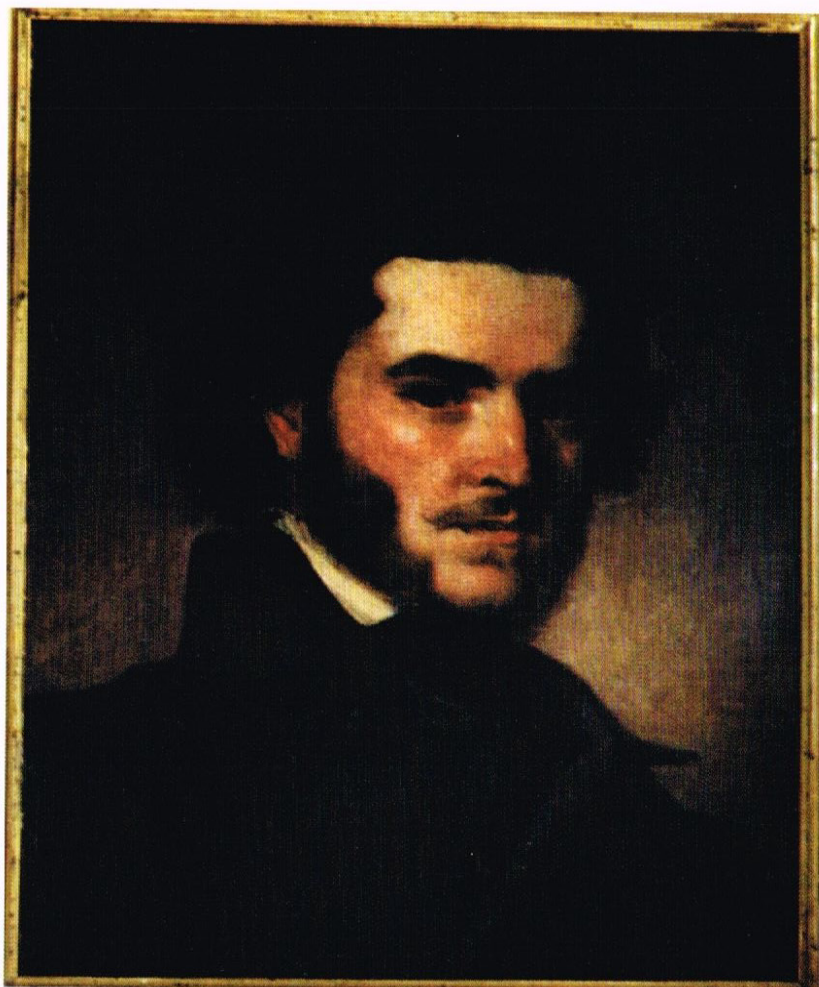
Malarstwo Antoniego Kolberga

Antoni Karol Kołobrzeg-Colberg (nazwisko później uległo spolszczeniu na Kolberg) urodził się 13.06.1815 w Machorach. Był synem Krzysztofa Juliusza Henryka Colberga (ur. 7.7.1776 w Woldegk w Meklemburgii, zm. 5.9.1831 w Warszawie) i Karoliny Mercoeur (ur. 1788, zm. 8.1.1872).

Ojciec Antoniego, znany inżynier geograf, twórca wielkiej mapy Księstwa Warszawskiego, inspektor pomiarów przy Komisji Narodowej Spraw Wewnętrznych, od 1807 r. profesor wydziału geodezji, miernictwa, niwelacji i rysunku technicznego Uniwersytetu Warszawskiego, od 1820 r. doktor fi-

lozofii i profesor miernictwa w Szkole Leśnej Wyższej, członek najwyższej komisji egzaminacyjnej Królestwa Polskiego, dnia 18.8.1829 otrzymał szlachectwo z herbem "Kołobrzeg".

Kolbergowie mieszkali w Warszawie, w pawilonie profesorskim przy Pałacu Kazimierzowskim, po sąsiedz-



Karol Antoni Tytus Marconi, [ok 1851]

obraz olejny na płótnie 34x26

stiana, Archanioł Michał pokonujący szatana, św. Emilia, za którą otrzymał srebrny medal I stopnia i stypendium rządowe na wyjazd do Włoch. Przebywał tam w latach 1842-1848.

Po powrocie, razem z malarzem Karolem Marconim (ur. 11.11.1826 w Warszawie - zm. 25.10.1869 we Florencji), malował fresk w gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w Warszawie oraz w kościele św. Józefa oo. Karmelitanów na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, w pałacu Kronenberga i w Hotelu Europejskim, w sali pompejańskiej.

Antoni Kolberg malował znakomite portrety. Osoby portretowane były podobne do siebie, pełne wyrazu, a całość była doskonale zakomponowana. Sportretował niemal całą rodzinę i wielu przyjaciół. Podczas pobytu w Paryżu w 1848 r. namalował portret Fryderyka Chopina. Ten portret, jak i większość innych, zaginął w czasie Powstania 1944 r.

Za portrety - szczególnie w rodzinie - pieniędzy, na ogół, nie bierze się. Antoni Kolberg całe prawie życie był w tarapatkach finansowych. Z natury bardzo niepraktyczny, wiele prac wykonywał nie biorąc zapłaty. A tak pięknie malował!

W ostatnich latach wspierał go brat Oskar, który też ze swej działalności nie miał dużych pieniędzy. W skrajnych przypadkach pomagał też najstarszy brat Wilhelm.

Antoni umarł 19 grudnia 1882 w Warszawie, po ciężkiej chorobie i w wielkim niedostatku.

MŁL

Portret Fryderyka Chopina, [1848]

obraz olejny na płótnie, 67,5 x 53,5

ku z Chopinami, z którymi utrzymywali bliskie stosunki. Trzej bracia Kolbergowie - Wilhelm, Oskar i najmłodszy Antoni, przyjaźnili się z Fryderykiem Chopinem. Wilhelm chodził z nim do jednej klasy. W 1829 r. razem brali lekcje angielskiego, które odbywały się w mieszkaniu Kolbergów na Krakowskim Przedmieściu, róg Oboźnej. Spotykali się tam z gronem poetów i muzyków. Bywali tam, między innymi, Julian Fontana - pianista i kompozytor, Wincenty Lessel. Ignacy Feliks Dobrzyński, Kazimierz Brodziński, Antoni Brodowski. Młodzież uczestniczyła w „muzykujących wieczorach”, chodziła na koncerty w Towarzystwie Dobroczynności.

Antoni, choć młodszy o pięć lat od Fryderyka Chopina, towarzyszył w tych spotkaniach szkicując wnętrza, np. salonik Chopinów, i ludzi. Ukończył liceum warszawskie w 1831 r. i zaczął studiować malarstwo w Berlinie u Wacha (Wilhelm Wach 1787-1845, prof. ASP w Berlinie od 1824 r.).

Około 1840 r. Oskar Kolberg zaczął zbierać pieśni i muzykę ludową w okolicach Warszawy. W tym celu wybierał się na kilkudniowe wycieczki wraz z przyjaciółmi. Na przykład w wycieczce do Czerska udział wzięli młodszy brat Antoni, Karol Marconi i Gerson. Rysowali oni lud wiejski wraz z ich strojami właściwymi dla regionu.

Antoni zajmował się również tematyką religijną - męczeństwo św. Seba-



List za ocean

Pariasi i święte krowy

Piotr Grella-Możejko



Tytuł tej rubryki jest dosłownym powtórzeniem tytułu pięknego utworu śląskiej kompozytorki Małgorzaty Hussar, napisanego z myślą o kanadyjskim zespole Duo Victoria, do którego wykonania miałem przyjemność doprowadzić w Edmonton. Mam nadzieję, że Małgorzata Hussar wybaczy mi to zapożyczenie, ale doprawdy trudno mi wyobrazić sobie lepszy tytuł niż ów właśnie, tak doskonale przez nią wykonany – przecież zarówno ten, jak i przeszłe teksty to prawdziwe listy za ocean, pisane tu, w Edmonton, z myślą o polskich melomanach (i nie tylko...)

Chcę dzisiaj mówić o pariasach i świętych krowach muzyki polskiej. Udawszy się w lutym na miesiąc do Polski, dodajmy: po raz pierwszy od jedenastu lat, miałem okazję przyjrzeć się dość dokładnie dzisiejszemu życiu muzycznemu. Czyli temu, od czego w 1989 roku – mówiąc brutalnie, acz szczerze – uciekłem. Oczywiście przez cały ten czas pilnie śledziłem rozwój wydarzeń i mogę ze spokojnym sumieniem powiedzieć, że dzięki lekturze „Ruchu Muzycznego”, sp. „Studia” oraz innych publikacji, a także dzięki stałym kontaktom z polskimi towarzyszami muzycznej doli i niedoli, miałem i mam bardzo dobry wgląd w specyfikę zachodzących przemian. Czy przemian wszakże?

Wydaje mi się, iż mamy w tej chwili w Polsce do czynienia z sytuacją nad wyraz osobliwą. Niewątpliwie nastąpiły przemiany instytucjonalne i strukturalne, głównie związane z „oficjalnie” konsekrowaną przez debilnych polityków mizerią przelewania z pustego w próżne (perypetie Programu II Polskiego Radia oraz państwowych, było nie było, filharmonii świadczą o tym dowodnie) – zaniedbania kolejnych po-komunistycznych ekip rządowych w zakresie finansowania kultury są jednak nie tyle karygodne (choć to też), ale wprost zbrodnicze z punktu widzenia potrzeb społecznych. Potrzeby te bowiem należy nie tylko zaspokajać, ale i – w celu zapewnienia narodowi oraz jego kulturze warunków interakcji i wzajemnej stymulacji – tworzyć, a przynajmniej inspirować. Dusi się je wszakże bezwzględnie. A to wszystko w sytuacji, kiedy polska gospodarka radzi sobie zupełnie przyzwoicie; kiedy ciągle mówi się i pisze o integracji europejskiej i o jak najszybszym wejściu do Unii, która to Unia – czego zdają się nie zauważać sternicy polskiej nawy politycznej – kulturę traktuje jako jeden z najważniejszych priorytetów.

Łatwo jest wszakże winić krótkowzrocznych polityków. Trudno zaś dokonać samokrytyki i zastanowić się, czy czasem nie przyczynia się do tego stanu rzeczy samo środowisko muzyczne. Nie chodzi mi oczywiście – by pozostać w kręgu czworonożnych metafor – o szukanie kozłów ofiarnych (choć ludzie odpowiedzialni za rozposzczelnianie fałszu, niewiedzy, zawiści, pogardy i lekceważenia to często kozły, nie tyle ofiarne ile raczej umysłowe), a o pokazanie przykładów działań

poza wszelkim podejrzeniem”. A przecież nikt nikogo nie zmuszał, by od razu tę opinię przyjąć!

Powstała i jest dalej aktywna grupa ludzi – kompozytorów, wykonawców, dziennikarzy radiowych, filozofów nawet! – stojących „poza prawem”, rozdających sobie nagrody, wyróżnienia, synekurki festiwalowe, radiowe i telewizyjne, wypisujących dyrdymały na temat „największych po Lutosławskim” itp. Wszystko to można jeszcze wytrzymać. Najbardziej jednak denerwuje to, że przy okazji całe owo podejrzane towarzystwo (tacy wszyscy religijni, tacy prawomyślni, a w mordę, za przeproszeniem, leją bez opamiętania) za wszelką cenę stara się zniszczyć – domniamaną najczęściej – konkurencję. Z reguły najwięksi nasi kompozytorzy są, jak się to mówi, „ponad to”. Najgorsi są wszakże ci, którym tak zależy na uszczknięciu cienia wielkości, dla których wyrażenie samodzielnego



przewodzących do moralnego bankructwa (taki ładny kapitalistyczny termin...).

Pamiętam dokładnie, jak lata temu niejaka pani Jolanta Pękacz pozwoliła sobie na łamach ówczesnej „Polityki” skrytykować muzykę Naszego Najwybitniejszego Kompozytora (wtedy jednego z dwu, którzy do tego tytułu pretendowali, dziś chyba tylko jeden się ostał, chociaż, dzięki usługom pochlebcom, co najmniej jeden geniusz już mu depcze po piętach). Czemu na łamach „Polityki”? Ano nigdzie indziej, w żadnym muzycznym piśmie nie udało się tego zrobić. Po publikacji artykułu rozpętała się tak potworna nagonka, że autorka w końcu wyemigrowała z Polski (osiadła, dla Państwa informacji, w Kanadzie). To nie żarty. To samo środowisko, które tak się radykalnie opowiadało przeciw komunistom, radośnie zastosowało ich metody, by poniżyć i zniszczyć kogoś, kto odważył się wypowiedzieć swoją opinię na temat twórczości „obywatela

nej opinii jest czynem karygodnym. Nie twierdzę, że Henryk Mikołaj Górecki, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer, Paweł Szymański i inni to kompozytorzy nie zasługujący na uznanie i podziw. Sam o nich entuzjastycznie (a przynajmniej pozytywnie) i w Polsce, i za granicą pisałem i pisał będę. Absurdem jest jednak utrzymywanie, że WSZYSTKO, co skomponowali jest absolutnie doskonale i że tylko oni mają monopol na „wielkość”. Najlepiej wie o tym pewien pan, nadal pracujący w radiu, który z zimną krwią zniszczył bezcenne taśmy z nagraniami wywiadów z Grażyną Bacewicz, w których krytycznie mówiła o swoim – oczywiście WIELKIM – koledze...

cdn.



Marcin Błażewicz

Po co nam Warszawska Jesień?

...wydaje się (...) pojawiać nowa tolerancja, zrodzona z postmodernistycznego przeświadczenia, że nie ma żadnych logicznych podstaw, aby uprzywilejować jedną perspektywę kosztem innej, oraz że pluralizm poglądów nie tylko jest nieunikniony, lecz i nieodzowny. (...) Uzyskanie pluralistycznej perspektywy wymaga zarówno odwagi, jak i intelektualnej dojrzałości.

David M. Wulff, *Psychologia religii*, WSiP Warszawa 1999, str. 14.

Od 43 lat w Warszawie we wrześniu odbywa się Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*. Po roku 1989 zmieniła się w Polsce rzeczywistość polityczna, gospodarcza i kulturalna, ale formuła WJ nie zmieniła się. Wykonuje się na niej kilku ciągle tych samych kompozytorów polskich i ogromną liczbę kompozytorów zagranicznych. Być może po to, żeby w ramach rewanżu tych kilku polskich kompozytorów było granych za granicą. Istnienie festiwalu powoduje również, że większość polskich instytucji muzycznych czuje się zwolniona z prezentowania w ciągu sezonu muzyki współczesnej, zwłaszcza zagranicznej.

Czy na WJ rzeczywiście można usłyszeć najważniejsze wydarzenia współczesnej muzyki światowej? Dlaczego w programie festiwalu stale pojawiają się utwory klasyki muzyki XX wieku, które łatwo można kupić na płytach CD lub usłyszeć w radiu? Czy WJ służy promocji polskiej muzyki współczesnej, czy interesom wąskiej grupy polskich kompozytorów?

W psychologii transpersonalnej często spotkać się można z pojęciem uwarunkowania. W procesie rozwoju nasze życie uwarunkowywane jest systemem wartości i obyczajów rodziny, religii, społeczeństwa czy szkoły. Uwarunkowaniem zajmował się zarówno behaviorizm, jak i psychoanaliza. Modna od ponad dwudziestu lat socjologia używa bardziej deterministycznego pojęcia wpojonia (imprintingu). Rozwój osobowości polega m.in. na takim krytycznym przekształceniu uwarunkowań, aby nie stać się ich niewolnikiem i oceniać rzeczywistość nie poprzez klisze, jakie podsuwają uwarunkowania, ale własny wypracowany system wartości, własną osobowość.

Jednym z najbardziej podstępnych uwarunkowań ostatnich lat jest uwarunkowanie (imprinting) sposobem myślenia, który lansował komunizm. Stworzył on pewien typ mentalności, sposób oceny rzeczywistości, typ człowieka, trafnie nazwany przez Aleksandra Zinowiewa *homo sovieticus*.

Jak głęboko przeniknęło to uwarunkowanie do umysłów ludzi wycho-

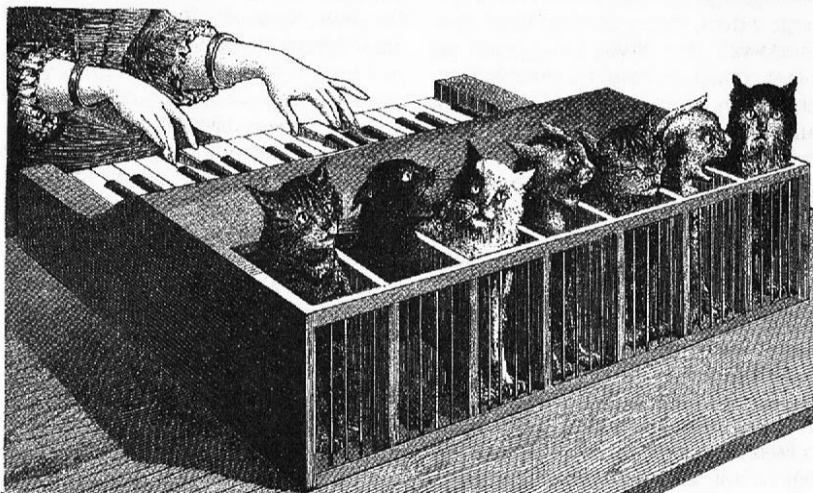
wanych i żyjących w PRL-u, widać dziś na scenie politycznej. Mentalność *homo sovieticus* spotkać można u przedstawicieli wszystkich formacji politycznych. I tych z lewa, i z prawa, i z centrum.

Określenie tego, co to jest *homo sovieticus*, jest trudne. Psychika jest tworem dynamicznym, a mentalność *homo sovieticus* może funkcjonować na różnych poziomach. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że *homo sovieticus* cechuje: nietolerancja, wiara w jedną słuszną drogę (ideę), traktowanie innych opcji jako zagrożenia, hierarchiczny system wartości (autorytaryzm), pogarda dla przeszłości, atrofia potrzeb wynikających z demokracji i pluralizmu, pogarda dla „innych”, serwilizm wobec stojących wyżej itp. Zainteresowanych odsyłam do książek: A. Zinowiew: *Homo Sovieticus*, tegoż: *Rosja i Zachód*, M. Heller, A. Niekricz – *Utopia u władzy*.

Myślę, że kłopoty z wprowadzaniem mechanizmów demokracji, jakie przeżywamy w Polsce, są pochodną syndromu *homo sovieticus*. Z mentalnością tą można spotkać się wszędzie. Od profesorów wyższych uczelni, nie dopuszczających innych niż własne sposobów widzenia świata ani dyskusji, po szarych obywateli, którzy nie rozumieją i nie wierzą w skuteczność mechanizmów demokratycznych, jakimi są wszelkie głosowania (wybory), mogące zmienić istniejącą sytuację.

Ale mentalność *homo sovieticus* z dnia na dzień nie zniknie. Jest to skaza, którą zarażona została spora grupa społeczeństwa. Przywrócenie ludziom wiary w mechanizm demokracji, w wartość ich życia i twórczości nie jest łatwe. Pomniki przeszłości trwają bowiem często w niezmienionej formie obok nas.

Takim pomnikiem jest m.in. festiwal muzyki współczesnej *Warszawska Jesień*.



Festiwal ten powstał w 1956 r. na fali gomułkowskiej politycznej odwilży. Bardzo szybko stał się dla komunistycznych władz sposobem pokazywania Zachodowi pozornej otwartości i tolerancji PRL-u.

Od początku swego istnienia festiwal organizowany był pod szyldem Związku Kompozytorów Polskich. Związek twórczy w socjalistycznym państwie był organizacją hierarchiczną: koło młodych (nawet trzydziesto- czy czterdziestoletnich), członek kandydat, członek nadzwyczajny i zwyczajny. O miejscu twórcy w tej hierarchii decydowała (i decyduje do dzisiaj) specjalna komisja kwalifikacyjna (pisałem o tym w *Muzyce21* nr 1 z marca br.).

Do połowy lat sześćdziesiątych uformowała się grupa kompozytorów decydująca o tym, kto może być grany na *Warszawskiej Jesieni* – według klucza równych i równiejszych. Walne Zjazdy ZKP nie miały (i nie mają) żadnego wpływu na festiwal. Od czasu do czasu – jako przysłowiową marchewkę – pokazywano twórczość jakiegoś kompozytora spoza kręgu wybranych, po czym skazywano ją na lata milczenia, podczas gdy ta swoista kasta mandarynów mogła liczyć na to, że każdy swój utwór zaprezentuje na *Warszawskiej Jesieni*. Zaczął się tworzyć kult jednostek. Jaki był tego mechanizm i jak ludzie inteligentni, bywający w krajach demokratycznych na Zachodzie, mogli uczestniczyć w tej swoistej realizacji mentalności komunistycznej bez refleksji i sprzeciwu – to temat dla nowego, nieobciążonego przeszłością pokolenia muzykologów i teoretyków muzyki o zacięciu socjologiczno-politycznym. Zwracał na to uwagę Stefan Kisielewski w swoich *Dziennikach*, pisał też o tym Zygmunt Mycielski.

W latach siedemdziesiątych, zgodnie z duchem czasu, zaistniała potrzeba propagandy sukcesu Polskiej Szkoły Kompozytorskiej. Do ZKP zaczęto przyjmować wielu młodych muzykologów bez żadnego dorobku, którzy w prasie muzycznej pisali laurki naszym mandarynom. Przeglądając omówienia *Warszawskiej Jesieni* w „Ruchu Muzycznym” od tamtych lat do dzisiejszego dnia nie znajdziemy żadnego głosu krytycznego, żadnej wątpliwości, refleksji. Wszystko było i jest cacy. Stało to w rażącej sprzeczności wobec oczekiwań, stawianych młodym kompozytorom w zakresie ilości prac, wykonania itp. przy przyjmowaniu ich do związku lub przekwalifikowaniu.

W latach osiemdziesiątych trzeba było stworzyć pozory większej otwartości *Warszawskiej Jesieni*. Na festiwalu zaczęto prezentować młodych kompozytorów, czasem nawet studentów, których komisja kwalifikacyjna bardzo szybko – omijając hierarchię stopni – przyjmowała jako

członków zwyczajnych do ZKP. Jedno było tylko dziwne. Wszyscy ci młodzi wówczas ludzie studiowali u tego samego pedagoga. Dziś są oni włodarzami festiwalu.

Istnienie *Warszawskiej Jesieni* opierało się i opiera na istnieniu ZKP. Większość członków ZKP służy małej grupie ludzi do realizacji ich interesów, sama nie mając szans na prezentację własnej twórczości w ramach festiwalu. Czy to nie czysta komuna?

Co dały Polsce 42 festiwale *Warszawska Jesień*? Czy wylansowano kompozytorów i dzieła, wpisujące się do wykonywanego repertuaru muzyki współczesnej? Czy społeczeństwo stało się bardziej muzykalne, polubiło muzykę współczesną? Może bez tego festiwalu kariera Lutosławskiego nie byłaby tak spektakularna, ale nie miał on większego wpływu na karierę innych polskich twórców współczesnych: muzykę Góreckiego wylansowali Anglicy, Kilara Hollywood, Penderecki bardzo szybko zaczął dystansować się od festiwalu i od ZKP, robiąc karierę na własną rękę. Większość utworów prezentowanych na *Warszawskiej Jesieni* były to kompozycje jednorazowego wykonania, ich estradowy żywot kończył się zaraz po festiwalu. Dyrygenci i muzycy już do nich nie wracali.

Syndrom muzyki „warszawskojesiennej” ma w odbiorze społecznym pejoratywne znaczenie. A ile zлама-

nych talentów, zmarnowanych szans, strat moralnych środowiska przyniosła *Warszawska Jesień* – trudno zliczyć. Zresztą sami organizatorzy festiwalu skutecznie wymazywali z pamięci społecznej tych, którzy w międzyczasie odchodzili: Grażynę Bacewicz, Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda.

Po co nam *Warszawska Jesień*?

Potrzebny nam Festiwal Muzyki Polskiej, przywracający skazane na zapomnienie utwory i kompozytorów, dający szansę młodemu pokoleniu polskich twórców. Potrzebne są zdrowe proporcje między muzyką polską i zagraniczną. Iluż laureatów spektakularnych nagród, polskich i międzynarodowych, nie ma wstępu na *Warszawską Jesień* w jej obecnym kształcie. We współczesnym świecie nie ma miejsca na tak anachroniczny sposób funkcjonowania instytucji, która za pieniądze podatników, podpierając się rzeszą kompozytorów, na której twórczość jest obojętna, służy wybranej garstce ludzi.

Muzyka ma różne oblicza. W jej bogactwie i różnorodności tkwi jej siła. Jeżeli organizujemy festiwal muzyki współczesnej, to trzeba pokazać całe spektrum jej kolorów. Ograniczanie barw do białoczarnej już przerabialiśmy. A tego, czy czyjaś muzyka zainteresuje słuchaczy czy nie, nie da się zadekretować. O tym rozstrzygają jej odbiorcy.



Myślenie wciąż ma wielką przyszłość!

Nie zawsze nagrywamy takie dzieła, jak wszystkie symfonie Pendereckiego z myślą o zyskach.

wypowiedź Klausa Heimanna, prezesa firmy HNH International z Hong Kongu, właściciela NAXOSu Gramophone, sierpień 2000, str. 21

W lipcowym numerze **MuzykiZi!** pan Marcin Tadeusz Łukaszewski umieścił recenzję płyty z dziełami symfonicznymi Krzysztofa Pendereckiego w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyrekcją Antoniego Wita. Płytę opublikowała firma fonograficzna Naxos (8.554401).

Szanowny recenzent tak był nią uradowany, o czym świadczy ocena niniejszego wydawnictwa w postaci pięciu gwiazdek, że nie zauważył następującego napisu: THIS COMPACT DISC WAS PRODUCED WITH KIND SUPPORT FROM THE POLISH MINISTRY OF CULTURE AND ART.

To, że Ministerstwo Kultury i Sztuki (dzisiaj Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) wspiera propagowanie twórczości kompozytora polskiego – zasługuje na uznanie. Ale że tą samą ręką dofinansowuje pieniąd-

mi podatników (także moimi) bogatą firmę zagraniczną – to wręcz skandal! Sprawa godna prokuratora!

Tym doniesieniem niniejszy tekst można zakończyć. Problem jednak zostaje, a ów przykład wskazuje wyraźnie na sposób myślenia dystrybutora (MKiDN) pieniędzy publicznych.

Na sfinansowanie wymienionego nagrania NOSPR otrzymała w ubiegłym roku z MKiDN **120.000 zł!** Za tę kwotę dokonano nagrania i wydano płytę. W rozumieniu dystrybutora pieniędzy cel osiągnięto.

Owszem, cel osiągnięto, ale w konsekwencji stracono podwójnie: 1) Naxos obraca kapitałem w postaci nagrań i na nim zarabia, 2) podatkami zaś z owego obrotu zasila budżet Hongkongu, gdzie firma jest zarejestrowana. Czy na tym ma polegać wydawanie pieniędzy obywateli RP?

Oto pytanie do ministra Kazimierza Michała Ujazdowskiego i jemu podległych pracowników, którzy ewidentnie pokazali, że myślenie kategoriami państwa i gospodarności jest im kompletnie obce.

W tym miejscu obrońcy powyższego postępowania powiedzą, że Naxos dobrze służy popularyzacji muzyki polskiej, ponieważ firma obejmuje swym zasięgiem niemal cały świat. To prawda. Ale w ten sposób żadna z polskich firm płytowych nigdy nie wyjdzie z zakłętą kręgu. Rodzimych producentów nigdy nie będzie stać na realizację nagrań symfonicznych, nigdy nie rozszerzą katalogów o dzieła wymagające rozbudowanego aparatu wykonawczego – na zawsze pozostaną prowincjonalnymi wytwórcami działającymi na obrzeżach fonografii.



BIULETYN

OGÓLNOPOLSKIEGO KLUBU MIŁOŚNIKÓW OPERY

"TRUBADUR"

pod patronatem Programu II Polskiego Radia

Ogólnopolski Klub Miłośników Opery „Trubadur” pod patronatem Programu 2 PR działa już czwarty rok! Klub powstał z inicjatywy młodych ludzi zainteresowanych sztuką operową i zrzesza obecnie ponad 150 osób. Większość klubowiczów to ludzie nie związani profesjonalnie z muzyką, dla których opera i sztuka wokalna jest prawdziwą pasją i fascynacją. Co kwartał odbywają się spotkania członków klubu, będące okazją do bezpośredniego kontaktu melomanów z różnych części Polski, dyskusji i słuchania unikatowych nagrań. Wspólnie jeździmy na spektakle operowe w kraju – ostatnio byliśmy na *Falstaffie* we Wrocławiu, *Parsifalu* w Poznaniu i *Dialogach Karmelitanek* w Łodzi. Organizujemy również wycieczki operowe za granicę – w ubiegłym roku byliśmy na trzech spektaklach w Pradze, a w czerwcu br w dreźnieńskiej Semperoper, gdzie oglądaliśmy *Milczącą Kobiętę*, *Ariadnę* na *Naxos* oraz *Jenufę*. Co kwartał ukazuje się klubowy Biuletyn, liczący już 36 stron. Publikujemy w nim teksty klubowiczów, relacje z oglądanych spektakli; prezentujemy również sylwetki śpiewaków, opery mniej znane. W Biuletynie ukazują się również przeprowadzone specjalnie dla naszego pisma wywiady (do tej pory rozmawialiśmy m.in. z Aliną Bolechowską, Magdą Olivero, Marią Fołtyn, Agnieszką Kurowską, Sergio Segalinim, Jackiem Kasprzykiem, Zbigniewem Maciasem, Hanną Lisowską). Mamy także „korespondentów” zagranicznych: we Włoszech – Giacomo Brancę, w Stanach Zjednoczonych Stephena Herxa, którzy relacjonują nam tamtejsze wydarzenia operowe. Ważną częścią Biuletynu jest „Skrzynka kontaktowa”, która ma za zadanie ułatwić kontakt osobom o podobnych zainteresowaniach muzycznych, szukającym konkretnych nagrań itp.

Wszystkich zainteresowanych działalnością Klubu prosimy o kontakt z redakcją Biuletynu,
ul. Brzozowa 12/23, 00-286 Warszawa, tel. (0-22) 831-99-06, e-mail: ksk@venus.ci.uw.edu.pl.
Serdecznie zapraszamy!

Paweł Markuszewski

W co się bawić?

Wakacyjne szlaki rzuciły mnie w tym roku do Szwecji. A konkretnie do prowincji Dalarna, malowniczo położonej około 300 kilometrów na północny zachód od Sztokholmu. Sercem prowincji jest wielkie jezioro Siljan a cały ruch turystyczny koncentruje się w kilku miejscowościach nad jego brzegiem. Malownicze krajobrazy, gościnni ludzie – miejsce wymarzone do wypoczynku. Ale to nie wszystko.

W miejscowościach letniskowych prowincji Dalarna organizowany jest co roku dwutygodniowy festiwal *Musik vid Siljan* (muzyka nad Siljan). Codziennie odbywa się kilka koncertów – najróżniejsze gatunki muzyki klasycznej, muzyka dawna, muzyka współczesna, jazz, folk, muzyka ludowa, a nawet przedstawienia operowe na świeżym powietrzu. Występują znani muzycy – z wykonawców o międzynarodowej sławie w tym roku pojawiła się m.in. Anne Sofie von Otter, Maria Schneider, Hakan Hagegard, Ysaye Quartet, orkiestry filharmoniczne z Göteborga i Helsinek.

Musik vid Siljan to jeden z największych szwedzkich festiwali muzycznych, ale podobnych festiwali wakacyjnych organizuje się w Szwecji wiele.

Bingsjö to mała wioska, ukryta gdzieś w głuchej kniei, kilkadziesiąt kilometrów od brzegów jeziora Siljan. Za daleko, żeby przyjeżdżali tu turyści. Osada ożywa tylko raz w roku, w początku lipca. Kilka, czasem kilkanaście tysięcy ludzi z całej Skandynawii ściąga tu na imprezę jedyną w swoim rodzaju – festiwal skrzynek ludowych. Trzeba zaznaczyć, że skrzypce to narodowy instrument Szwedów, obecny wszędzie i przy każdej okazji. Jest tu estrada główna, jest też kilka mniejszych scen, gdzie występują soliści i zespoły, ale mało kto ich słucha. Jest tu typowa, wiejska karczma, są stoiska z jedzeniem i napojami, także z piwem, ale nie widziałem nikogo pijanego. To wszystko nie jest tu ważne. Najważniejsze jest wspólne muzykowanie. Co najmniej połowa z kilku tysięcy uczestników imprezy przyjeżdża tu z własnymi instrumentami i dosłownie co kilka metrów jakaś mniejsza lub większa grupa skrzynek zbiera się, by razem grać i śpiewać tradycyjne pieśni i melodie ludowe. Młodzi, starzy, w garniturach i w narodowych strojach – wszyscy są tu równi wobec muzyki i wobec odwiecznej tradycji wspólnego

muzykowania. I wszyscy świetnie się bawią, choć dźwięki wydawane niezależnie od siebie przez kilka tysięcy skrzynek tworzą gigantyczny jazgot.

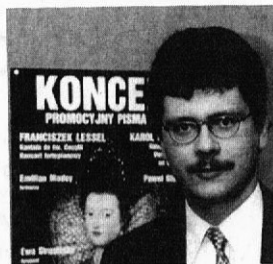
„Gazeta Wyborcza” z 1 sierpnia br. opublikowała *Sierpniowy afisz kulturalny – W co się bawić?*. Wśród wielu imprez w miejscowościach letniskowych można znaleźć kilka propozycji dla bardziej wyrobionego słuchacza: festiwale organowe w Lublinie i Łańcutcie, pianistyczne w Nałęczowie i Krynicy, jazzowe w Sopocie i Iławie, festiwal muzyki dawnej w Jarosławiu, festiwal folkloru w Zakopanem, festiwal chopinowski w Dusznikach. Są to jednak imprezy dla ściśle określonych grup słuchaczy – koneserów muzyki organowej, fortepianowej, jazzu, muzyki dawnej, folkloru czy Chopina (choć tego ostatniego kochać powinien przecież cały naród). Dobrze, że te imprezy są – w znakomitej większości są to wydarzenia kulturalne na bardzo wy-

sokim poziomie artystycznym. Nie ma w Polsce natomiast żadnego festiwalu o szerokiej formule programowej, z której każdy mógłby wybrać coś dla siebie.

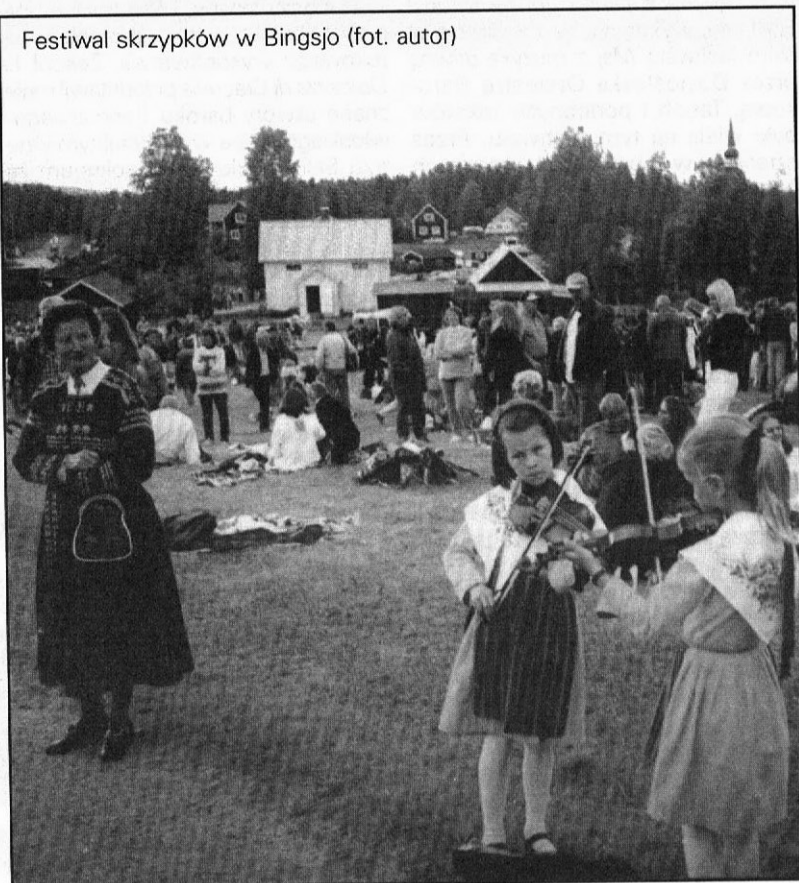
Kilka dni temu – piszę te słowa w początku sierpnia – zakończył się *Piknik Country* w Mrągowie. Na tej od lat beztrudnej i pokojowej imprezie zginął człowiek. Za kilka dni odbędzie się, po kilkuletniej przerwie, festiwal muzyki rockowej w Jarocinie, nierozzerwalnie związany z szaleństwami rozwydrzonej dzicy. Udało się na szczęście w tym roku uniknąć kolejnej edycji *Przystanku Woodstock*, jeszcze jednej imprezy słynnej z burd, pijaństwa i ogólnej żądzy niszczenia wszystkiego, co się rusza.

Nieliczne „normalne” (jeszcze) imprezy kulturalne przyciągają garstkę miłośników, „zadamy” na imprezach masowych przypominają coraz bardziej wydarzenia związane z meczami piłki nożnej...

W co się bawić?



Festiwal skrzynek w Bingsjö (fot. autor)



Elektroniczna Wiosna w Wiedniu

Od 1985 roku w Wiedniu odbywa się jeden z największych festiwali muzyki elektronicznej, początkowo znany pod nazwą *Acustica*, w 1990 roku przemianowany na *Elektronischer Frühling*. Obecnie jego głównym organizatorem jest Alte Schmiede – wiedeńskie centrum kultury, zajmujące się prezentacją literatury, grafiki, malarstwa i muzyki. W tym roku współorganizatorem był Instytut Elektroakustyki i Muzyki Eksperymentalnej Wiedeńskiego Uniwersytetu Muzycznego. Kierownikiem festiwalu z ramienia Alte Schmiede jest znany krytyk muzyczny Karlheinz Roschitz. Wszystkie koncerty odbywały się w Kunstverein – siedzibie literatów, mieszczącej się na Starym Mieście, niedaleko katedry św. Stefana.

Muzyczna część przeglądu odbywała się w dniach 4–31 maja. Wypełniły ją trzy cykle: wspomniana już *Elektronischer Frühling*, *Österreich in Exil* i *World music 2000*.

Pierwszym koncertem z cyklu *Austriacy na emigracji* uczczono nestora kompozytorów austriackich Ernsta Křeneka w setną rocznicę urodzin, kolejne wieczory monograficzne poświęcone były twórczości Arnolda Schönberga i Egonu Wellesza.

Najlepiej reprezentowany był w tym roku cykl zatytułowany identycznie jak cały festiwal – *Elektronische Frühling*. Wieczory zatytułowane *Portret kompozytora* połączone były z prezentacją dzieł i rozmową z ich autorem. Prezentację prowadził znany kompozytor, twórca całego festiwalu Dieter Kaufmann. Pierwsze spotkanie było poświęcone tajwańskiemu kompozytorowi Hsin-Wen Tsao; podczas jednego z kolejnych wystąpił jedyny polski kompozytor, Ryszard Klisowski. Prezentowano jego *Wiersze sonorystyczne* i utwory elektroakustyczne, zrealizowane w latach 1976–2000 w Studio Gemel, w Instytucie Muzyki Eksperymentalnej w Wiedniu oraz w

Akademii Muzycznej we Wrocławiu, wydane na płycie z okazji dwudziestolecia grupy *Gemel*; promocją płyty na rynku austriackim zainteresowała się firma Ariadne. W ramach tego samego cyklu kompozycje na taśmę i Live-Electronic przedstawił Wolfgang Musil, związany z Wiedeńskim Uniwersytetem Muzycznym. Ostatnim portretem podczas *Elektronischer Frühling* była prezentacja utworów znanego francuskiego twórcy Francois Bayle.

Cykl *World Music 2000* reprezentowali m.in. Adriana Hölszky, Iris Gerber, Woody Schabata.

Festiwal zgromadził wielu znawców muzyki elektronicznej, wywołał wiele dyskusji i nowych pomysłów. Rozmach i styl prezentacji plasuje go – wraz ze słynnym festiwalem francuskim w Bourges – w liczbie najciekawszych przeglądów tego typu.

Janusz Świąćicki

Maj z muzyką dawną

Jak piękny jest szczebiot ptaka...

To jedna z pieśni Johna Ernsta Galliarda, wykonywana na wrocławskim festiwalu *Maj z muzyką dawną* przez Dolnośląską Orkiestrę Barokową. Takich i podobnych tekstów było wiele na tym festiwalu. Przez cztery dni w zabytkowych wnętrzach odbywały się koncerty muzyki dawnej – od średniowiecza do baroku.

Istniejący od dziewięć lat festiwal kilka razy zmieniał oblicze programowe, zmieniali się też wykonawcy. Od pewnego czasu obserwuje się jednak równowagę między repertuarem średniowiecznym i barokowym, co wiąże się zapewne z powstaniem w kilku polskich uczelniach muzycznych zakładów i wydziałów muzyki dawnej – do tej pory wykonawcy uczyli się zasad wykonywania muzyki dawnej podczas kursów, studiów zagranicznych i własnych poszukiwań.

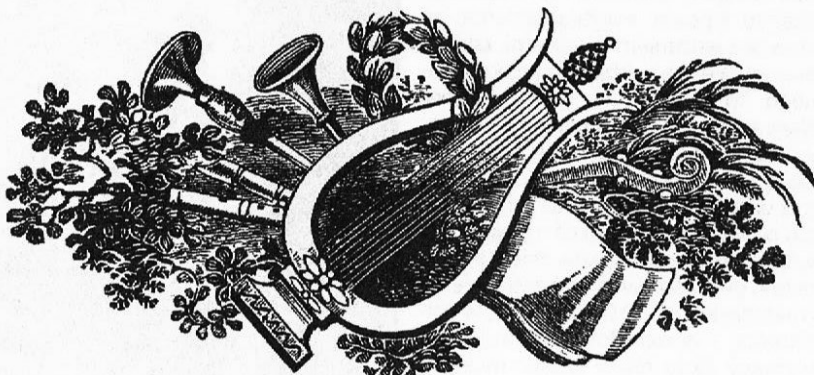
Na festiwalu wystąpiło siedem zespołów i jedna organistka – Agnieszka Miszewska-Lubicz. Zespoły te to przede wszystkim działające od niedawna kameralne grupy młodych ludzi, w większości studentów, przedstawiające muzykę minionych epok. Festiwal rozpoczęła Dolnośląska Orkiestra Barokowa, prowadzona przez Tomasza Adamusa. W zgrabnym i ciekawym programie najlepiej zabrzmia-

ły partie solowe w wykonaniu Tomasa Dobrzańskiego, który dobrze opowiadał charakterystyczną manierę barokowego wykonawstwa. Zespół *La Dolcezza di Cracovia* przedstawił mniej znane utwory baroku francuskiego i włoskiego, które w kameralnym wnętrzu Sali Kopułowej Ossolineum zabrzmiały lekko i zgrabnie. Interesująco i profesjonalnie brzmiały także utwory kompozytorów działających na dworach królów polskich i elektorów saskich w wykonaniu zespołu *I Virtuosi*. Podczas dwóch ostatnich dni przeważał szlachetny repertuar z okresu średniowiecza w wykonaniu zespołów *Consonus*, *Pro Musica Antiqua* z Tucholi i zespołu żeńskiego *Comtessa*. Jacek Kowalski i Klub św. Ludwika

przedstawili utwory z repertuaru trubadurów i truverów, w tym rekonstrukcje twórczości księcia Henryka Probusa.

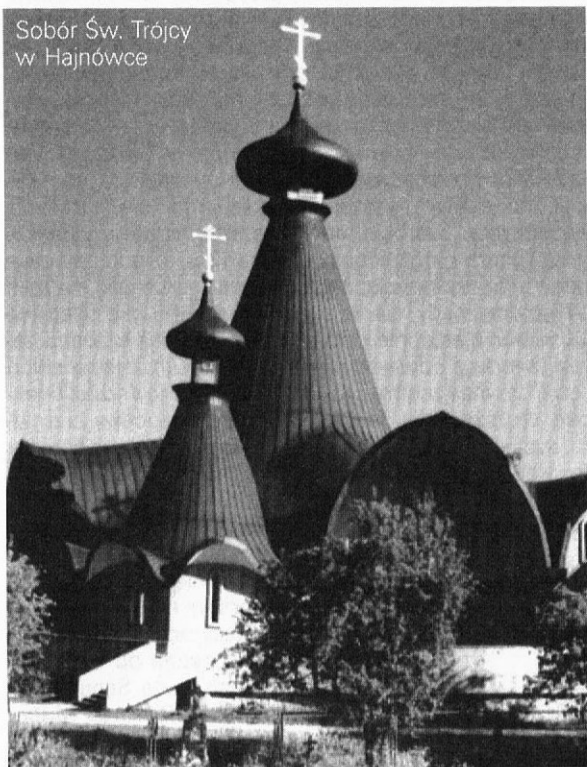
Zarówno repertuar, jak i świeże, połączone z improwizacją wykonania tworzą ciekawy obraz muzyki dawnej, realizowanej żywo, w sposób pełen temperamentu i twórczych pomysłów. Wrocławski festiwal realizowany jest skromnymi środkami przez Roberta Chmielarczyka, Macieja Kieresa i Tatiannę Hołownię. Jeśli utrzyma swój profil repertuarowy i charakterystyczny styl, stanie się kolejnym cennym spotkaniem z muzyką dawną we Wrocławiu.

Walentyna Węgrzyn



Muzyka cerkiewna w Hajnówce

Sobór Św. Trójcy
w Hajnówce



28 maja br. zakończył się XIX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Do miasteczka na skraju Puszczy Białowieskiej zjechały 34 chóry z całego świata. Przeważały zespoły polskie, wiele było grup z Rosji, Białorusi i Ukrainy, pojawiły się także zespoły z Litwy, Mołdawii, Bułgarii, Serbii, Słowacji, Armenii, a nawet Indii i Korei.

Hajnowski festiwal jest imprezą unikalną w skali kraju – z małego przeglądu chórów parafialnych, jakim był w latach osiemdziesiątych, przerodził się w największy na świecie festiwal muzyki sakralnej prawosławia. W Hajnówce pojawiają się najlepsze światowe zespoły śpiewające muzykę cerkiewną. Przeglądania konkursowe odbywają się w przepięknych wnętrzach wybudowanego niedawno Soboru Świętej Trójcy, mieszczącego kilka tysięcy osób. Kilka lat temu minister kultury przyznał festiwalowi tzw. „klasę zerową”, zaliczając go do najważniejszych i najbardziej prestiżowych imprez muzycznych w Polsce.

Triumfatorami tegorocznej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cer-

kiewnej było sześć zespołów – trzy polskie (Młodzieżowy Chór Soboru św. Mikołaja w Białymstoku, Chór Akademicki Politechniki Częstochowskiej i Chór Akademii Medycznej w Gdańsku), ukraiński (Męski Chór „Orfej” Państwowego Uniwersytetu we Lwowie), białoruski (Chór Mińskiego Duchownego Seminarium przy Żyrowickim Monasterze) i rosyjski (Państwowy Rosyjski Chór Akademicki z Moskwy).

Prawdziwą sensacją festiwalu stał się zespół Swietilen z Iwanowa (Rosja). To niezwykle interesująca grupa, wykonująca muzykę właściwie paracerkiewną – prastare rosyjskie pieśni religijne. Zespół zachwyił niezwykle archaicznym brzmieniem, typowym raczej dla muzyki ludowej, nie cerkiewnej. Ze względu na nieliturgiczne pochodzenie wykonywanych pieśni chór ten wykraczał poza formułę festiwalu, nie otrzymał więc nagrody; przewodniczą-

cy jury, prof. Romuald Twardowski, powiedział jednak: *Nawet dla występu tego jednego zespołu warto było przyjechać do Hajnówki.*

W ramach koncertu galowego zaakcentowano jubileusz siedemdziesięciolecia prof. Romualda Twardowskiego, który przewodniczył festiwalowemu jury już od 18 lat. Jubilat otrzymał nagrodę wojewody podlaskiego, liczne dyplomy i upominki; na zakończenie zabrzmiało uroczyste *Mnogaja lieta*. W pracach jury brali w tym roku udział także m.in. prof. Mikołaj Ossorin z Paryża i arcybiskup chersoński i taurydski Ionafan.

Jak co roku festiwal w Hajnówce zgromadził wielu znakomitych gości. Na koncertach pojawili się m.in. wojewoda podlaski, lokalne władze samorządowe, przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ambasadorowie państw, z których pochodziły występujące chóry, liczni goście zagraniczni, a także prezes Polskiego Radia Ryszard Miazek, który powiedział reporterom *Gazety Festiwalowej* (nr 2 z 25 VI): *Takiej imprezie potrzebny jest rozgłos. I kiedy to ode mnie zależało, dołożyłem wszelkich starań, by ludziom o tym powiedzieć, aczkolwiek wrażliwych na muzykę jest tylko pięć procent (...) Skoro upodobał się nam towar – gdziekolwiek jesteście, kupujemy samochody tych samych marek, telewizory czy buty – to niechże różni nas kultura. Pielęgnujmy jej odrębność i różnorodność.*

Jerzy Sawicki

zespół Swietilen



Riccardo Muti we Wrocławiu

Na zaproszenie festiwalu *Wratistlavia Cantans* w dniach 1–2 czerwca przyjechał do Wrocławia Riccardo Muti z orkiestrą Teatro alla Scala, aby dać jedyny w Polsce koncert symfoniczny. W folderach i programach włoskiego teatru zaznacza się, że orkiestra ta nie tylko towarzyszy wybitnym śpiewakom, ale także regularnie występuje z repertuarem symfonicznym zarówno na swojej scenie, jak i na estradach świata. Prosto z Wrocławia włoscy muzycy pojechali na koncert do Moskwy.

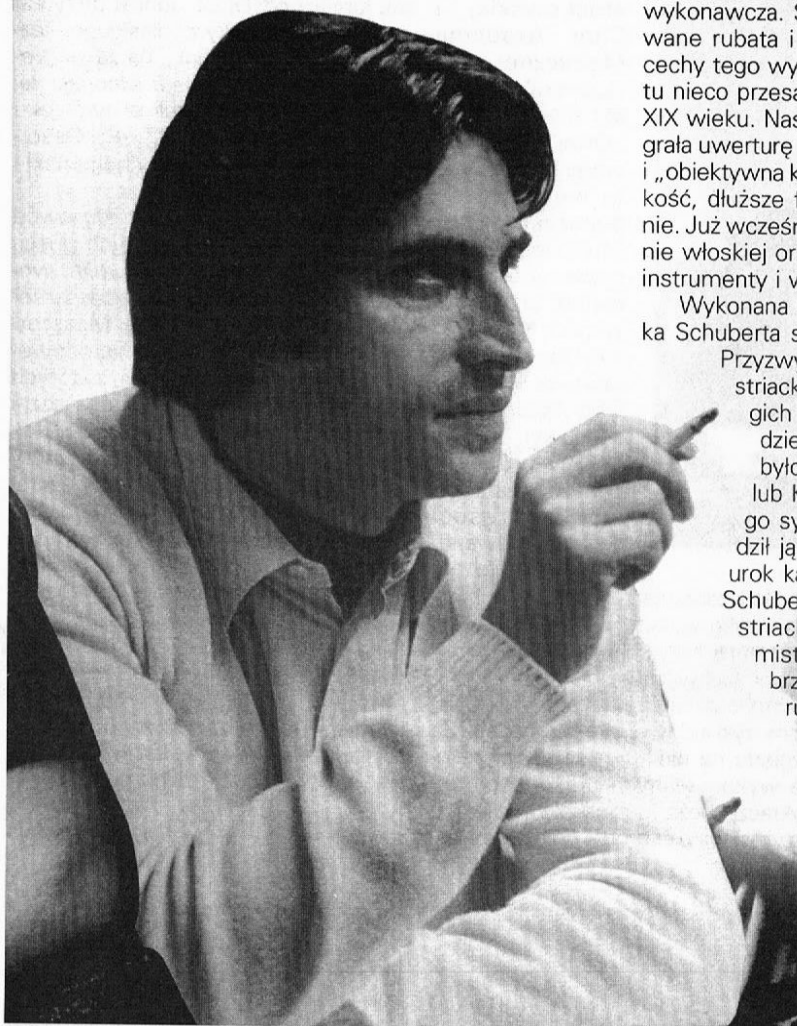
Riccardo Muti z orkiestrą przebywali we Wrocławiu tylko przez dwa dni, pobyłowi temu towarzyszyła jednak aura niezwykłości i sensacji, wywołana wielką charyzmą mistrza. Program przygotowany przez włoskich muzyków był bardzo zróżnicowany i bogaty, najbardziej jednak interesowała słuchaczy koncepcja wykonawcza. Jedynym włoskim dziełem była uwertura do opery Giuseppe Verdiego *Moc przeznaczenia*. Przyznajemy z pokorą, że należy ją grać całkiem inaczej niż nakazuje to polska tradycja wykonawcza. Szerokie, odważne frazy, liczne wysmakowane rubata i zróżnicowana dynamika to podstawowe cechy tego wykonania. Można nawet stwierdzić, że było tu nieco przesady, ale taka jest włoska muzyka operowa XIX wieku. Następnie orkiestra pod dyktando Maestra zagrała uverturę Edwarda Elgara *In the South*. Zniknął chłód i „obiektywna konstrukcja”, pojawiła się za to włoska miękkość, dłuższe frazy (wspaniałe legato) i łagodne brzmienie. Już wcześniej można było zauważyć, że dobre brzmienie włoskiej orkiestry to przede wszystkim bardzo dobre instrumenty i wytrawni muzycy.

Wykonana na koniec wieczoru *IX Symfonia* Franciszka Schuberta stała się w pewnym sensie objawieniem.

Przyzwyczajeni do interpretacji niemieckich lub austriackich słuchaliśmy przedtem niesłychanie długich fraz, podkreślania klasycznego charakteru dzieła i skłonności kompozytora do liryki. Tak było np. w interpretacjach Kurta Sanderlinga lub Kurta Masura. Pod batutą Riccardo Mutiego symfonia nabrała życia. Dyrygent poprowadził ją w znacznie szybszym tempie, podkreślił urok kantyleny. Wszyscy przypomnieli sobie, że Schubert, podobnie jak większość muzyków austriackich w tym czasie, uczył się u włoskich mistrzów. Akcentowanie krótkich impulsów brzmieniowych nadało symfonii żywy pełen ruchu przebieg i wyraźny kształt.

Koncert mediolańskiej orkiestry stał się wielkim sukcesem artystycznym (owacje na stojąco) i ważnym wydarzeniem w dziejach wrocławskiego festiwalu *Wratistlavia Cantans*. Słyszało się głosy, że mit legendarnego teatru stał się rzeczywistością, dał się obejrzeć i posłuchać „na żywo” i z bliska.

Walentyna Węgrzyn



BEZ KOMENTARZA

O twórczości Władysława Żeleńskiego w komentarzu do wydania *Theme varie* – seria „Miniatury fortepianowe” nr 120, PWM 1984 pisze „sh”:

(...) Długi okres siedemdziesięciu lat pracy kompozytorskiej przyniósł dorobek bogaty, urozmaicony, lecz pozbawiony raczej elementów rozwojowych; w roku 1919 pisał Żeleński tak, jak komponowano mniej więcej w połowie XIX w. (...) Po powrocie do kraju w 1866 r., był Żeleński najlepiej wykształconym tu kompozytorem, ale jego horyzonty muzyczne nie były rozległe i nie miały się już zbytnio rozszerzać (...). Twórczość fortepianowa Żeleńskiego jest klasycznym przykładem epigonizmu. Mimo dużego talentu i gruntownej znajomości techniki kompozytorskiej nie zdołał autor Gopłany stworzyć własnego stylu fortepianowego. Nie był on pianistą – mimo odbytych studiów pianistycznych – i fakt ten ujawnia się w jego utworach fortepianowych. Nie umiał wydobyć z instrumentu tego brzmienia, na jakie go stać, ani też nie potrafił na ogół wykorzystać w pełni jego możliwości technicznych.

Orkester Norden

Już po raz ósmy wyruszyła na doroczne tournée *Orkester Norden* – słynna skandynawska orkiestra młodzieżowa, działająca pod egidą szwedzkiej agencji koncertowej *Rikskonserter*, *Jeunesses Musicales International* i kilku skandynawskich organizacji muzycznych. Począwszy od roku 1993 każdego lata młodzi muzycy ze Szwecji, Norwegii, Danii, Finlandii, Islandii i Estonii spotykają się w szwedzkim mieście Rättvik i po kilku tygodniach

Toskańskiej we Florencji. Solistą był młody norweski skrzypek Henning Kraggerud, finalista konkursu EBU w Brukseli i laureat prestiżowej Nagrody im. Griega. Tegoroczny repertuar *Orkester Norden* złożony był głównie z muzyki kompozytorów skandynawskich. Programy poszczególnych koncertów różniły się nieznacznie między sobą – podczas tournée zespół miał wykonywać utwory Duńczyka Poula Rudersa, Szwedów Wilhelma Sten-

Koncert skrzypcowy d-moll op. 47 Sibeliusa odegrany był bez zbytniego entuzjazmu zarówno przez skrzypka, jak i przez orkiestrę i nawet pewna ręka dyrygenta nie była w stanie zatrzeć uczucia lekkiego niedosytu. Na wykonaniu bardzo niekorzystnie odbiła się akustyka – koncert odbywał się w... miejskiej hali sportowej.

Po przerwie zabrzmiała *II Symfonia e-moll op. 27* Rachmaninowa. Tu orkiestra pokazała zupełnie inną klasę. Wy-



prób wyruszają w trasę koncertową. Orkiestra występowała już we wszystkich krajach skandynawskich, a także w Wielkiej Brytanii, Niemczech i państwach nadbałtyckich. Stałym dyrygentem orkiestry jest Paavo Järvi, wcześniej zespół pracował pod kierunkiem Esa-Pekka Salonena.

Tegoroczna trasa koncertowa orkiestry obejmowała sześć koncertów w Szwecji, Norwegii i Finlandii. Uczestniczyłem w inauguracyjnym tournée koncertu w Rättvik 7 lipca. Zespołem dyrygował chiński dyrygent Lu Jia, laureat konkursu im. Antonio Pedrotiego w Trento w 1990 r., były dyrektor opery w Trieście i Orkiestry

hammara i Ture Rangströma, Fina Jeana Sibeliusa i Rosjanina Sergiusza Rachmaninowa.

Koncert w Rättvik rozpoczęła *Fairytaile* Poula Rudersa (ur. 1949), skomponowana w bieżącym roku na zamówienie *Orkester Norden*. Błyskotliwy, znakomicie zinstrumentowany, mieniący się barwami utwór wymagał olbrzymiej, prawie stuosobowej orkiestry i w niczym nie przypominał tytułowej bajki, przywołał na myśl raczej jakieś potężne, kręcące się w szalonym tempie *perpetuum mobile*. Zarówno orkiestra, jak i publiczność zgótowała obecnemu na sali kompozytorowi burzliwą owację.

konanie to mogło śmiało konkurować z kreacjami najwybitniejszych światowych zespołów! Nie wierzyłem własnym uszom – tak cudownie skandynawska orkiestra pod batutą chińskiego dyrygenta interpretowała tę przepojoną słowiańskim duchem muzykę. Zachwycała logiczna i przejrzysta narracja, niewiarygodna precyzja intonacyjna (zwłaszcza w instrumentach dętych blaszanych!), doskonałe wycucie kantyleny – ani zbyt suchej, ani przesłodzonej. A przede wszystkim – imponowała niesłychana radość i energia bijąca z młodych muzyków.

Paweł Markuszewski



Mieczysława Demską-Trębaczą

Ludomir Rogowski

Dobrowolny anachoreta

Na dubrownickim cmentarzu znajduje się płyta grobowa z napisem: *Ludomir Michał Rogowski, kompozytor polski, ur. 3.X.1881 w Lublinie, zmarł 13.III.1954 w Dubrowniku*. Na grobie muzyka czasami pojawiają się kwiaty, choć coraz mniej osób pamięta dobrowolnego więźnia nadadriatyckiej samotni. W ojczyźnie pamięć o Rogowskim blednie. Zapomnieniu ulega oryginalna twórczość kompozytora, którego kariera na początku XX stulecia rozbiła się szybko i efektownie.

Z miejscem urodzenia wiąże Rogowskiego wczesne dzieciństwo i pierwsze próby kompozytorskie. Odnotował ten fakt we *Wspomnieniach*: *Miałem siedem lat, kiedy wykonałem przed rodzicami pierwszą moją kompozycję w rytmie skocznych melodii grywanych na Lubelszczyźnie*.

Wykształcenie muzyczne otrzymał w Instytucie Muzycznym Warszawskim. Studia w zakresie kompozycji odbył w klasie Zygmunta Noskowskiego, zaś dyrygentury uczył się u Emila Młynarskiego. Po ukończeniu Instytutu wyjechał do Lipska. *Uczyłem się tam pod kierunkiem Nikischa i Riemanna, a pieniądze zarabiałem pisząc symfonie dla kompozytorów nie mających natchnienia* – zwierzał się kompozytor. Kształcił się również w Monachium i w Rzymie. Po dwuletniej przerwie, kiedy to prowadził wileńską szkołę muzyczną, rozpoczął w roku 1911 kolejną wędrowkę na Zachód. Okres pierwszej wojny światowej spędził z dala od kraju. *Byłem wziętym kompozytorem w salonach bogaczy i sfer artystycznych, miałem szereg koncertów w Paryżu oraz przyjaciół spośród największych współczesnych artystów* – wspominał. Niezwykle twórczy dla Rogowskiego był dwuletni pobyt na południu, pod Niceą (1917–19). Nastąpił wówczas przełom w jego artystycznych poglądach. Tu powstała orkiestrowa *Villafranca* (1919) i kameralne *Fantasmagories* (1920). Tu sformułował pierwsze credo artystyczne, zawarte w eseju *Muzyka przyszłości* (wyd. 1922).

Powrót do kraju w 1921 roku okazał się nieporozumieniem: *W Polsce jestem od trzech lat. Napisałem niesłychaną ilość nut i piszę ciągle, bez końca, a wiem, że godzą w próżnię*. W Warszawie komponował, pisał też ilustracje muzyczne do sztuk teatral-

nych, zajmował się ponadto publicystyką. Z Warszawy odbył pierwsze podróże koncertowe do Pragi i Belgradu. Podczas jednej z nich odkrył piękno Dubrownika. Szybko zdecydował się na opuszczenie kraju. Chociaż tę zaskakującą decyzję tłumaczył potrzebą odpoczynku w bardziej przyjaznym klimacie południa, naprawdę jednak oddziaływały również i inne motywy: nieprzychylnie przyjęcie w kraju jego twórczości i idei estetycznych, polemiki z krytyką artystyczną na tym tle, nawet inwektywy pod adresem kompozytora.

W grudniu 1926 roku znalazł się w Dubrowniku, zamykając ostatecznie okres artystycznych peregrinacji. Nad Adriatykiem pozostał już do końca życia. Rzadko tylko i na krótko opuszczał swoją samotnię. Podczas ostatniego pobytu w ojczyźnie w 1938 roku

otrzymał resortową nagrodę muzyczną i „emeryturę Pana Prezydenta”. Korzystał z niej tylko do wybuchu wojny. Lata pobytu w Dubrowniku uczyniły z Rogowskiego oryginała i samotnika, pensjonariusza poklasztornej schroniska nad brzegiem morza. Znalazł tu dogodne warunki do tworzenia „ufilozoficznej” muzyki, jak pisał: *w ciszy i samotni celi poklasztornej nauczyłem się znacznie więcej niż poprzednio, w pogoni za wiedzą muzyczną po całej Europie*. Tworzył stale i uporczywie. Do ostatnich dni życia był aktywny; niezmordowanie szlifował i poprawiał utwory. W pełni „pojednany z naturą” i bez reszty oddany sztuce ten polski anachoreta poświęcał się studiom literatury i własnym próbom literackim. Zajmował się też filozofią hinduską, biologią, zoologią, psychologią, okultyzmem.



Ani koncepcje estetyczne, ani twórczość L.M. Rogowskiego nie znalazły zrozumienia. Kompozytor nie zdołał dla nich pozyskać zwolenników. Ten wizjoner, myśliciel, twórca oparowany ideą odnowy muzyki od jej podstaw, poszukiwał fundamentów dla „muzyki przyszłości” na Wschodzie i w słowińskiej muzyce ludowej. Wymyślił sposób na porządkowanie materiału dźwiękowego: skalę „słowińską”. Swą wyspekulowaną gramatykę muzyczną stosował konsekwentnie do końca życia.

Wszechstronne uzdolnienia Rogowskiego ujawniły się w jego dorobku pisarskim. Na uwagę zasługują wypowiedzi kompozytora we własnej, artystycznej sprawie. Po pióro sięgał przede wszystkim w momentach przełomów. Pierwsza deklaracja – *Muzyka przyszłości* – miała wyjaśnić woltę w poglądach kompozytora: ode-

rwanie od tradycji. Gdy koncepcja nowego języka muzycznego była gotowa, przemówił ponownie, zabierając głos *Pro domo sua* (1937). Były też refleksje rozliczeniowe – z życiem, a może próby pojednania z samotnością czy zgoda na zapomnienie. Opowieścią o sobie samym jest rękopiśmienny *Mój klasztor*.

Zawarte w manifestach dyrektywy artystyczne znalazły odzwierciedlenie w praktyce kompozytorskiej. Analiza spuścizny potwierdza, że twórczość Rogowskiego podlegała ewolucji. Dwie daty – 1919 i 1937 – pozwalają wyznaczyć kolejne etapy twórczości. Pierwszy – to czas rozpoznania tradycji, faza poszukiwań warsztatowych. Drugi, zamknięty w latach 1918–36, wyznaczają, m.in. symfonie: *Ofiarna* (1921) i *Radosna* (1936). W kręgu ostatecznych ustaleń kompozytorskich powstały wielkie formy, jak cztery

symfonie i *Zjawy czyli siedem legend polskich* (na orkiestrę).

Dorobek Rogowskiego jest bardzo wszechstronny, obejmuje rozmaite gatunki: od muzyki scenicznej, oratoryjnej, symfonicznej do instrumentalnej i wokalne. Niektóre z tych kompozycji zyskały uznanie, jednakże znacznie więcej pozostało nietkniętych w dubrownickim archiwum miejskim – w rękopisach. Odkrycie ich na nowo (w przygotowaniu nagrania Acte Préalable) pozwala snuć nadzieję, że być może czas dzisiejszy okaże się dla Rogowskiego łaskawszy. Jak dotąd nie było nawet możliwości przekonać się, czy fanatyczna wiara kompozytora w estetyczną wartość jego dzieł miała podstawy; brakowało też okazji, by sprawdzić czy muzyka Rogowskiego zdoła się obronić dzisiaj.

To czas rozsądzi, kto miał rację: Rogowski czy jego rodzimi oponenci.

Tellefsen - uczeń Chopina Ingrid Loe Dalaker

Autorka jest magistrem muzykologii. Pisze pracę doktorancką z historii muzyki na temat T. D. A. Tellefsena. Jest to część interdyscyplinarnego projektu uniwersytetu NTNU w Trondheim o nazwie *Det egne og det andre* sponsorowanego przez Norges Forskningsråd (Norweska Radę Badawczą).

Thomas Dyke Acland Tellefsen (1823-1874) – norweski kompozytor, uczeń Chopina, zdobył za życia międzynarodową sławę jako kompozytor, wirtuoz fortepianu i nauczyciel. Skomponował pierwsze dwa znane norweskie koncerty fortepianowe. Już w latach 40. dziewiętnastego wieku użył motywów ludowych melodii norweskich w swoich kompozycjach. Choć większość utworów Tellefsena została napisana na fortepian, lista jego dzieł, zawierająca również kompozycje kameralne, jest dość długa. W kompozycjach Tellefsena łatwo dostrzec wpływy Chopina, jednak wiele fragmentów jego dzieł, szczególnie muzykę kameralną, cechuje klasycyzująca forma i ekspresja.

Tellefsen dorastał w bardzo aktywnym muzycznie środowisku w Trondheim. Jego ojciec, Johann Christian Tellefsen (1774-1857) był organistą w *Nidarosdomen* (katedrze w Trondheim), budowniczym organów i sprzedawcą instrumentów oraz główną postacią muzycznego życia miasta. Jego matka uczyła gry na fortepianie i uważana była za dobrą pianistkę i śpiewaczkę. W wieku lat piętnastu Thomas Tellefsen już wiedział, że muzyka będzie jego żywiołem. Konsekwencją było zakończenie przez niego nauki w katedralnej szko-

le w Trondheim w 1840 roku i debiut jako pianisty w rodzinnym mieście 21 stycznia 1842 roku.

Pierwszym nauczycielem gry na fortepianie Tellefsena był Ole Andreas Lindeman (1769-1857) – organista Kościoła *Vor Frue kirke*, który podczas nauki w Kopenhadze otrzymał rzetelne podstawy muzyczne od kompozytora i organisty Israela Gottlieba Wernicke, przybyłego do Trondheim z Bergen. Wernicke przekazał uczniowi tradycję wywodzącą się w prostej linii od Bacha. Wiedza związana z tradycją bachowską była w Norwegii rzeczą niespotykaną w ówczesnych czasach. Lindeman zaszczepił zainteresowanie Bachem i dawniejszymi kompozytorami swoim studentom – poprzez komponowanie muzyki oraz poprzez dzieła wielkich teoretyków muzyki XVIII wieku. Korespondencja paryska Tellefsena jest dowodem na to, że on również dobrze znał powyższe źródła. Także jego życiowa pasja – muzyka baroku – jest głęboko osadzona w tradycji, z której kompozytor się wywodzi.

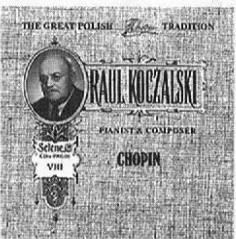
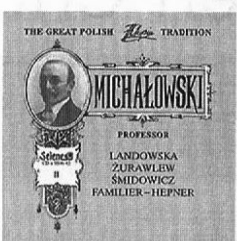
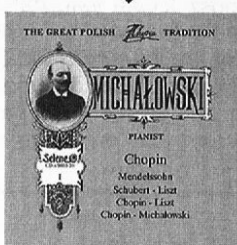
W maju 1842 roku Thomas Tellefsen wyjechał do Paryża, aby studiować grę na fortepianie. Jak się później okazało, pozostał tam z krótkimi przerwami przez całe życie. Paryż był głównym ośrodkiem roz-

woju muzyki w XIX wieku, przyciągającym muzyków, studentów i kompozytorów z całej Europy. Tutaj również Tellefsen mógł z pierwszej ręki zapoznać się z najwspanialszymi przedstawieniami operowymi i współczesnymi wirtuozami.

W Paryżu Tellefsen poznał Charlotte Thygeson (urodzoną w Norwegii pianistkę, określaną jako najlepszą uczennicę wirtuoza i kompozytora Kalkbrennera), która kierowała jego rozwojem jako pianisty, co nasuwa konkluzję, że musiał poznać współczesną metodę nauczania.

Jednakże Thomas Tellefsen wkrótce zdał sobie sprawę, że tak naprawdę chciał wziąć sobie za mistrza Fryderyka Chopina. W listopadzie 1844 roku miał pierwszą okazję poznać kompozytora przez swą norweską znajomą, znajdującą się wśród przyjaciół Polaka. W ten sposób został przedstawiony przyjaciółce kompozytora, francuskiej pisarce George Sand, która kilka dni później zaaranżowała pierwsze spotkanie z Chopinem. Tellefsen pobierał regularne lekcje u swego mistrza aż do maja 1847 roku i poczynił znaczne postępy, zarówno jeśli chodzi o technikę gry na fortepianie, jak i kompozycję. Jego sytuacja finansowa również polepszyła się, kiedy Chopin zatrudnił go do przepisywania swoich

THE GREAT POLISH CHOPIN TRADITION



dziel. Status ucznia wielkiego kompozytora zapewnił mu również dobrze płatne lekcje.

Tellefsen bardzo zaprzyjaźnił się z Chopinem. W 1848 roku, po rewolucji w Paryżu, odbyli wspólnie podróż do Londynu. Tam utrzymywali się dzięki koncertom i lekcjom i wkrótce zyskali sporą rzeszę uczniów, wywodzących się z bogatej burżuazji i arystokracji. Uczennica Chopina, Jane Stirling, zaprosiła obu kompozytorów, aby odwiedzili jej krewnych w Szkocji. Tellefsen odwiedzał ich jeszcze wiele razy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, był bowiem zapraszany na koncerty u wysoko urodzonych krewnych Jane Stirling.

Pobyt w Londynie, gdzie codziennie razem spędzali czas, umocnił przyjaźń Chopina i Tellefsena. W liście do swojej rodziny w Norwegii, Tellefsen napisał: *Chopin jest i pozostanie moim najlepszym przyjacielem, nasz wspólny pobyt w Londynie, gdzie obydwoj czuliśmy się obco, zbliżył nas bardzo, poznaliśmy się bliżej, odwiedzałem go codziennie i zawsze jadłem z nim śniadanie...* (sierpień 1848).

Wielkie zaufanie, jakim obdarzył Chopin swego ucznia, objawiało się w różny sposób. Między innymi powierzył Tellefsenowi zadanie napisania planowanej szkoły pianistyki, która zakładała analizę stylu gry. Zadania tego Tellefsen niestety nie dokończył. Po śmierci Chopina w 1849 roku przejął niektórych z jego uczniów. W miarę upływu czasu stawał się cenionym nauczycielem muzyki w wyższych sferach Paryża, co opisał w swoim liście do rodziny: *Mam wielu studentów, a moja reputacja w Paryżu rośnie z dnia na dzień, jestem prawdopodobnie jednym z tych, którzy mają klientelę z najwyższych sfer, uczę bowiem 4 księżniczki, księżną, a hrabin już nie zliczę* (w liście z kwietnia 1855).

W 1858 roku Thomas Tellefsen poślubił norweską śpiewaczkę Severine Bye (1839-1915). Małżeństwo prowadziło dom otwarty, gdzie bywała śmietanka towarzyska; jego rezydencja służyła również jako centrum dla środowiska skandynawskiego w Paryżu. Ole Bull, Bjørnstjerne Bjørnson i H. Ch. Andersen często odwiedzali rodzinę Tellefsenów.

Z powodu wojny francusko-niemieckiej Tellefsenowie zdecydowali się zostać w Londynie w latach 1870-1873. Dzięki licznym znajomościom Thomasa małżeństwo zarabiało na życie ucząc i dając koncerty. Po powrocie do Paryża stan zdrowia Tellefsena, nadwątlonego jeszcze w latach 60., pogorszył się. Kompozytor zmarł 6 października 1874 roku i został pochowany w Paryżu.

Thomas Tellefsen stał się jednym z wielkich wirtuozów fortepianu Pary-

Selene Records, Warsaw, Poland.

* 02-759 Warszawa, ul. Warneńska 4 m. 14

Tel./fax.: +48(22) 842.29.43; e-mail: selene@post.pl

wrzesień 2000

za lat 50. dziewiętnastego wieku. Jego debiut miał miejsce 18 kwietnia 1851 w Hotelu Lambert, rezydencji księcia Aleksandra Czartoryskiego. Był to dla niego przełom w karierze artystycznej. Jego *Koncert fortepianowy g-moll* op. 8 wykonano po raz pierwszy w Sali Pleyela rok później, a krytycy entuzjastycznie przyjęli również serię jego koncertów w następnych latach. Występy Tellefsena uważano powszechnie za główne wydarzenia roku. Wszystkie jego dziesięć wizyt w rodzinnej Norwegii (ostatnia w 1864 roku) połączonych było z koncertami. Za życia odgrywał jedną z głównych ról w międzynarodowym życiu muzycznym, co odzwierciedla wiele przyznawanych mu wyróżnień. Został między innymi odznaczony tytułem Kawalera Orderu św. Olawa.

Oprócz własnych kompozycji Tellefsen uwzględniał w programie swych koncertów dzieła Chopina. Jego interpretacje muzyki polskiego kompozytora były chwalone przez krytyków, jego artykulacja, śpiewność, a szczególnie gra *rubato* opisywane były jako najwyższej klasy gra w duchu muzyki Chopina. Tellefsen często uczestniczył również, wraz z renomowanymi muzykami paryskimi, w koncertach muzyki kameralnej, złożonych głównie z utworów klasyków wiedeńskich. W tym gronie znajdowali się między innymi François Delsarte, Auguste Francomme i Charles-Eugene Sauzey. Tellefsen, Francomme i Gounod brali czynny udział w *Club des Mozartistes* byłej uczennicy Chopina, księżnej Czartoryskiej. Tellefsen aktywnie propagował tradycję muzyki baroku. Znajdowało to odbicie w koncertach, podczas których największą troskę przykładął, do jak najdokładniejszego i najbardziej autentycznego wykonania tej muzyki. Już w latach pięćdziesiątych w Paryżu wykonywał barokowe utwory na swoim własnym klawesynie. Jego zainteresowanie muzyką wcześniejszych epok zaowocowało wieloma wydaniem nut w latach 50. i 60. Tellefsen był redaktorem wielu zbiorów dla celów pedagogicznych, zawierających dzieła fortepianowe między innymi C. P. E. Bacha, J. P. Kirnbergera, J. A. P. Schulza czy O. A. Lindemana. Otrzymał wiele z powyższych utworów od swego ojca oraz od Lindemana i w ten sposób podtrzymywał tradycję kultywowania muzyki dawnych epok, praktykowaną w Trondheim na początku dziewiętnastego wieku.

W latach 60. i 70. Tellefsen

ograniczył liczbę koncertów i poświęcał więcej czasu na uczenie i komponowanie. Pozostawił po sobie 44 opisy z oryginalnymi kompozycjami, wszystkie opublikowane w Paryżu. Jego styl fortepianowy często porównuje się z Chopinem, co wynika również z użytych form. Tellefsen komponował liczne walce, nokturny i mazurki. Wpływy norweskiej muzyki ludowej najbardziej widoczne są w mazurkach oraz dziełach zatytułowanych *Huldredansen*, *Brurslaatten* i *Walhallafesten*.

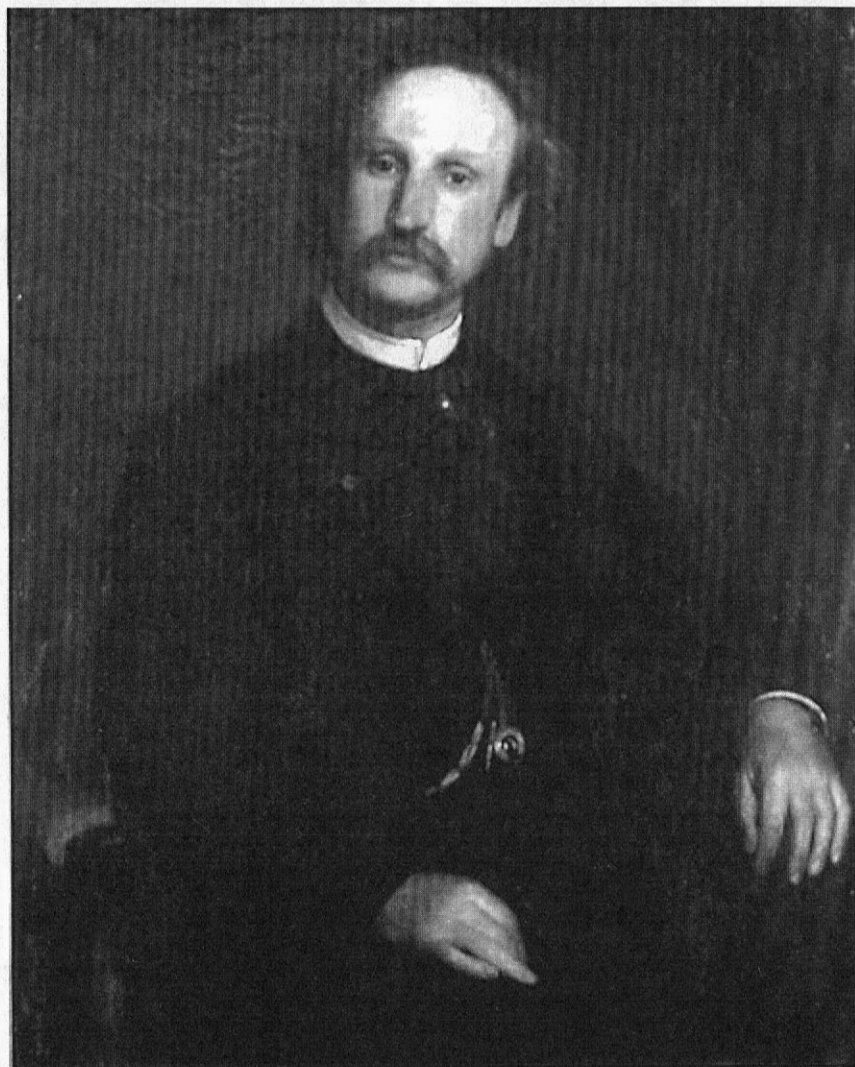
Melodie Tellefsena w wielu przypadkach nawiązują do znanych norweskich melodii ludowych (*slåttemusikk*). Wiele z tych melodii łączy się z typowymi figurami granymi na skrzypcach. W wielkich dziełach Tellefsena ślady muzyki norweskiej mają charakter epizodyczny i nie są podstawą konstrukcji utworów, jak w przypadku mazurków. Kombinacja melodii ludowych i bardziej skomplikowanych harmonii pojawia się raczej sporadycznie w dziełach kompozytora, ale, mimo wszystko, nie można jej bagatelizować porównując z językiem

muzycznym Griega końca dziewiętnastego wieku.

Muzyka kompozytora stała się popularna jedynie na krótko tuż po jego śmierci w 1874 roku. Po roku 1850 można zaobserwować tworzenie się nowych trendów w muzyce norweskiej. Wraz z tradycją koncertów publicznych odbywających się w wielkich salach z udziałem orkiestr zaczęto poszukiwać innych form muzycznego wyrazu, odmiennych od intymnej muzyki Tellefsena. Zmienił się więc standard komponowania.

Wysokie wymagania dotyczące oryginalności twórczości sprawiły, że zarzucano Tellefsenowi zbyt dużą zależność, a nawet imitowanie muzyki Chopina. Równie ważnym powodem nieznajomości muzyki kompozytora był jego pobyt w Paryżu. Tellefsen przez całe swoje dorosłe życie uważał Francję za swoją prawdziwą ojczyznę, co oddaliło go od grupy artystów, którzy świadomie dążyli do zbudowania czysto norweskiej kultury dziewiętnastego wieku.

tlum. Bartosz Weber





Dbczość o narodowz kulturę

z Małgorzatą Jaworską
o muzyce w Norwegii
rozmawia Marcin Tadeusz Łukaszewski

Nagrywa Pani obecnie dla firmy Acte Préalable serię płyt z muzyką norweskiego kompozytora Thomasa Tellefsena. Jedną z płyt jest już wydana, następną w przygotowaniu. Proponuję więc, abyśmy naszą rozmowę zaczęli właśnie od Tellefsena. Przypomnijmy, że od kilkunastu lat mieszka Pani w Norwegii. Czy twórczość tego kompozytora znana była Pani wcześniej, czy też dopiero w Norwegii zainteresowała się nim Pani bliżej?

Studiując w Krakowie czytałam różne biografie Fryderyka Chopina, w których znalazłam notatki i wspomnienia uczniów Chopina o Tellefsenie. Zainteresowałam się wtedy tym kompozytorem, ale później o nim zapomniałam. Po przyjeździe do Norwegii odkryłam go po raz drugi dzięki mojej znajomej – Ingrid Loe Dalaker, która pisze na uniwersytecie w Trondheim pracą doktorską z muzykologii na temat Tellefsena. Dostałam od niej wszystkie nuty i postanowiłam popularyzować muzykę tego zupełnie zapomnianego kompozytora.

Tellefsen mieszkał przez całe życie w Paryżu. Nuty jego utworów były tam wydane i przed samą śmiercią Tellefsena zostały odesłane do Uniwersytetu w Trondheim, gdzie przeleżały ponad sto lat. Jest to więc kompozytor zapomniany, ale obecnie zaczyna się renesans jego muzyki. Są wprawdzie ogromne trudności ze zdobyciem materiałów nutowych, ale już wkrótce będą one dostępne w *Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable*.

Domyślam się, że miała już Pani okazję prezentować te utwory publicznie?

Wykonywałam je w bardzo ważnych ośrodkach zarówno norweskich, jak i polskich. W Norwegii m.in. w Bergen (Troidhaugen), miejscu zamieszkania Edwarda Griega, w Polsce w warszawskiej Akademii Muzycznej. Twórczość ta była przyjmowana bar-

dzo ciepło i przez publiczność norweską, i polską.

Skoro rozmawiamy o muzyce norweskiej... Czy mogłaby Pani naświetlić sprawę finansowania kultury w Norwegii? Jaki jest udział funduszy państwowych w kulturze, a jaki sponsorów prywatnych?

W Norwegii państwo mocno wspiera kulturę poprzez Rikskonsertene, rodzaj naszego dawnego Pagartu. Jest to impresariat państwowy, który finansuje większość norweskich festiwalu, a równocześnie organizuje muzykom koncerty i tournées. Jest to największy państwowy sponsor. Sponsorzy prywatni także wspierają muzykę w Norwegii, ale niestety nie w takiej skali, jak w Szwecji. Zauważam jednak pewną poprawę: coraz więcej prywatnych sponsorów wchodzi w tej chwili na rynek kulturalny. Działają też organizacje zajmujące się kulturą, finansowane częściowo przez urzędy miejskie.

Jak wygląda sprawa propagowania narodowej kultury w Norwegii? Czy jest jakaś ustawa gwarantująca wykonawstwo muzyki norweskiej na estradzie i na antenie, taka jak np. we Francji, gdzie spośród całej nadawanej w radio muzyki rodzima twórczość (zarówno poważna, jak i rozrywkowa) musi stanowić 30%? Jak często prezentuje się w Norwegii muzykę norweską?

Nie wiem czy jest to zagwarantowane ustawą, ale wygląda na to, że tak. Jest pewien nacisk publiczności, która żąda od filharmonii, aby w programach była umieszczana muzyka norweska, także współczesna. Dużo się na ten temat pisze w gazetach. Grany jest głównie Grieg, zaś z kompozytorów współczesnych Arne Nordheim i Geirr Tveitt. Jest kilka festiwalu, które zajmują się propagowaniem kompozytorów norweskich, jak np. festiwal w Risør, którego założeniem jest ukazywanie co roku sylwet-

ki jednego kompozytora norweskiego. Są to z reguły kompozytorzy współcześni, niektórzy znakomici.

Jeżeli chodzi o drugą część Pańskiego pytania, to muszę przyznać, że muzyka norweska jest prezentowana w Norwegii bardzo często. Nawet się nad tym specjalnie nie zastanawiałam; w ogóle nie zauważam takiego problemu. W programach koncertów jest równowaga w prezentowaniu muzyki norweskiej i obcej, dotyczy to także muzyki współczesnej. Powiedziałaabym, że dbałość o narodową kulturę jest w Norwegii bardzo duża.

A jak wygląda zainteresowanie muzyką w prasie norweskiej?

Codzienna prasa norweska jest ogromnie zainteresowana kulturą i muzyką. Recenzje po koncertach są bardzo obszerne, ze zdjęciami i oczywiście ilustrują atmosferę koncertu. Dziennikarze norwescy starają się zainteresować czytelników kulturą i sztuką poprzez częste wywiady z artystami i pisanie bardzo rzetelnych recenzji. Prasy specjalistycznej zajmującej się muzyką jest raczej mało. Większość jest poświęcona muzyce popularnej. Są jednak dostępne czasopisma zagraniczne.

Jeszcze jedno pytanie: jak przedstawia się sprawa znajomości muzyki polskiej w Norwegii? Czy znana jest norweskiej publiczności twórczość kompozytorów polskich?

W niewielkim stopniu, ale polscy muzycy są od czasu do czasu zapraszani do Norwegii. Krzysztof Penderecki był tam nawet kilkakrotnie; brał udział w kilku norweskich festiwalach. W Norwegii znany jest oczywiście Chopin oraz polscy kompozytorzy współcześni, szczególnie Witold Lutosławski. Znani są także Szymanowski i Paderewski, ale myślę, że ich muzykę należałoby szerzej spopularyzować.

Dziękuję bardzo za rozmowę.

Małgorzata Jaworska

urodziła się w Krakowie. Jest absolwentką Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Krakowie w klasie fortepianu prof. Ludwika Stefańskiego (dyplom z wyróżnieniem) oraz Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie studiowała u prof. Ludwika Stefańskiego i prof. Ewy Bukojemskiej. Po ukończeniu studiów otrzymała dyplom magisterski. Pianistka występowała w wielu krajach i uczestniczyła w festiwalach muzycznych, między innymi w Międzynarodowym Festiwalu *Muzyka w starym Krakowie* oraz nagrała płytę CD. W jej repertuarze znajdują się utwory od Bacha do muzyki współczesnej. Recenzenci szczególnie podkreślają jej interpretację utworów Fryderyka Chopina.

W związku z 150 rocznicą śmierci F. Chopina w 1999 roku pianistka wykonała pierwszy raz w Polsce, w Akademii Muzycznej w Warszawie, solowe utwory norweskiego kompozytora T. D. A. Tellefsena, ucznia F. Chopina. Z okazji tej rocznicy utwory te były również przez nią wykonane w Bergen w Norwegii (Troidhaugen).

Obok koncertowania, zajmowała się też pedagogiką i uczyła w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Krakowie i w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Pianistka mieszka obecnie na stałe w Norwegii.



Między Panem, Wójtem, a ...

Rozmowa Muzyka z Muzykologiem

Gościmy dzisiaj na naszych łamach dwie wybitne postaci polskiej sceny kulturalnej: wspaniałego artystę Andrzeja Brzozowskiego i cenionego naukowca Cezarego Dębowskiego. Obaj Panowie – pijąc kawę – zawzięcie dyskutują o muzyce polskiej, wymachując przy tym zamasyżycie rękami, dłońmi, a nawet nogami. Pan A.B., jak można sądzić z rozmowy, jest wykonawcą, żywym obrońcą muzyki polskiej, zaś Pan C.D. jest muzykologiem. Pan A.B. usiłuje przekonać Pana C.D. do muzyki polskiej. Czy mu się to uda i czy coś z tego wyniknie?

Pan A.B.: Twierdzi Pan, że muzyka polska została zapomniana i śmie Pan uważać, że dobrze, iż tak się stało?

Pan C.D.: Oczywiście! Myślę, że i Pan przyzna mi bez trudu rację. Proszę zauważyć: muzyka europejska dała nam Bacha, Händla, Vivaldiego, Mozarta, Haydna, Beethovena, Schuberta, Webera, Rossiniego, Schumannna, Mendelssohna, Brahmsa, Griega, Dwořaka, Verdiego, Mahlera, całą rodzinę Straussów, Czajkowskiego, Mussorgskiego, Rachmaninowa, Skriabina, Ravela, Debussy'ego, Berga, Weberna, Schönberga, by wymienić tylko najwybitniejszych twórców wszystkich epok. Ich dzieła wykonuje się na całym świecie, mamy liczne nagrania. A w muzyce polskiej kogo mamy? Tylko Chopina, Szymanowskiego, Lutosławskiego i Pendereckiego.

Pominął Pan wiele nazwisk wybitnych polskich twórców. Zapomniał Pan, że mieliśmy złoty wiek w muzyce polskiej, a dzieła Pękiela, Górczyckiego, Mikołaja z Krakowa, Mikołaja Zielańskiego czy choćby Adama Jarzębskiego, Mielczewskiego czy Mikołaja Gomółki swoim kunsztem mogą konkurować z dziełami Palestriny i Orlanda di Lasso, o ile nawet nie są od nich lepsze.

Co też Pan opowiada?

A Kurpiński, Lessel, Dobrzyński, Elsner, Noskowski, Melcer, Żeleński,



Stojowski, Statkowski, Noskowski, Moniuszko, Paderewski, Zarębski, Pankiewicz, Karłowicz, Nowowiejski, Różycki? Przecież to znakomita muzyka!

Styl tych kompozytorów jest klasycznym przykładem epigonizmu. W wielu przypadkach dzieła te są eklektyczne, napisane w stylu akademickim, konserwatywnym, nie posiadają znamion indywidualności twórczej i nie można ich stawiać w jednym rzędzie z muzyką europejską. Polska, będąc przez wiele dziesiątków lat pod okupacją zaborców, była odcięta od świata. Nasi twórcy nie mieli możliwości weryfikacji swoich dokonań i porównania własnej twórczości z utworami kompozytorów zagranicznych. Tylko nielicznym udało się opuścić granice kraju, aby dalej zgłębiać

wiedzę gdzieś w Paryżu, Berlinie, Pradze.

Tym niemniej mamy całą listę znakomitych dzieł. Przecież niemal każdy z tych twórców ma w dorobku liczne utwory solowe, kameralne, religijne, sceniczne, orkiestrowe. Wielu z nich pisało symfonie, uwertury, koncerty fortepianowe, skrzypcowe, kwartety smyczkowe, tria, kwintety, pieśni, kantaty, opery. I Pan uważa, że to wszystko jest nic nie warte?

Nic takiego nie powiedziałem! Stanowisko polskich muzykologów jest w tej dziedzinie jasno określone. Promujemy przecież muzykę polską.

Z Pańskiej wypowiedzi jasno wynika, że muzyka polska nie zrodziła żadnych wartościowych dzieł, że to wszystko jest eklektyczne i staroświeckie. A wasze stanowisko świetnie znam! W artykułach, omówieniach do płyt, książkach, rozprawach, jeżeli już poruszacie tematykę polską, to piszecie o niej z dystansem, usiłujecie wykazać, że muzyka polska jest gorsza. Niedawno czytałem taką recenzję w „Ruchu Muzycznym”, gdzie ktoś napisał o Lesslu, który był uczniem Haydna, że tenże wstydziłby się takiego ucznia!

Wy wcale nie jesteście pod tym względem od nas gorsi! Kto z wykonawców ma w repertuarze utwory kompozytorów, których Pan wymienił? Gdzie są nagrania tych dzieł, gdzie się je wykonuje? Dlaczego polscy artyści nie interesują się muzyką polską?

Przecież sam Pan zauważył, że mamy liczne grono kompozytorów, z których każdy ma w dorobku okazałą liczbę utworów. Dlaczego tego nie gracie, nie nagrywacie? Skoro twierdzi Pan, że te dzieła warto odkurzyć i pokazać światu, dlaczego Pan tego nie robi?

Ma Pan rację, polscy wykonawcy nie są zainteresowani muzyką polską. Grają wszystko co popadnie, tylko nie swoją muzykę. A jeśli już coś polskiego raz na dziesięć lat zagrają, to dumnie o tym trąbią i piszą w swoich notach biograficznych, że niby promują muzykę polską! Cudze chwałą, swego nie znają! Ale niech mi Pan powie, jak mają swoje znać, skoro nie mają dostępu do nut; nie mogą nic przeczytać o tych kompozytorach w encyklopediach, słownikach; większość utworów kompozytorów polskich nie jest wydana, zachowała się w rękopisach albo zaginęła, a przecież za życia tych twórców – dajmy na to w XIX wieku – większość tych dzieł była wydawana. Tym już się nie powinien zajmować wykonawca; jego zadaniem jest grać i nagrywać. Zadaniem muzykologa jest natomiast odszukanie tych nut, ich opracowanie, przygotowanie do wydania i doprowadzenie do tego wydania. Następnym etapem jest napisanie stosownej monografii, w której piszący winien udowodnić, że muzyka polska jest godna ocalenia, wykonania, nagrania i promowania. Skoro wy piszecie o niej, że jest eklektyczna, staroświecka, akademicka, że czerpie, naśladuje, powiela style innych twórców, to nigdy takim gadaniem nie przekonacie wykonawców do tej muzyki! Artysta lubi mieć w repertuarze coś oryginalnego i wartościowego. Jeśli się dowie, że np. Haydn wstydył się Lessla, to nigdy nie sięgnie po jego muzykę. Antyreklama!

Czyżby? Muzykolog powinien być obiektywny. Nie może o jakiejś twórczości pisać, że jest oryginalna, gdy ta

jest eklektyczna. Wspomniany przez Pana Żeleński w 1919 roku komponował tak, jak wielu twórców w połowie XIX wieku, nie wypracował własnego języka muzycznego, naśladował Brahmsa, Chopina, Moniuszkę. Gdybym chciał go stawiać na piedestale, popęłiłbym nadużycie.

A Beethoven nie naśladował Haydna? A Schubert nie był zainspirowany Beethovenem? A Schumann nie czerpał z Chopina? A Skriabin? Przecież żadna twórczość nie jest wolna od wpływów. To przenikanie się wpływów jest procesem naturalnym. Nikt np. w Niemczech nie wstydył się, że pierwsze symfonie Beethovena są pisane w stylu późnych symfonii Haydna. A u nas? Jeżeli mówi się o obcych wpływach w muzyce polskiej, robi się to takim tonem, jakby fakt ten miał przekreślać całą naszą muzykę.

Na Zachodzie już dawno nagrano po kilkanaście, jeżeli nie po kilkadziesiąt razy utwory Brahmsa, Schumanna, Mendelssohna, Schuberta, Czajkowskiego. Po co mamy to powielać? Przecież posiadamy tyle własnej, wartościowej i znakomitej muzyki? Czesi, Włosi, Niemcy, Francuzi, Rosjanie – wszyscy są dumni ze swojej muzyki, wydają ją na płytach, wydają nuty, opracowują biografie. A my?

Dlaczego Pańscy koledzy piszą prace magisterskie, doktorskie i habilitacyjne np. na temat: Konstrukcja dźwiękowa koncertu na altówkę i orkiestrę Aloisa Haby, Struktura i funkcje procesów emocjonalnych w estetycznej percepcji muzyki, Kształtowanie pojęć na lekcjach wychowania muzycznego, Dzieło muzyczne i etapy jego istnienia czy inne prace w rodzaju: Koncerty organowe G.F. Händla, Suita wiolonczelowe J.S. Bacha, Pedalizacja w etudach-obrazach S. Rachmaninowa. Co to wszystko kogo obchodzi? Czyż nie lepiej byłoby wziąć na warsztat któregośkolwiek z wymienionych przeze mnie twórców? Który z nich doczekał się swojej biografii, rzeczowo i starannie opracowanej? Żaden! Po co pisać prace na temat, który jest może interesujący, ale zupełnie nie mający nic wspólnego z muzyką



polską, a poza tym dogłębnie spenetrowany, więc mało oryginalny? A polska twórczość leży odłogiem. Niechby przynajmniej co dziesiąty muzykolog napisał monografię o życiu i twórczości jednego polskiego kompozytora. Czy to takie trudne?

Bardzo mocno mnie Pan zaatakował! Nie mogąc pozostać bierny na te zarzuty pragnę tylko zadać pytanie: dlaczego w żadnej z polskich filharmonii w minionym sezonie nie wykonano prawie ani jednego polskiego utworu? Dlaczego program każdego koncertu abonamentowego zawiera symfonię Beethovena, uwerturę Webera i koncert skrzypcowy Brahmsa (ogniwa te można zastąpić innymi dowolnymi utworami muzyki europejskiej). Skoro jest Pan takim zawziętym obrońcą muzyki polskiej, dlaczego nie wpłynie Pan na swoich kolegów – dyrygentów, którzy są szefami polskich filharmonii, aby przynajmniej trzy razy w roku zamiast uwertury Webera czy innego kompozytora wykonali choćby uwerturę *W Tatrach* Żeleńskiego, *Bajkę* Moniuszki, *Zamek na Czorsztynie* Kurpińskiego czy *Step* Noskowskiego, a zamiast koncertu Brahmsa zagraли – dajmy na to – któryś z koncertów fortepianowych Melcera albo koncerty Wieniawskiego, Dobrzyńskiego, koncert klarnetowy Kurpińskiego czy wreszcie koncert Paderewskiego, nie wspominając już o Chopinie? Jakkolwiek uważam, że nie jest to – pomijając Chopina – muzyka najwyższego lotu, to jednak jej wykonywanie jest – w moim mniemaniu – obowiązkiem polskiego odtwórcy.

Słusznie Pan mniema. Jest to obowiązkiem każdego wykonawcy bez względu na to – jak Pan twierdzi – czy jest to, czy nie jest muzyka najwyższego lotu. A swoją drogą, na jakiej podstawie tak Pan sądzi? Przecież nie miał Pan okazji słyszeć tych utworów, bo nie wszystkie są wykonywane i nagrywane. Czy tylko na podstawie analizy partytury? Przecież to są zna-





komite dzieła! Koncert Paderewskiego to najlepszy polski romantyczny koncert fortepianowy po Chopinie! Czy wyobraża Pan sobie, że częściej bywa nagrywany za granicą niż w kraju? A koncert Dobrzyńskiego? To naprawdę wspaniała muzyka! Cóż z tego, że słycać w niej wpływy Chopina. To jeszcze nie jest powód, żeby jej nie wykonywać! Nie zasugerował Pan zastąpienia którejś z symfonii Beethovena polską symfonią. Choć liczba ich nie dorównuje muzyce obcej, tym niemniej mamy wiele wybitnych symfonii, chociażby symfonię Polonia Paderewskiego albo Symfonię Odrodzenie Karłowicza czy symfonię Żeleńskiego. A czy Pan wie, że niejaki Józef Nowakowski napisał dwie symfonie? A symfonie Nowowiejskiego? A Noskowski? W czym są one gorsze od innych symfonii? Czyż my, Polacy, nie powinniśmy być dumni z własnej muzyki i obnosić się z nią po świecie? Nie ma w tym ani cienia nacjonalizmu – jak chcieliby nas osądzić zwolennicy Unijnego Raju. Za to gwarantuję Panu, że niejeden obcokrajowiec pozazdrościłby nam naszej muzyki, gdyby tylko mógł ją poznać.

Polska twórczość symfoniczna jest bardzo skromna i uboga, właściwie sporadyczna. Jej zaistnienie w historii muzyki jest marginesowe. Nieliczne wymienione przez Pana symfonie to jeszcze nie powód do dumy. Nie można stawiać symfonii Paderewskiego czy Karłowicza w jednym rzędzie z symfonią Mahlera czy Brucknera...

A niby dlaczego? Czy symfonia Paderewskiego jest gorsza niż Brucknera? A skoro nie można, to na tej samej zasadzie nie można stawiać w jednym rzędzie symfonii Dworka i Schuberta! To są uogólnienia. Odnoszę wrażenie, że środowisko muzykologów polskich byłoby usatysfakcjonowane dopiero wtedy, gdyby Kurpiński miał w dorobku 14 symfonii, Dobrzyński – 9, Chopin – 4, Żeleń-

ski – 7, a Moniuszko – 32 itd. Fakt, że liczbowo nasza twórczość symfoniczna jest nieco bardziej uboga niż twórczość kompozytorów obcych, nie jest jeszcze wystarczającym powodem, aby tej muzyki nie wykonywać. Niech mi Pan powie, od czego są w Polsce narodowe instytucje kultury, takie jak Filharmonia Narodowa, Opera Narodowa, Polskie Radio, NOSPR, nie mówiąc już o narodowych – nazwijmy to – festiwalach typu Warszawska Jesień czy Wroclavia Cantans? Jedyne NOSPR dokonał wielu nagrań muzyki polskiej. A co zrobiła Filharmonia Narodowa dla promocji muzyki polskiej? Jako narodowa instytucja kultury powinna, jak sama jej nazwa wskazuje, zajmować się promowaniem narodowej kultury. Tymczasem obecność polskich dzieł na scenie tej szacownej instytucji w minionym sezonie można policzyć na palcach jednej ręki z obciętymi dwoma palcami! A co nagrywa ta najlepsza w kraju orkiestra? Komplet symfonii Beethovena!

To bardzo dobre nagranie! Nie powinien Pan deprecjonować takiego dokonania. Która polska orkiestra nagrała wszystkie symfonie Beethovena?

Ja nie mówię, że złe, ale jakbym miał kupić sobie komplet symfonii Beethovena, a mam do wyboru trzydzieści wykonań, to nie wiem, czy bym sięgnął akurat po te płyty. A już na pewno nie zrobiłby tego obcokrajowiec. Myśli Pan, że mając do wyboru nagrania Karajana, Bernsteina, Abbado, Nowojorczyków, Bostończyków, Gewandhausu, Gardinera i wiele innych, wybrałby Filharmoników Warszawskich? Czy nie lepiej byłoby więc nagrać płytę z polskimi symfoniąmi? Byłaby z pewnością oryginalna i wartościowa. Sądzę, że taką właśnie płytę kupiłby sobie zagraniczny gość podczas swojego pobytu w Polsce.

A co Filharmonia Narodowa wykonała na jubileusz 400-lecia stołeczności Warszawy? Requiem Verdię! Pewnie znowu mnie

Pan zaatakuje, że potępiał wykonanie tego znakomitego dzieła. Nie! Pytam tylko dlaczego akurat Verdi, skoro można było sięgnąć na taką okoliczność choćby po Te Deum Kurpińskiego, czy cokolwiek innego, wykonać coś polskiego, jakiegoś kompozytora, który w Warszawie żył i tworzył. Pomijam już fakt, że forma requiem nie nadaje się na taką uroczystość. A jeśli ktoś mimo to decyduje się na jego wykonanie, nie wie chyba, na jaką okoliczność pisana jest msza żałobna. Ale zostawmy Verdię...

A Teatr Wielki? Co wystawia Teatr Wielki? Kiedy ostatni raz wykonano tam opery Żeleńskiego, Kurpińskiego, Noskowskiego, Różyckiego, operę Manru Paderewskiego czy operę Szymanowskiego? Trzy lub cztery przedstawienia Króla Rogera, to jeszcze nie powód do dumy. A co wystawiono w minionym sezonie Moniuszki? Tylko jedną Halkę! I to się nazywa promocja narodowej kultury? Jeżeli nie wykonuje się i nie popiera muzyki polskiej w Polsce, trudno oczekiwać, aby była doceniona za granicą. To i tak dziwne, że muzyka polska zagościła w tym roku na EXPO w Hanowerze...

Przecież to my – polscy artyści, wykonawcy i teoretycy – powinniśmy zabiegać o rozwój tej kultury i dbać o jej dobre imię w świecie. To jest nasza dziedziczość, z którym powinniśmy wejść do Unii Europejskiej, to jest nasz wkład w obraz kulturalny Europy.

Przesada... Niech Pan da spokój z tymi zapędami patriotycznymi. – Bardzo dobra kawa, czy mogę prosić jeszcze łyżeczek?

Ja nie przesadzam. Każdy naród dba o rozwój swojego dziedzictwa narodowego, swojej kultury i nie ma w tym żadnej przesady. Tylko u nas jest jakieś takie dziwne zdemowianę podejście do własnej kultury. Cały świat jest dumny ze swoich osiągnięć, a my się swoich wstydzimy i skrzę-



nie skrywamy. Niemcy czy Czesi wykonyją nawet najmniej wartościowe dzieła swoich kompozytorów, dokonują nagrań, wydają wszystkie partytury drukiem. A Rosjanie? Zapomniał Pan, że Melodia nagrała początkowo w postaci płyt analogowych, a następnie ich kompaktowych reedycji niemal całą swoją literaturę romantyczną? A co zrobił Vladimir Ashkenazy na płytach Decca? Nagrał mianowicie komplet koncertów Rachmaninowa, komplet jego preludiiów i etiud, dalej – komplet sonat Scriabina i całą masę rosyjskiej muzyki. Pamięta Pan obchody 200. rocznicy śmierci Mozarta i znakomitą edycję Philipsa z całą twórczością tego kompozytora? A Harmonia Mundi wydająca całego Bacha na jego 250. rocznicę śmierci? A setna rocznica śmierci Brahmsa? Proszę mi wskazać jakąkolwiek polską wytwórnię, która nagrała z okazji 150. rocznicy śmierci Chopina jego dzieła wszystkie. Widać trzeba nam będzie czekać na to jeszcze następne 150 lat...

Wszędzie dbałość o własne interesy jest normą. Wszędzie wykonuje się narodową twórczość, co jest dodatkowo zagwarantowane odpowiednią ustawą. A u nas? My się samobiczujemy oceniając własną muzykę najgorzej, jak tylko można. Piszemy o niej wszystko, byle tylko ujawnić, że nie posiada znamion indywidualności twórczej, że pobrzmiwają w niej echa wpływów innych kompozytorów. Usiłujemy to usprawiedliwić naszymi zawiłościami historycznymi, zaborami. Zamykamy w szufladzie i wolimy nie mówić o tej muzyce, nie słyszeć jej i nie dotykać, bo śmierdzi, jest brzydka, nudna, kiepska, wstrętne. Skoro tak faktycznie jest, to ma Pan rację, iż dobrze się stało, że została zapomniana...

Mówi Pan o nagraniach... Przecież Polskie Radio nagrało bardzo dużo muzyki polskiej.

To prawda, ale przed 1989 rokiem. Przez ostatnie dziesięć lat liczba nagrań muzyki polskiej znacznie zmalała. Cóż z tego, że radio ma bogate zbiory fonograficzne, skoro nic z nimi nie robi: ani nie wydaje, ani nie emituje na antenie, ani nawet nie stara się wydać jakiegokolwiek katalogu tych nagrań. Co gorsza, większość tych nagrań utrwalona jest na taśmach, które dawno już wyszły z użycia, a na ich konserwację czy przegranie na inny nośnik nie ma funduszy. Taśmy zaś niszczeją. Należy się więc spodziewać, że za kilka lat będzie je można przerobić na konfetti. Co ciekawe: radio nie jest zainteresowane sprzedażem tych nagrań wydawcom twierdząc, że ma je w swoich planach wydawniczych! Ciekaw jestem, kiedy je ujrzemy na płytach kompaktowych. Już się nie mogę doczekać!

Choć ton Pana wypowiedzi jest uporczywy, to jednak zaczyna mnie Pan powoli przekonywać.

Ale nikt nie jest bez winy! To, że my, muzykolodzy, zaniedbaliśmy polską muzykę w naszych badaniach i pracach naukowych nie zmienia faktu, że wy, wykonawcy, zaniedbaliście ją w swoich koncertach i nagraniach. Ma Pan rację twierdząc, że my, teoretycy, powinniśmy te nuty odgrzebać, opracować, przypomnieć i pisać o tej muzyce pozytywnie. Twierdzi Pan jednak, że to my robimy antyreklamę pisząc jakoby źle o muzyce polskiej. Obarcza nas Pan odpowiedzialnością za odstraszenie wykonawców od tej muzyki. A ja Panu odpowiem: wy, wykonawcy, robicie dokładnie to samo! Proszę bardzo, grajcie ją, nagrywajcie, jeśli chcecie, byle dobrze! Może i nas w ten sposób do niej przekonacie!

Zaczynam dochodzić do wniosku, że powinniśmy się nawzajem wspierać. Jeśli zależy Panu na promocji muzyki polskiej, a nam przecież też zależy, powinniśmy zjednoczyć nasze siły i działać wspólnie. Powinno nam wszystkim na tym zależeć.

Wreszcie powiedział Pan coś mądrego. Słuszna sprawa!

Niechby było tak, że ja zbiorę zespół muzykologów, który podejmie się opracowania życia i twórczości jakiegoś polskiego kompozytora, a Pan zagwarantuje ze swej strony pomoc wykonawców, którzy podejmą się nagrania tej muzyki. My odszukamy nuty w bibliotekach, opracujemy je, przygotujemy do wydania, a wy te utwory zarejestrujecie na płytach kompaktowych. My napiszemy serię artykułów, albo i książkę, a wy zorganizujecie cykl koncertów. Wspólnie zaś przygotujemy sympozjum i festiwal, i spróbujemy przekonać do naszego pomysłu media, głównie Polskie Radio i Polską Telewizję, zaś przede wszystkim Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, którego psim obowiązkiem jest taką inicjatywę sfinansować lub przynajmniej częściowo partycypować w kosztach. Tymczasem w jaki sposób dokonuje się rozdziału państwowych funduszy na kulturę polską – wszyscy dobrze wiemy. Niektóre festiwale dostają prawie wszystkie pieniądze z budżetu, a inne zmuszone są zadowolnić się ochłapami rzucanymi z pańskiego stołu i muszą jeszcze łaskawie lizać stopy swoich przemożnych możnowładców, żeby w ogóle cokolwiek dostać.

Dobrze Pan mówi! Popieram w stu procentach!

Proszę wybaczyć, ale czas na mnie... Za godzinę dyryguję koncertem. A swoją drogą – gramy bardzo

ładny program: uverturę do Uprawdzenia z Seraju Mozarta. Koncert fortepianowy Griega i III symfonię Brahmsa. Przepiękna muzyka! Może wpadnie Pan?

Miło się z Panem rozmawiało, ale ja też będę musiał uciekać. Kończę właśnie pisać książkę o Schumannie... Proszę sobie wyobrazić, że udowodniłem, iż wcale nie był pod koniec życia stuknięty! To wszystko ukartowała Klara z Brahmem...


Hm... Interesujące...

notował M.T.Ł.

Kwartet AMAR CORDE oraz
Acete Préalable przedstawiają

AP0019


GRACZYŃSKA BACWITZ
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto



Kwartety nr 4 i 7
Kwintet fortepianowy nr 1

AP0020


GRACZYŃSKA BACWITZ
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto



Kwartety nr 2, 3 i 6

AP0021

GRACZYŃSKA BACWITZ
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto
Missa G. F. Händel, Concerto



Kwartety nr 1 i 5
Kwintet fortepianowy nr 2

BEZ KOMENTARZA
Magda Umer, Wiadomości, TVP 1
23.07.2000, 19:30
dzień po wprowadzeniu nowej
Ustawy o prawie autorskim
Płyty są za drogie więc ich nie kupuję. Słucham tylko te, które znajomi dadzą mi po wydaniu.

Gott ist mein König W służbie Boga i ludzi

część II

Piotr Orawski



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

List tej treści Bach przesłał młodemu księciu-elektorowi i królowi Polski Augustowi III 27 lipca roku 1733. Starał się wówczas usilnie o tytuł nadwornego kapelmistrza, godność bardziej honorową niż faktycznie przynoszącą realne korzyści, która jednak wzmocniłaby jego pozycję w Lipsku. Do listu dołączył nuty, jak sam napisał, niewielką pracę, która świadczyć miała o jego kompetencjach w pisaniu muzyki. Ową „niewielką pracą”, przesłaną Augustowi III do oceny, były dwa ogniwa – *Kyrie* i *Gloria* – późniejszej *Mszy h-moll*, jednego z bachowskich arcydzieł i największych jednocześnie artystycznych dokonań ludzkości. Gdyby książę-elektor nie był królem Polski, być może nie byłoby również *Mszy h-moll*. Jan Sebastian czekał na tę nominację aż trzy lata, król bowiem od listopada roku 1734 do

sierpnia roku 1736 przebywał w Polsce, gdzie musiał uporać się z krnąbrnym – przynajmniej z jego punktu widzenia – Stanisławem Leszczyńskim. Dopiero po powrocie do Drezna 19 listopada roku 1736 podpisał upragnioną przez Bacha nominację.

O skomplikowanej i nienajlepszej sytuacji zawodowej Jana Sebastiana na stanowisku lipskiego kapelmistrza świadczy inny dokument, napisany 28 października roku 1730 list Bacha do Georga Erdmanna, posła rosyjskiego w Gdańsku i szkolnego kolegi Jana Sebastiana z Ohrdurf i Lüneburga. Jest w tym liście wiele narzekań i żalu. Oto obszernie jego fragmenty: *Wielce szanowny Panie, zechce wasza szlachetność wybaczyć łaskawie staremu i wiernemu słudze, że pozwała sobie Pana pismem niniejszym inkomodować. Oto przeminęły już bez mała cztery lata od chwili, gdy wasza szlachetność zechciał uszczęśliwić mnie przy-*

chylną na ówczesne moje pismo odpowiedzią, a jako sobie przypominam, także i łaskawym żądaniem, abym wieści o fatach moich niejakię przedstawił, co też niniejszym posłusznie czynię. Od młodości fata moje są Wam, Panie, najlepiej znane, aż po mutację, która mnie jako kapelmistrza do Köthen sprowadziła. Tam też miałem łaskawego a muzykę tyleż miłującego, co i znającego, księcia i mnie miałem, że dni swoich u niego dożyję. Stało się jednak, że ów Serenissimus ożenił się z pewną księżniczką i tedy wydało się, jakoby muzyczna inklinacja księcia cokolwiek ochłódła. I tak za boskim zrządzeniem powołanym został na tutejszego dyrektora muzycznego i kantora przy szkole św. Tomasa. Chociaż z początku wcale mi się to przystojne nie zdawało, z kapelmistrza w kantora się przedzierzgnąć. Stąd też przez ćwierć roku zwlekałem tę moją rezolucję, jednak mi ową stację tak wspaniale opisano, że w końcu – jako że i synowie moi do studiów wydawali się przejawiać inklinację – odważyłem się na to w imię Boskie, udałem się do Lipska, próbę swoją odbyłem i tak oto dokonałem owej mutacji. Nadal tedy za wolą Boską tu jestem zatrudniony. Lecz ponieważ – po pierwsze – stwierdziłem, że służba ta bynajmniej tak korzystna nie jest, jak mi to opisywano, po drugie, wiele akcydencji od miejsca tego odeszło, po trzecie, miejsce to jest bardzo drogie i, po czwarte, osobliwa tu i muzyce niezbyt oddana zwierzchność, żyć więc muszę wśród nieustannych niemal przykrości, zawiści i prześladowań, zmuszony będę z pomocą Najwyższego fortuny mojej na innym miejscu szukać. Gdyby więc wielce szlachetny Pan o jakiej stacji u siebie dla starego i wiernego sługi widział albo wyszukać ją zdołał, najpowolniej go o łaskawą rekomendację proszę. Obecna stacja moja daje mi około 700 talarów, jeśli zaś więcej bywa pogrzebów niż zazwyczaj, proporcjonalnie wzrastają też akcydencje, lecz gdy powierze zdrowe, takowe obniżeniu ulegają, bom ubiegłym roku na zwykłych pogrzebach poniósł w akcydencjach stratę przeszło 100 talarów. W Turynii łatwiej mi żyć będzie za 400 talarów niż na tym miejscu, choćby i

August III – rycina Johanna M. Bernigerotha (1734)



**HARMONIA – KSZTAŁCENIE
SŁUCHU – HISTORIA MUZYKI**
nauka – korepetycje
przygotowanie do egzaminów
szybko – solidnie – tanio
0-501 25 69 61

Drodzy Czytelnicy,

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

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

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

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

Acte Préalable

Skr. pocztowa 71
02-792 Warszawa 78
e-mail: actepre@polbox.com
acte_prealable@usa.net
www.kki.net.pl/~acteprealable

MUZYKA POLSKA



Muzyka21



St. Cecilia cantata
Piano concerto

Clarinet concerto
Overture "Zamek na Czorsztynie"

FRANCISZEK LESSEL KAROL KURPIŃSKI

KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

AP0055

AP0055
DDD

JEANESSES
MUSICALES
POLSKA



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

Prezentujemy zbliżone podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do zorganizowania koncertu i powstania tej płyty, a w szczególności: Akademię Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie – za udostępnienie sali na koncert i próby; Panią prof. Andrzeja Lipkę – za realizację nagrania; Panią Dyrektorkę Waldemarę Dłubieńską z PSM I Sopotnia im. F. Chopina w Warszawie – za udostępnienie sali do prób; Panią Janowitę Głębowskią – za nieocenioną pomoc przy organizacji koncertu; Panią Grażynę Boronicką – za ciągłą opiekę, za serce, za wszystko.

© 2000 Acte Préalable & Jan A. Jarnicki
www.kki.net.pl/~actepre e-mail: actepre@polbox.com
Management: Magdalena Wolińska

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

Monika Mych – sopran
Michał Zambrzycki – tenor
Krzysztof Szumński – bas-baryton
Emilian Matej – fortepian
Paweł Stolarczyk – klarnet

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

Calkowity czas nagrania [58:36]

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

AP0055

KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

Polski Chór *Jeunesses Musicales*:

soprany Agnieszka Bilica
Anna Grądzka
Ewa Łapińska
Katarzyna Łupinińska
Emilia Zielonka
Katarzyna Żytomirska

alty Izabela Krych
Ewa Mackiewicz
Agnieszka Roszkowska
Ewelina Rzezińska
Bogna Wojtkielewicz

tenory Jakub Grabowski
Tomasz Holizna
Aleksander Kunach
Marcin Trzciniński

basy Andrzej Lewczak
Michał Myśliński
Krzysztof Płoczyk
Paweł Siwezak
Cezary Tomaszewski

pozytyw Michał Markuszewski

Polska Orkiestra *Jeunesses Musicales*:

I skrzypce Marcin Jamróży – koncertmistrz
Kamila Szalińska
Piotr Cebula
Marcin Targoński
Piotr Kaniuga
Paweł Zalejski

II skrzypce Michał Kłosiewicz
Stanisław Dziąg
Magdalena Stelmazyk
Antoni Dąbrowski
Barbara Ulanowska
Marta Więclawska
Marlena Winiszewska
Agnieszka Duż
Katarzyna Duż

altówki Paweł Wojciechowski
Tomasz Słowikowski
Dariusz Łapiński – inspektor ork.

wiolonczele Sebastian Wypych
Izabela Czajkowska
Przemysław Marcyniak

kontrabas Lukasz Dzikowski
Waldemar Bomba

flety Maciej Sójka
Magdalena Falkowska

oboje Włodzimierz Kossak
Marcin Szreter

klarnety Adam Palezewski
Małgorzata Włodarska

fagoty Tomasz Kubica
Tomasz Pietrucha
Dominik Rosłoń

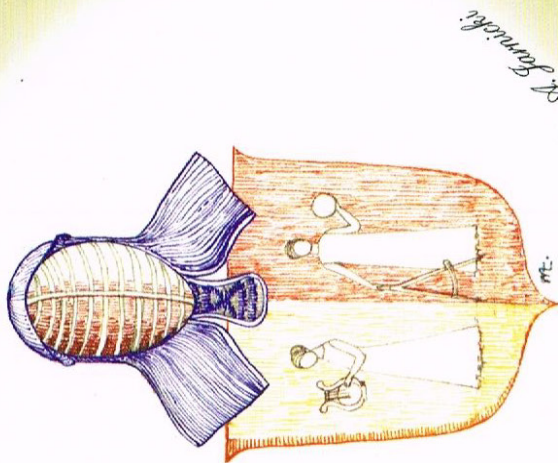


Terra Soundtralis Incognita

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

Adres wart zapamiętania!

<http://terra.pl>
terra@terra.pl



Enregistrement placé sous le patronage de la Fondation Szymanowski

MUSIC POLISH

MUZYKA POLSKA



ALEKSANDER TANSMAN

2nd International Competition
of Musical Personalities

November 1998, Łódź



AP0017/18

AP0016

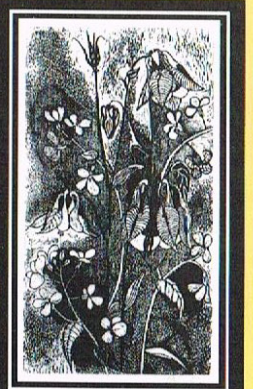
MUZYKA POLSKA



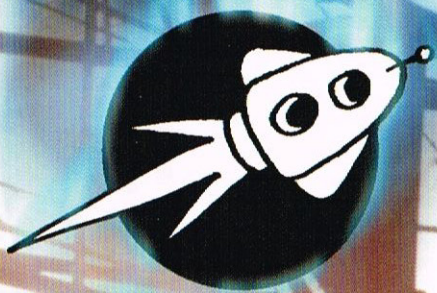
PANORAMA NOWEJ MUZYKI POLSKIEJ - VI
THE NEW POLISH MUSIC PANORAMA - VI
MUZYKA FORTPIANOWA - PIANO MUSIC

Marian Sawa - 4 Mazurki - Scherzino
Jan Fiedor - 7 Preludia - Wojciech Łukaszewski - Tocata
Kazimierz Serocki - A piacere, Girayna Basenitzer - 10 Etudes
Marian Bonkowski - Recital - Fragment

MARCIN LUKASZEWSKI - piano



WYDAWNICTWO NOWEJ MUZYKI ALTERNATYWNEJ



Cpt. Sparky

www.cptsparky.terra.pl
cptsparky@terra.pl

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

machina
Najlepszy Magazyn Kulturalny



Muzyka21



MEOMA
SPARK 001

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



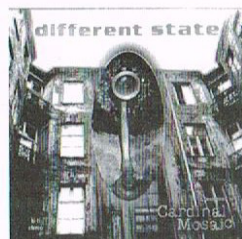
GANC.POMADA.VOL.ONE
SPARK 002

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



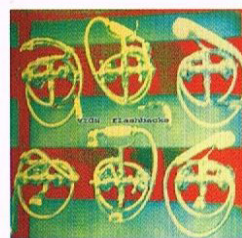
EA
SPARK 005

Muzyka EA jest podróżą do wnętrza – spokojne ciężkie dźwięki snują się jak chmury deszczowe. Oprócz elektroniki muzycy wykorzystują preparowane brzmienia kontrabas, gitary i skrzypiec. „Czy ambient może być interesujący? Warszawskie trio EA udowadnia, że jak najbardziej.” Machina 11/1999 recenzja Bartka Winczewskiego. „Co się dzieje dobrego - polska muzyka traci kompleksy” Muzyka21 - 1/2000 recenzja W. Kucharczuka.



DIFFERENT STATE „Cardinal Mosaic”
SPARK 006

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



VIŃ „Flashbacks”
SPARK 007

„Płyta zawiera 16 utworów, które stanowią efemerydę mrocznego trip-hopu, ambientu, muzyki ilustracyjnej z elementami orientalnymi, poprzeplatanej w tle leniwymi wokalami. Raz zanurzamy się w lepkie, nocne, nieco narkotyczne fazy, które często niespykanie się urywają, kiedy indziej biegniemy poprzez las uciekając przed dyszącym potworem, który przeraża się w dyszącą lokomotywę.” Muzyka21 2/2000 recenzja Bunia Kid



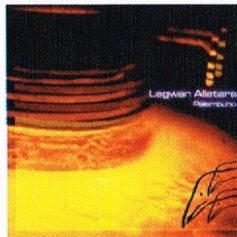
PRIMITIVO „Otra Vez”
SPARK 008

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



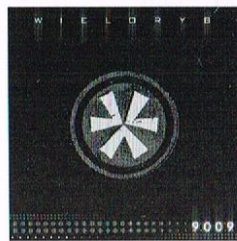
ARKONA „Imperfect Product”
SPARK 009

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



LEGWAN ALLSTARS „Palembuho”
SPARK 010

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



WIELORYB „9009”
SPARK 011

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



AUTOMATIK „Cosmoson5”
SPARK 012

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



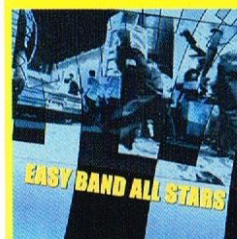
BAABA
SPARK 666

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



TRANSMISJA „Lekkie urojenie”
SPARK 003

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



EASY BAND ALL STARS
SPARK 004

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



BLOO ZBIR „Looblin.funk”
SPARK 014

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

w *dwojnasób* tyle mając, a to dla bardzo drogiego utrzymania. Przekraczam niemal miarę uprzejmości, inkomodując Was, szlachetny Panie, tak licznymi szczegółami, stąd też zmierzam już do końca i z całym uniżonym respektem po wszystkie czasy pozostaję Waszym, Szlachetny Panie, najpowolniej uniżonym sługą. Johann Sebastian Bach.

W liście do Erdmanna Bach skarży się na swoje zarobki. Rzeczywiście, sposób jego wynagradzania był anachroniczny. W Köthen, jako książe kapelmistrz, Jan Sebastian otrzymywał regularną comiesięczną pensję. W Lipsku natomiast obowiązywał cały czas stary system wynagradzania, wywodzący się jeszcze ze średniowiecza. Składał się on ze stałej niskiej pensji, wypłacanej przez pracodawcę czyli Radę Miasta, i tzw. akcydencji, to znaczy dochodów dodatkowych, otrzymywanych nieregularnie, wypłacanych w postaci nieregularnych kwot różnej wysokości. Zaledwie trzecia część dochodów Bacha pochodziła z owej regularnie otrzymywanej pensji, resztę tworzyły akcydencje, wśród których najważniejszą część stanowiły opłaty za pogrzeby. W Lipsku za czasów Bacha były dwa rodzaje pogrzebów: zwykłe, z towarzyszeniem muzyki w kondukcie i przy pochówku na cmentarzu, oraz tzw. ciche pogrzeby, bez ceremonii kościelnych, bez konduktu i bez muzyki. Pogrzeby takie odbywały się albo w nocy, albo późnym wieczorem lub wczesnym ranem. Oczywiście, ciche pogrzeby nie przynosiły Bachowi żadnych dochodów. Pewną ich niewielką rekompensatą były świeckie mieszczzańskie ceremonie cmentarne, którym towarzyszyły śpiewy uczniów szkoły św. Tomasza przy grobie. Chodzi tu przede wszystkim o tzw. parentacje, w których zmarłego dziękował zgromadzonym za udział w pogrzebie. Faktyczną przyczyną zmniejszania się akcydencji w dochodach Bacha, o których pisał w liście do Erdmanna, był gwałtowny wzrost liczby cichych pogrzebów w Lipsku. Złożyło się na to kilka przyczyn. Pierwsza to naturalny przyrost ludności, inflacja i drożyzna panująca w mieście oraz wzrost liczby miejskiej biedoty. Wielu ludzi po prostu nie było stać na opłacenie zwykłego pogrzebu, wybierali zatem o wiele tańsze pogrzeby ciche. Przyczyna druga to epidemie i zarazy, które od czasu do czasu nawiedzały miasto. Wówczas to ciche pogrzeby ze względów sanitarnych były koniecznością. Przyczyną trzecią wreszcie była przemiana mentalności lipskich mieszczan. Dawniej gmina chrześcijańska była odpowiedzialna za pochówek swoich członków, teraz

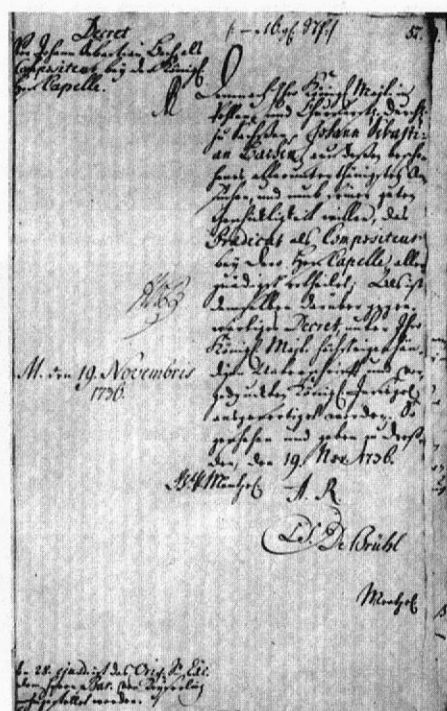
odpowiedzialność tę przeniesiono na rodzinę zmarłego. Dawniej, z przyczyn teologicznych – chodzi tu przede wszystkim o dogmat obcowania świętych – cmentarze zakładano przy kościołach, aby zmarli byli jak najbliżzej ołtarza i ukrytych w nich świętych relikwii. W czasach Bacha silny związek kościoła i cmentarza rozpadł się. Istniały wprawdzie stare cmentarze przykościelne, ale nowe powstawały już poza bramami miasta. Z zachowanych dokumentów wynika, że już w roku 1673, dwanaście lat przed urodzeniem Bacha, ciche pogrzeby były w Lipsku bardzo częste. W ten sposób chowano przede wszystkim małe dzieci, a pamiętajmy o wysokiej ich śmiertelności w tamtej epoce, oraz wdowy i kobiety niezamężne. Czasami też chowano w ten sposób studentów uniwersytetu. Z roku 1701 pochodzi informacja, że normalne pogrzeby stanowiły wówczas zaledwie szóstą część wszystkich pochówków.

Dochody z pogrzebów były nie tylko nieregularne, ale i nierównomierne, istniały bowiem trzy klasy pogrzebów z muzyką, różnie opłacane. W klasie najwyższej wykonywano muzykę figurowaną, jak to wówczas określano, czyli polifoniczną. Były to głównie wokalne motety. W klasie średniej śpiewano czterogłosowy chorał, a w klasie najniższej – chorał w postaci jednogłosowej. Ponieważ klasę najwyższą zamawiano najrzadziej, dokonano również podziału klasy średniej. W lepszej wykonywano muzykę figuralną, gorsza musiała zadowolić się czterogłosowym chorałem. Brzmi to być może osobiście, ale tak właśnie szczegółowo regulowano przepisami rodzaje pogrzebów i ceny za nie, a te z kolei miały bezpośredni wpływ na sytuację materialną Jana Sebastiana. Dla Bacha bowiem zarobki z pogrzebów stanowiły więcej niż połowę wszystkich jego dochodów. W grupie akcydencji mieściły się także okazjne wynagrodzenia za muzykę komponowaną na miejskie lub dworskie uroczystości. Okazji tych jednak nie było zbyt wiele i dlatego Bach w liście do Erdmanna pisze przede wszystkim o pogrzebach. Jest w tym jakaś ironia losu – największy geniusz muzyczny wszechczasów utrzymywał siebie i swą liczną rodzinę, śpiewając na pogrzebach.

Powróćmy raz jeszcze do listu Bacha. Czytamy w nim, że łączne dochody Jana Sebastiana w Lipsku wynosiły ok. 700 talarów rocznie. Dużo to czy mało? Odpowiedź na tak postawione pytanie może być tylko

względna. Trzeba również wziąć pod uwagę fakt, że Lipsk był w czasach Bacha rzeczywiście drogim miastem, a sam kompozytor miał na utrzymaniu liczną rodzinę. Jeżeli jednak przeliczymy ówczesną sumę 700 talarów na współczesne pieniądze i na ich dzisiejszą wartość rynkową, to okaże się, że roczne dochody Bacha wynosiły ok. 84.000 marek niemieckich, czyli ok. 7.000 marek miesięcznie. Tyle zarabiał największy kompozytor świata. Były to zresztą i dosłownie, i w przenośni ciężko zarobione pieniądze. Dosłownie, bo oprócz wielu innych obowiązków Jan Sebastian musiał co tydzień skomponować lub przygotować kantatę na niedzielną mszę. Metaforycznie zaś dlatego, że pracował w nieprzychylnych sobie atmosferze, o czym też pisał do Erdmanna: *osobliwa to i muzyce niezbyt oddana zwierchność, żyć więc muszę wśród nieustannych niemal przykrości, zawiści i prześladowań*. To jedno zdanie, zapisane wprawdzie w prywatnym, ale dość oficjalnym w treści liście, nic nie mówi zarówno o przyczynach owych przykrości, jak i o skomplikowanej sytuacji zawodowej Bacha w Lipsku. Zył bowiem w samym centrum ostrego konfliktu politycznego, był jego podmiotem i przedmiotem zarazem, chodziło tu nie tylko o jego osobę, także o urząd, który pełnił, najwyższy urząd muzyczny w mieście, o jego kształt, zakres i rodzaj zależności.

dokończenie
w następnym numerze



Dekret ustanawiający Bacha kompozytorem dworskim (19.11.1736)

Krzysztof Lipka



Pięć wieczorów w nowojorskiej Metropolitan Opera

Nawet temu, kto na co dzień przebywa w niezwykłym świecie opery, odwiedziny w Metropolitan Opera w Nowym Jorku muszą się wydać czymś całkiem niezwykłym.

Już gmach, w którym mieści się ten przybytek sztuki muzycznej jest niezwykle. Położony w najbardziej reprezentacyjnym punkcie Lincoln Center jest niewątpliwie dobrym dziełem architektonicznym. Od dołu do samej góry fasadę wypełnia pięć wielkich arkad, w skrajnych z nich widnieją dwa gigantyczne obrazy Chagalla, zasłaniające na dzień przed słońcem specjalnymi żaluzjami, wieczorem, kiedy wszyscy spieszą na spektakl, odkryte w całej okazałości. Przed wielkimi łukami wysoko bije wielostrumieniowa fontanna. Wchodzimy do wnętrza, rozpościera się przed naszymi oczyma znakomicie rozwiązana klatka schodowa, biegi stopni, krzywizny i prześwity wypełniają śmiało, a zarazem elegancko kubaturę hallu, widocznego aż do stropu nad wejściowymi arkadami. Tuż za bileterami wita gości ukłonami

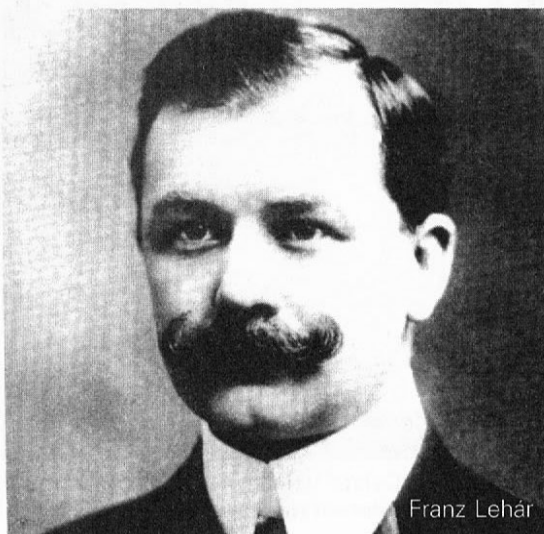
i pozdrowieniami majordomus w pelerynie i cylindrze. Mieszcząca 4 tysiące osób sala oszałamia wielkością, ale i elegancją rozwiązania; tradycyjna, wysmakowana w swej prostocie, ostatnie balkony giną niemalże w dalekiej perspektywie; poza rzędami foteli parteru znajduje się kilka rzędów stojących, bardzo tanich, ale dość komfortowych, z wyściełanymi wspornikami dla rąk (a nawet ewentualnie brody). Siadamy; tymczasem nowoczesne żyrandole, wyglądające jak gwiazdy o nierównomiernych promieniach (to jedyny nowocześniejszy element plastyczny, wkomponowany jednak bardzo harmonijnie) powoli przygasają, jednocześnie podjeżdżając pod samo sklepienie. Kurtyna unosi się także i nieodmiennie rozlegają się oklaski. Widok, jaki się roztacza, plany i dekoracje są zawsze tak dopracowane, że wszystko od razu się musi podobać.

Podkreślmy: wszystko wszystkim podobać się musi! Bo Metropolitan Opera jest instytucją prywatną, gdyby cokolwiek komukolwiek się nie podobało, przestałby płacić. Właścicielem Met jest oczywiście konsorcjum, które trudni się między innymi zdobywaniem funduszy na realizowanie najdroższych na świecie spektakli. Działa również Klub Miłośników Met, który dysponuje także własnymi funduszami i zdarza się, że dofinansowuje dzieła, na których mu szczególnie zależy. Opera ma przy tym stałe grono zamożnych przyjaciół, którzy systematycznie wykładają na jej działalność

pieniądze; tak zwani (w zależności od liczby zer) sponsorzy lub patroni dają regularnie co roku od kilku tysięcy do kilkuset tysięcy dolarów, nie licząc sum jednorazowych; instytucje, banki, trusty, milionerzy zawsze mogą się dodatkowo włączyć z niezbędnymi kwotami. W zamian mają zaproszenia, rezerwacje, dostęp do zamkniętych przed szeroką publicznością klubowych wnętrz budynku; czują się tam u siebie. Nie płacą oczywiście z tych powodów, tylko... z prawdziwej miłości do sztuki.

Opera to – przepraszam za truizm – przede wszystkim orkiestra i soliści. W Metropolitan Opera (w przeciwieństwie do paru innych oper na świecie) to właśnie słychać: rewelacyjnych śpiewaków i rewelacyjną orkiestrę. Śpiewacy są co prawda z całego świata, ale za to orkiestra jest miejscowa. Gra znakomicie; bo nie ma w niej fluktuacji kadr, bo jest karna i pilna, bo wszyscy muzycy poważnie ćwiczą, na ruchy dyrygenta reagują niemal fizjologicznie i z wyczuciem, bo – wreszcie – dyrektorem jest James Levine, jowialny maestro, znany ze srogości na próbach.

Z pozorów więc wszystko odbywa się tak samo, jak we wszelkich teatrach operowych: orkiestra jest stała, solistów się zaprasza, dyrygentów, reżyserów i realizatorów wszelkiej innej maści także. Ale tylko z pozorów, tutaj bowiem zaprasza się wyłącznie najlepszych, a raz zaproszeni nie okazują się nigdy pomyłką i pozostają zwykle z Met w stałej współpracy. Zauważamy potem w życiorysach rozmaitych sław wymieniony jako odrębna pozycja „drugi” debiut – właśnie w nowojorskiej Metropolitan Opera. Jest więc ich tutaj, owych solistów najwybitniejszych na świecie, mnóstwo. Czy w związku z tym wszystkie premiery, kolejne wystawienia, wykonania nowych dzieł, może codzienne spekta-



Franz Lehár

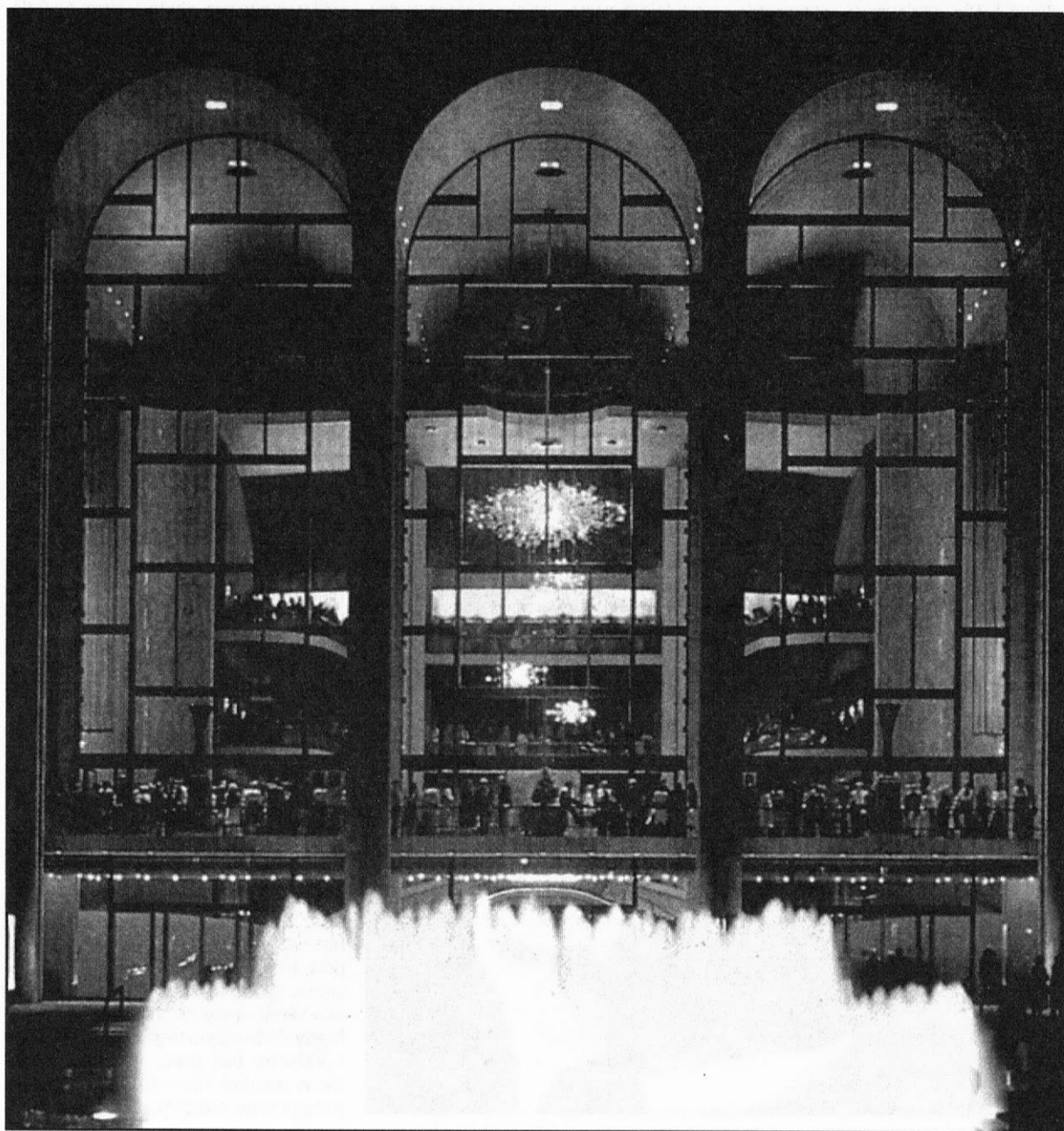
kle, są ideałami? Na pewno nie, ideały osiąga się podczas nagrań, ideały się dodatkowo reżyseruje przy każdorazowej interpretacji i jeszcze elektronicznie preparuje.

Podczas marcowego pobytu w Nowym Jorku udało mi się obejrzeć pięć spektakli i o każdym pragnę tu powiedzieć kilka słów. Pierwsza przydarzyła mi się *Wesoła wdówka* dyrygowana przez Andrew Daviesa, słynnego szefa Orkiestry Symfonicznej BBC i festiwalu w Glyndebourne. Operetki nieczęsto pojawiają się na deskach Met, *Wesoła wdówka* gościła tym razem po wielu latach przerwy w lżejszym repertuarze, pokazana aż siedmiokrotnie. Scena przedstawiała się nader tradycyjnie, realistycznie, co jest w Metropolitan Opera zasadą (nie

ma zbyt wielu chętnych do płacenia za eksperymenty, i dobrze). Co gorsza jednak, koncepcję sceniczną, reżyserię, układy taneczne, dekoracje określiłbym jako bez pomysłu, jako przeciętne. Dodano kilka dowcipów w dialogach mówionych, kilka zmodyfikowano, wstawiono do krótkiego trzeciego aktu arię z *Paganiniego* (*Gern hab' ich die Frau geküsst*) i tyle. Ale oczywiście mocną stroną inscenizacji była obsada: Frederika von Stade w roli tytułowej i Placido Domingo jako Hrabia Daniło. Frederika von Stade wciąż olśniewająca, pełna gracji, wdzięku, subtelności, wykwinna i szlachetna, o niepowtarzalnej kulturze wokalne; Domingo chyba nie w szczytowej formie, ale – nie wybrzydźmy! Świetny przy tym aktorsko jako pełen

wigoru amant (a nie wypominajmy mu wieku). Pamiętam jednak doskonale *Wesołą wdówkę* z Areny w Weronie, którą oglądałem tam nie dalej jak latem ubiegłego roku. Cóż, nie tylko był to spektakl nowocześniejszy (w dobrym rozumieniu tego słowa), pełen rozmachu i lepszych rozwiązań, ciekawiej zainscenizowany, ale także wspała Cecilia Gasdia wypadła nie gorzej od Frederiki von Stade, a w słynnej *Wilji* niewątpliwie lepiej, śpiewniej, bardziej poetycko; przyznam, że nigdy nie słyszałem piękniej zaśpiewanej tej pieśni niż wówczas. (Występował wtedy także Andrea Bocelli.)

Drugim spektaklem, który zobaczyłem w marcu w Met, był *Cyrulik sewilski* pod batutą Bruna Campanelli; ten dobrze już znany wielbicielom



opery uczeń Swarowsky'ego i Schip-persa debiutował w Met dopiero w tym sezonie. Mimo tak wielkiej różnicy w stylu obu utworów, o *Cyruliku* można powiedzieć wiele słów podobnych do opisu wystawienia wspomnianej *Wesołej wdówki*. Pokazany według koncepcji bardzo tradycyjnej, ale za to ze świetnie rozegranym komizmem, zarówno sytuacyjnym jak i muzycznym, błyskotliwy, a przy tym dystyn-gowany. Oczywiście znów najmocniejszą stroną była znakomita obsada: Sonia Ganassi (Rozyna), Michael Schade (Almaviva), Kamel Boutros (Fiorello), John Del Carlo (Bartolo) i niekwestionowany as wieczoru – Thomas Hampson w roli tytułowej. Muszę przyznać, że ten ostatni śpiewak (niewątpliwie wielki faworyt wszystkich miłośników wszelkiej sztuki wokalne, w tym także pieśni) całkowicie mnie zaskoczył. Nie poziomem interpretacji, był bowiem – co oczywiste – jak zawsze rewelacyjny, wprost idealny głosowo; zaskoczenie wzięło się skądinąd. Otóż wszyscy znamy Hampsona z zamieszczanych na płytach fotografii i – cóż tu ukrywać – są to zawsze zdjęcia świetne, ale przesłodzone, robią z artysty lalusia i gogusia, i po prostu zachwyconego sobą pozera. Otóż nic bardziej mylnego, Hampson jest chłopem na schwał, dość nawet (w tej roli) rubasznym, rzec by się chciało, kowbojskim, a przy tym bardzo na scenie naturalnym i aktorsko znakomi-

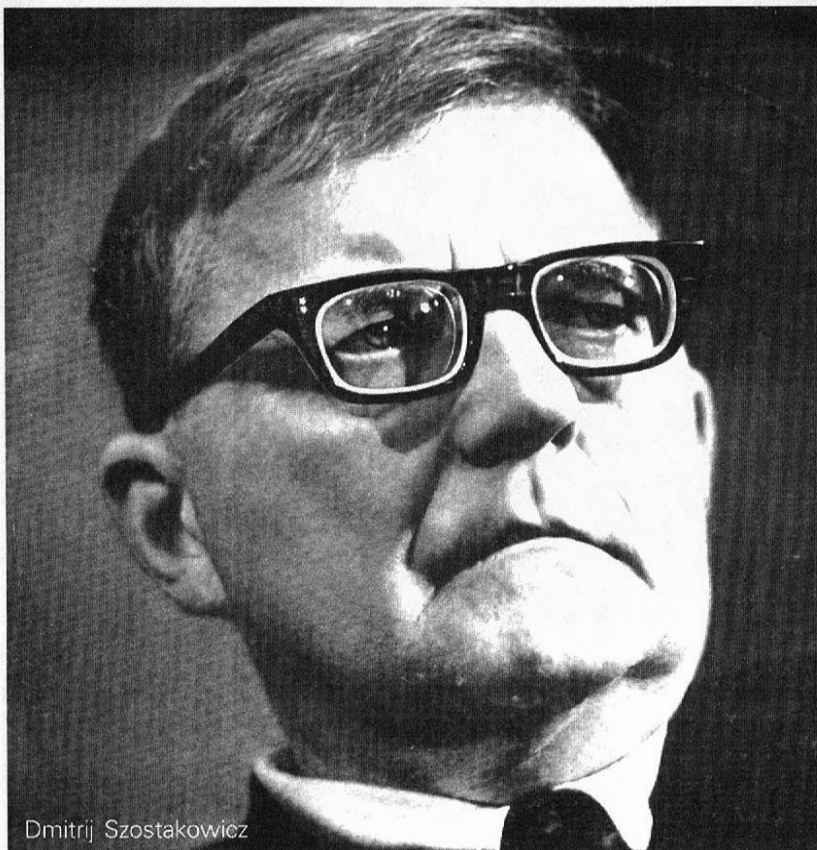
tym. Ganassi przedstawiła się niewątpliwie błędnie na tle świetnego kwartetu męskiego w rolach głównych, ale – daj Boże zdrowie!

Lady Makbet mceńskiego powiatu wypadła absolutnie przebojowo mojego trzeciego marcowego wieczoru w Met. Przede wszystkim za świetny pomysł należy uznać już samą koncepcję realizacyjną, która przenosi akcję opery z Rosji carskiej (M. Leskow) w czasy Szostakowicza, w czasy Rosji Radzieckiej. Pociągnęło to za sobą kapitalne efekty, bo – rzec by się chciało – autorzy spektaklu „poszli na całość”. A więc nie tylko pojawiają się sceny masowe w świetnie utrafionym, całkiem socrealistycznym klimacie (łaźnia, praca w kolchozie, posterunek), ale przede wszystkim oglądamy realia codziennego życia dobrze znanych nam czasów w quasi-parodii o tyle zabawnej, co złowieszczej; muzyka Szostakowicza, pełna aluzji do pieśni masowych i robotniczych walczyków, kapitalnie pasuje do tak upozowanej scenerii. W mieszkaniu Katarzyny Izmajłowej główną rolę gra lodówka i obok niej rozklekotany telewizor, bohaterka ubiera się z przerażającym brakiem gustu, samochód z partyjnym szoferem wjeżdża i wyjeżdża sprzed domu – wszystko to razem znakomicie oddaje bezbrzeżną głupotę, bezmyślność i nudę malowanego życia bohaterów. Ale samochód to drobiazg! Pojawia się na scenie

betoniarka, spychacz, dźwig budowlany, dźwig magnetyczny do podnoszenia wraków aut. I bynajmniej przy tym nie sprowadza się ten spektakl do płaskiego kpiarstwa, w odpowiednich momentach oglądamy także sceny mistyczne: łożko bardzo zrzęcznie przemienia się w grób, zaś worki kartofli w magazynie, spod których gramolą się śpiące pacholki, przeobrażają się naraz we wzgórze krzyży. I wszystko to poruszające, bez cienia kiczu!

Dzięki temu zamiast opery o mało pociągającej fabule otrzymujemy właściwie zaskakujący moralitet nie pozbawiony wydzźwięków historiozoficznych. Powstała bowiem tragifarsa o nudzie, którą – po czasach carskich – władza radziecka wzmogła do nonsensu. Mogłoby się wydawać, że taka interpretacja sprzyja pomysłowi Szostakowicza, by Katię Izmajłową przedstawić w nieco przychylniejszym świetle, w którym zbrodniarka jest po prostu tylko jedną z ofiar absurdałnego systemu. Dzieje się jednak inaczej, według zamysłu realizatorów mceńska *Lady Makbet* jest obrzydliwą babą, którą dodatkowo pogrąża w oczach widza bezbrzeżna głupota. Niewątpliwie to efekt celowy i nader utrafiony: w systemie totalitarnym nie ma dla nikogo usprawiedliwienia, granica między katem i ofiarą się zaciera, katami i ofiarami są wszyscy. A jednak... świat ukazany na scenie nie jest pozbawiony swoistej poezji, choć jest to poezja kłeski, lecz jej siłę odczuliśmy swego czasu na własnych karkach. Dziś patrzmy na tamte lata inaczej, z pozycji triumfu, który wreszcie nastąpił i zmienił ten świat, przydając mu w miejsce grozy nieco łzawej nostalgii. Tego na szczęście realizatorzy nowojorskiego spektaklu uniknęli.

Głosowo i aktorsko przedstawienie było wprost rewelacyjne. Ulubienica nowojorskiej publiczności, śpiewająca tym razem po rosyjsku i to niemal bezbłędnie (nawet „I” przedniojęzykowo-zębowe) Catherine Malfitano, śpiewaczka o wielkich możliwościach i rozległym repertuarze (a przy tym gwiazda urodzona w Nowym Jorku!) doprowadziła salę do spazmów zachwyty. Pewna część zespołu była przy tym rosyjska, świetnie wypadł Siergiej Koptschak w roli teścia Katarzyny, podobnie Władimir Galouzine (zachowują pisownię obu nazwisk z programu) jako Siergiej oraz nasz Mariusz Kwiecień śpiewający partię Robotnika ze młyna. Zadziwiające jest przy tym absolutne wyrównanie poziomu głosów, zupełnie jednaka doskonałość wszystkich partii solowych. Kiedy doda się do tego znakomity chór i orkiestrę bez skazy, nie mającą sobie w teatrach równej, wiadomo skąd potęgą tego sukcesu.



Dmitrij Szostakowicz

Przyczynił się do niego także w dużej mierze znany już świetnie na Zachodzie (po karierze w Armenii i w Teatrze Kirowa, potem w Japonii) Valery Gergiev. Wielu widziałem ostatnio świetnych dyrygentów w zachodnich teatrach operowych i muszę zaznaczyć, że żaden z nich nie trafił mi tak dalece do przekonania, jak Gergiev. Choć zdaję sobie sprawę z tego, że decydują tu moje osobiste upodobania do pewnego typu sztuki dyrygenckiej. Gergiev jest niewątpliwie indywidualistą, wykonuje także ruchy sobie tylko znane, niekonwencjonalne, ale czytelne i sugestywne tak, że nikt nie może mieć wątpliwości, co znaczą; orkiestra podąża bezbłędnie za dyrygentem, który tak samo porywa za sobą solistów i publiczność, wnosi rzadki żar i zapał, widać, że dyrygując przebywa w innym świecie, w świecie wielkiej intensywności uczuć i wrażeń. Ale przy tym Gergiev nie należy bynajmniej do tak zwanych nawiedzonych, w jego dyrygowaniu jest zarazem dystans, opanowanie, ironia i pewna nieskazitelna, choć niewątpliwie nieco oryginalna elegancja.

Warto podkreślić, że o wystawienie *Lady Makbet mceńskiego powiatu* szczególnie zabiegał Klub Przyjaciół Met i dołożył oczywiście niezły datek do tych zabiegów. Były one jak widać słuszne, bo powstało jedno z prawdziwie wielkich i porywających przedstawień.

Jako czwarte dzieło w Met obejrzałem tam w marcu *Złote Renu*. Jest to spektakl już klasyczny, znany z kilku prezentacji europejskich (Monachium), nagrany na kasety przy wspólnym składzie solistów; wystarczy przypomnieć nazwiska głównych realizatorów: James Levine, Otto Schenk, Guenter Schneider-Siensen. Ja miałem okazję słyszeć przede wszystkim słynnego następcę Hansa Hottera w roli Wotana – Jamesa Morrisa, a dalej takie wagnerowskie (i nie tylko) znakomitości jak Hanna Schwarz (Fricka), Graham Clark (Mime), Eric Halfvarson (Fasolt), Sergei Koptschak (Fafner), Philip Langridge (Loge), Ekkehard Wlaschiha (Alberich). Jest to garnitur wagnerowski, z którego trzeba być dumnym: minęły czasy, że na świecie był jeden, dwóch śpiewaków zdolnych wystąpić w tej czy innej wagnerowskiej roli, obecnie istnieją na szczęście poważne zasoby potencjalnych, brzmiących, odpowiednio osadzonych głosów.

I oczywiście – nie sposób tego przy *Złocie Renu* nie powtórzyć – rewelacyjna od początku do końca orkiestra Met. Spektakl jest tak prowadzony, że daje się słyszeć, jak cały czas płynie w tym dziele woda – Ren (nie tylko w słynnym wstępie); jest to oczywiście



James Levine

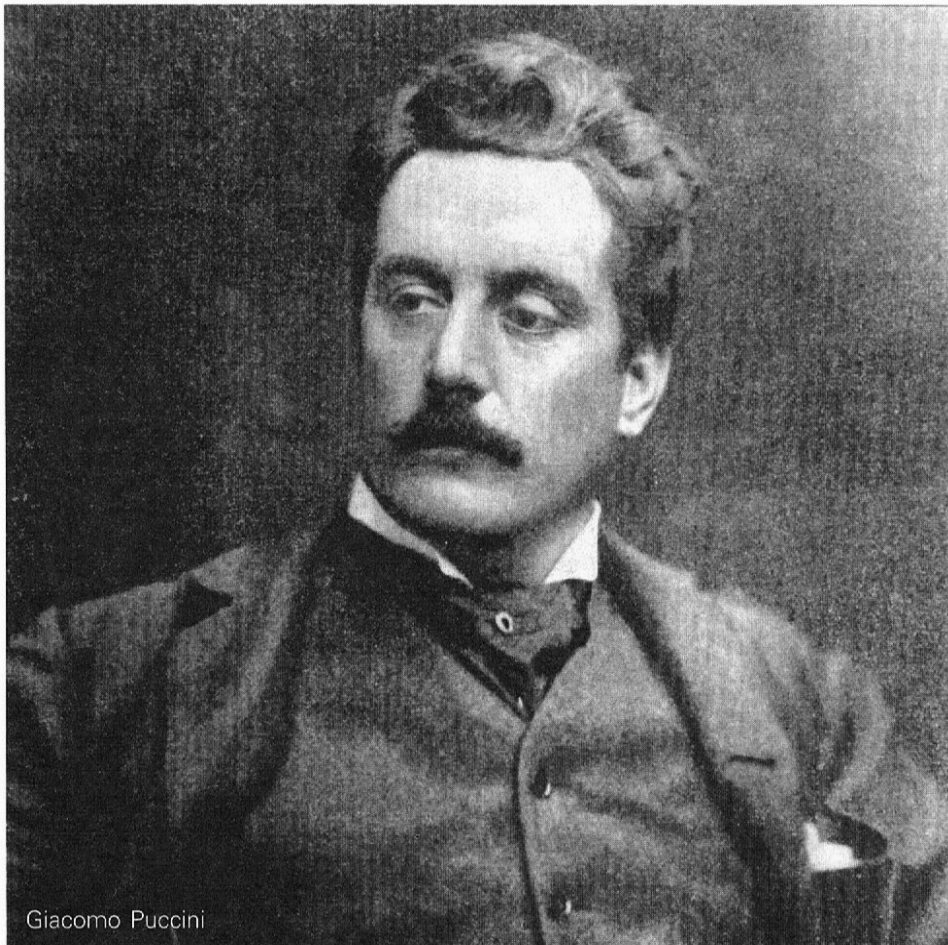
efekt jednorodności i płynności koncepcji (całość bez przerwy). Dodajmy rzecz oczywistą: scenografia – baśniowa i bajeczna (choć jestem raczej zwolennikiem wersji Wielanda Wagnera). I wreszcie James Levine – równie bajeczny dyrygent, boss Met. Jego opanowanie i pozorna „flegma” są nie do opisania. Wydaje się, że się nie wysiła, że coś tam pokazuje od niechcienia, nawet że jest momentami niedbały, niemalże przysypia, a tymczasem orkiestra bosko „wylazi ze skóry”. Słuchacze też.

Pozostaje jeszcze *Cyganeria*. I tu mała dygresja. Nie lubię Pucciniego; niesmakiem napętlają mnie jego kłliwe melodie, wsparte unisonem orkiestry, w dodatku wszystkie na jedno kopyto, a też bez wdzięku Rossiniego, bez dramatyzmu Belliniego, bez werwy Verdiego i bez polotu niejednej operetki. Nie lubię i mam do tego prawo. Oglądałem swego czasu *Cyganerię* nawet w Paryżu, w *Palais Garnier*, z samym – a jakże – Pavarotim. I co? Nie podobała mi się wcale. Realizm sceniczny, z typową paryską ulicą, typowymi domami, typowymi kawiarenkami, typowymi kelnerami roznoszącymi typowo dymiącą kawę – doprowadził mnie do typowej rozpacz. Niemalże chciałem wyjść.

I nagle tym razem – *Cyganeria* w Met okazała się najwspanialsza wśród poświęconych przeze mnie nowojorskiej operze pięciu wieczorów! Lecz

kiedy podam przyczynę mojego zachwytu, mianowicie nazwisko-klucz do inscenizacyjnego raję, wielbiciele muzyki będą rozczarowani. Nie tyle bowiem muzyką podbiła mnie tym razem *Cyganeria*, co plastyką wystawienia. A wspomniane nazwisko brzmi: Franco Zeffirelli. Oczywiście. Przy czym trzeba zaznaczyć, że *Cyganeria* w Metropolitan Opera też była oczywiście realistyczna, ale ten jednak typ realizmu nazwałbym zdecydowanie poetyckim. W akcie pierwszym poddasze artystów opisywanych przez Murgera znalazło się faktycznie nad dachami Paryża; jest to mansarda niewiarygodnie niemal (tak niewiarygodnie, jak to się właśnie zdarza w rzeczywistości w Paryżu) wkomponowana pomiędzy szczyty domów i kominy (w akcie czwartym bohaterowie wybiegają nawet na sąsiednie dachy).

Akt drugi, rozgrywający się w bulwarowej kawiarence, jest majstersztykiem dekoracji i inscenizacji; widzimy paryską ulicę tak prawdziwą i tak piękną, że wręcz prawdziwszą i piękniejszą niż rzeczywiste ulice Paryża, ukazującą wspaniałą architekturę, otwierającą cudowną perspektywę, a wszystko przesycone światłem, barwą, sentymentem do głębi poruszającym i nieledwie filmowym. Dzieje się bardzo wiele w tej kawiarence i na tej ulicy, akcja główna toczy się na tle licznych działań pobocznych, które wypełniają scenę szczerze i każdy jej



Giacomo Puccini

metr czynią interesującym. Jest to ta sama taktyka, którą obrał William Hogarth, malując sceny rodzajowe, dla których tłem są kolejne sceny rodzajowe, czy też Tony Richardson w arcydziełach ekranu, przedstawiających barokową literaturę (*Joseph Andrews*), gdzie oko nie znajduje wolnego od symultatywnych wydarzeń centymetra. W tym kontekście przypominałem sobie sztywne dekoracje z *Palais Garnier* i nie pojąłem, że w wizji genialnego realizatora sceniczny Paryż nowojorski piękniejszy jest od paryskiego.

Po dwóch pierwszych aktach mroźna scena zimowa w akcie trzecim była tak sugestywna, że słuchacze zaczęli się szczerzej owijać odzieniem przed – jak się zdawało – emanującym ze sceny chłodem. Wreszcie akt czwarty, który wraca na poddasze artystów, ukazuje powtórnie scenografię z początku spektaklu, lecz w tak innym oświetleniu, jakbyśmy widzieli to dobrze już nam znane otoczenie bohaterów po raz pierwszy; tu daje o sobie znać najprawdziwsze mistrzostwo: dachy Paryża widzowie odnajdują w całkiem innej porze roku i dnia do tego stopnia, że rześiste okłaski witają opatrzoną już dekorację.

Nie chcę tutaj wdawać się w

szczegółowy opis przedstawienia, którego każdy element stoi na równie wysokim poziomie; Zefirelli, podawany w programie jako scenograf i producent, firmuje przecież całość, nie może być zatem w spektaklu słabszego punktu. I rzeczywiście całość jest wprost idealna, do tego stopnia, że widz zaczyna się zastanawiać, czy przypadkiem ta realizacja – w końcu żywy teatr: opera, śpiewacy, orkiestra, dyrygent, wszystko dziejące się na naszych oczach – nie jest jeszcze wspanialsza niż zapisany na taśmie, nieśmiertelny spektakl Zefirellego *Romea i Julii*.

Pamiętać jednak trzeba, że nowojorska *Cyganeria* nie jest oczywiście wyłącznym dziełem Zefirellego. Dyrygował znakomicie Marco Armiliato, śpiewali: wspaniały tenor argentyński Luis Lima (Rudolf), debiutująca w Met, a znana świetnie w Europie Leontyna Vaduva (Mimi) i rewelacyjna, zarówno wokalnie, jak i aktorsko, niezwykle stylowa, pełna pretensji (w dobrym rozumieniu tego słowa), wielka diwa, Ainhoa Arteta (Musetta).

Nie przypuszczałem, że *Cyganeria*, zawsze przeze mnie negowana, zmusi mnie do najbardziej autentycznych wzruszeń. Jest w tym pewien paradoks. Bo – jak zawsze też twierdziłem

– kocham muzykę, a nie technikę, czyli kocham sztukę, a nie wykonawstwo (tutaj mieliby wiele do powiedzenia fenomenolodzy), a tymczasem, cóż, wykonawstwo – jeżeli stoi na najwyższym poziomie – neguje owe moje stare przekonania i ostrzega mnie: *Opamiętaj się, wielka sztuka nie ma ograniczeń, nie zamyka się w twórczości, może pojawić się wszędzie, bo przekracza wszelkie konwencje; i tutaj, w postaci prostej interpretacji, może mieć do powiedzenia więcej od autora dzieła, od Pucciniego, może brutalnie ci pokazać, że kreacja zwycięża materię utworu i wznosi się ponad nią, czego dowodem twój zachwyt. Oto jeszcze jedna lekcja pokory.* Posłuszny temu wewnętrznemu głosowi, powróciłem z Nowego Jorku jeżeli nie zakochany w *Cyganerii*, to na pewno zachwiany w swej opinii odrzucającej Pucciniego. A to już chyba wiele.

Wypadałoby czymś efektywnym tę relację z pięciu wieczorów w Metropolitan Opera podsumować. Ale czym? Po takim zefirellowskim finale? Czym, skoro – z drugiej strony – wraca się ze szczytów na niziny? Otóż tak bardzo bym pragnął stwierdzić, że na tych naszych nizinach też nie jest wcale tak źle! Pragnąłbym, a przecież nie bardzo mogę! Na pewno, ostatnio jest nieco lepiej. Jestem częstym gościem opery warszawskiej i muszę przyznać, że w ostatnich czasach z większym zadowoleniem ją odwiedzam i z większym zainteresowaniem obserwuję jej rozwój. Rokuje on bowiem jakieś tam nadzieje. Co pocieszające: niewątpliwie po raz pierwszy od wielu lat. Mieliśmy kilka przynajmniej dobrych spektakli, z zachwyta mi poczekajmy na następne.

Odwiedziny w Met skłaniają też bez wątpienia do przypomnienia pewnego postulatu, który bynajmniej nie jest nowy, ale zawsze warto go wznowiać; a jeszcze lepiej byłoby się do niego zastosować: przyglądamy się dobrem wzorom, przeanalizujemy, co da się do nas przeschczepić, starajmy się naśladować to, co najlepsze. Co więcej? Tyle chyba na razie powinno wystarczyć.

Karol Szymanowski jako powieściopisarz, czyli rzecz o *Efebosie*



Ewa Gago

Karol Szymanowski funkcjonuje w zbiorowej świadomości jako kompozytor, mało kto natomiast wie, że był także autorem bardzo interesującej powieści zatytułowanej *Efebos* (zachowanej niestety tylko we fragmentach). Niedawna premiera *Króla Rogera* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej nasunęła mi myśl, by napisać parę słów o tym zapomnianym utworze literackim, którego pisanie rozpoczęła kompozytor w Elizawetgradzie w burzliwym czasie dwóch kolejnych rewolucji: marcowej i październikowej 1917 roku.

(...) nie mogąc na razie komponować – też trochę piszę – bez żadnych oczywistej pretensji literackich – a wprost, by wyładować pewne rzeczy z siebie – zwierzał się wówczas w liście dalekiemu kuzynowi i przyjacielowi, młodemu poecie Jarosławowi Iwaszkiewiczowi.

To *pisanie dla siebie i przyjaciół* miało być w zamierzeniu autora niczym innym, jak tylko szczerą spowiedzią z najbardziej intymnych przeżyć i ukrytych myśli, sposobem na wyjawienie najbardziej śmiałych poglądów i marzeń, przywołaniem uroczych wspomnień z niedawno odbytych podróży oraz słowną konkretyzacją wielu pomysłów twórczych, które pragnął zrealizować w pełni dopiero w muzyce. W powieści znajdujemy ślady wielu młodzieńczych lektur, fascynacji filozofią i estetyką modernizmu. Pomimo że urzeka ona indywidualnym stylem (zwłaszcza w cudem zachowanym rozdziale *Uczta*) i zaciekawia tematyką, nie jest wolna od naśladownictwa i poży właściwej kulturze literackiej epoki, z której Szymanowski wyrósł. Swjej powieści nie zamierzał kompozytor publikować, ujawniał jej fragmenty tylko nielicznym. Z obawy przed surowym osądem opinii publicznej – na wypadek, gdyby powieść ujrzała światło dzienne – ukrył się pod pseudonimem J.Wi.K., który według Iwaszkiewicza oznaczał Jerzego Wi. Kostryna. *Efebos* właściwie nigdy nie został ukończony w całości, a to, co powstało, nie dotrwało nawet w rękopisie do naszych czasów. Jedną z

niewielu osób, które znały całe dzieło, a z relacji której poznali je inni, był Iwaszkiewicz.

W swojej książce wspomnieniowej *Spotkania z Szymanowskim* tak opisuje poeta koleje losu *Efebosa*: *Rękopis tej olbrzymiej dwutomowej powieści – której tylko tom pierwszy był starannie opracowany, można powiedzieć przygotowany do druku, drugi zaś był w stanie szkicowym, ale doprowadzony do samego tak ważnego końca – po śmierci Szymanowskiego, stosownie do jego woli, został przekazany mnie. Byłem jedną z pierwszych osób, której Szymanowski czytał początkowe rozdziały swego dzieła w Elizawetgradzie i Odessie (...). Niestety rękopis, przejrany już przeze mnie i przeznaczony do przepisywania na maszynie (w drugiej części, pisanej szkicowo, trzeba było odcyfrowywać całe zdania – kto zna niewyraźne pismo Szymanowskiego ten wie, jaka to była robota), spłonął wraz z całym moim mieszkaniem warszawskim, gdzie zgromadziłem najcenniejsze rękopisy swoje i cudze, we wrześniu 1939 roku. Z kopii tekstów Iwaszkiewicza, sporządzonych jako maszynopis, zachowały się do dzisiaj tylko: Wstęp do powieści, niekompletna *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa* oraz *Annexa* i *Plewy* (zapisane aforyzmy).*

Osobliwym zrządzeniem losu dotrwała do naszych czasów jeszcze jedna część powieści, stanowiąca trzon drugiego tomu, zatytułowana *Uczta* (*Sympozjon*), czyli dialog o miłości. Przechowała się ona w archiwach rosyjskiego poety Borysa Kochno, który jako młody chłopak przebywał w Elizawetgradzie i otrzymał ten rozdział powieści od Szymanowskiego jako „upominek miłosny” (osobiście przetłumaczony na język rosyjski przez kompozytora). Wszystkie wyżej wspomniane zachowane fragmenty *Efebosa* po raz pierwszy jako całość opublikowane zostały, wraz z innymi tekstami literackimi, w drugim tomie zebranych *Pism Szymanowskiego*, w niezwykle starannym opracowaniu

Teresy Chylińskiej, ze wstępem Jana Błońskiego (PWN 1989).

Efebos to powieść wielowątkowa i wielopłaszczyznowa. Szymanowski przyznaje w zachowanym *Wstępie*, iż zdaje sobie sprawę z niedoskonałości swego dzieła, *rozmyślnie obciążonego ilością spraw stojących już poza obrębem „sztuki”*. Usprawiedliwia to tym, że miało być ono swoistym *opus militans*, dziełem tendencyjnie broniącym wybranych idei, a wydającym walkę wielu poglądom i sądom moralnym, obyczajom kulturowym i politycznym czasów, które odchodziły w przeszłość, dotkliwie naznaczonych doświadczeniami wojny 1914 roku w Europie i rewolucji bolszewickiej 1917 roku w Rosji. To właśnie w latach 1917–1919, jak dalej wspomina we *Wstępie*, zbyt przytłoczony zewnętrznymi wydarzeniami, aby komponować, pisał *Efebosa dla siebie*, *jako pociechę i słodkie wspomnienie przeszłości... Cała ta idea powieści (...)* to *jakiś boczny strumień, gdzie raczej żyję głową niż właściwą artystyczną emocją* – zwierzał się w liście do Iwaszkiewicza. Było to, jak sam przyznawał, pisanie szczerze, ale i równocześnie zastępcze: *cichą i cierpliwą rezygnacją wywołaną z niebytu, powstała owa książka, której jedynym celem jest wywlec na światło dzienne, w cierpieniu nawet się kryjące, Wszelchmocne Piękno życia... Główne postaci powieści: młodzieńki książę Alo Łowicki – początkujący pisarz oraz jego przyjaciel – doświadczony kompozytor Marek Korab to, jak można się domyślać, porte-parole autora, odbicie jego wewnętrzznego rozdarcia i miotających nim dylematów ludzkich i twórczych.*

Według relacji Iwaszkiewicza osiá konstrukcyjną *Efebosa* była historia dojrzewania duchowego Ala i uzyskiwania przez niego twórczej samoświadomości. Jak wyjaśnia sam kompozytor w zachowanym *Wstępie* do powieści: *Na owym z marzeń i wspomnień osobistych utkany tle (...) poczęły się z wolna zarysowywać dzieje jednego człowieka, wewnętrzne dzieje jego duszy, wznoszącej się od stop-*

nia do stopnia ku coraz szerszemu objęciu życia, jego zadań i głębokiego znaczenia – historia stopniowych wyzwoleń się z szeregu tradycyjnych i dziedzicznych niewolnictw ku coraz wyraźniejszemu mirażowi istotnej wolności ducha, zrodzonej w miłości i zrozumieniu cierpienia (...). Końcowe efektowne spotkanie obu przyjaciół, poróżnionych ze sobą w toku powieści przez zawistnych wrogów i nie- szczęśliwy zbieg okoliczności, wzajemne porozumienie twórców: pisarza Łowickiego i kompozytora Korab oznaczało w istocie przezwyciężenie dotkliwego rozdwojenia psyche samego autora *Efebosa*. W powieści znalazły werbalizację niepokoję autora natury moralnej, estetycznej i filozoficznej, przede wszystkim jednak stanowiła ona zamysł dzieła muzycznego – opery (formy najbliższej kompozytorowi, bo stapiającej słowo i muzykę w jedno), wokół której rozpalala się jego twórcza wyobraźnia. *Efebos*, jak się później okaże, spełnił pokładane w nim nadzieje – „wskrzesał” twórczo kompozytora. Szymanowski napisze więc niedługo potem do Iwaszkiewicza, polecając mu z całą mocą, by zajął się opracowaniem literackim skryzalizowanego pomysłu dzieła mu-

zycznego: *Posyłam ci szkic sycylijskiego dramatu* (Króla Rogera – przyp. aut.), *który mi zaświtał w głowie w Odessie pewnej bezsennej (...) nocy*. Od tego momentu powieść staje się dla Szymanowskiego sprawą uboczną wobec pracy nad operą, ale jej pisanie całkiem nie zarzuca. *Efebos* i *Król Roger* są bowiem dwoma artystycznymi obliczami tej samej wizji i tęsknoty autora. Głównym ideowym motywem zarówno powieści, jak i późniejszej opery jest miłość. W obu tych dziełach osiąga także kulminację mit dionizyjski, tak ważny dla całej twórczości muzycznej kompozytora, mit niezwykle nośny w sztuce,

literaturze i filozofii modernizmu (by wspomnieć choćby o inspirujących Szymanowskiego *Narodzinach tragedii* Nietzschego czy pisarstwie Waltera Patera).

Tytułowy *ephebos* to w języku starożytnych Greków piękny młodzieniec; inne jego wcielenia u Szymanowskiego to: Narcyz, pasterz owinięty bluszczem czy Paterowska *plowa kwieci-sta istota, czasami niemal zupełnie*

mówiąc miłość prawdziwa, zwraca się ku prawdzie, dobru i pięknu, jak może powiedziałby sam stary Sokrates. Tylko dzięki takiej miłości, jak o tym przekonują uczestnicy dysputy w powieści Szymanowskiego, można odkryć w życiu bóstwo, gdyż z tej miłości rodzi się wszystko, co *wypełnia duszę tajnym wzruszeniem, przeczuciem wieczności*. Dwaj główni bohaterowie powieści poprzez swą miłość właśnie

zostają wyznawcami swojej religii życia, w której podobnie jak w antycznej, pogańskiej Grecji sacrum stanowi piękno i siła, zaś bogiem jest samo życie, z natury swej twórcze, kojarzące i splatające ludzi w miłości. Życie boga uosabia Dionizos – bóg wina, płodności, rozpasania i radosnej zabawy aż do mistycznego oszołomienia, ale niosący zarazem cierpienie i zgubę, oraz Eros, opiekujący się miłosnymi przyjaźniami mężczyźni, prowadzących filozoficzne i obywatelskie dysputy. Dionizos zresztą świadomie mylony jest z Erosem. Jako inne wcielenie „boga” miłości pojawia się także i Chrystus. To właśnie w *Efebosie* i *Królu Roge-rze* rozwija kompozytor wątek swojej, jak to określa w jednym z listów do Iwaszkiewicza, *ulubionej idejki o tajnych pokrewieństwach Chrystusa i Dionizosa*. Chrystus uosabia w powieści delikatność dziecka i niepokoję niedojrzałego młodzieńca: *bied-*



Karol Szymanowski

naga wśród zwojów winogrodu (...), czasami w habicie mniszym, wreszcie pasterz Dionizos znad Gangesu, który pozdrawia imieniem Wielkiej Miłości. Owa *Wielka Miłość* ma w powieści oblicze wyraźnie erotyczne i dla zwykłego śmiertelnika wynaturzone. Pisarz rzuca wyzwanie wszystkim *obludnikom obyczaju miłosnego* i przeciwnikom miłości homoseksualnej. Do miłości takiej zaś nie tylko sam się przyznaje, ale i podkreśla jej duchową wyższość, wkładając w usta uczestników *Uczty* jej pochwałę, odwołując się do starożytnych filozofów Sokratesa i Platona: *miłość nienormalna, inaczej*

*ny i czuły, bliski i kochany, z Kościoła Mariackiego, gdzie jako dziecko jeden z bohaterów powieści – kompozytor Korab był prowadzony przez ciotkę na nabożeństwo, równocześnie zaś jest to Chrystus spoglądający z bizantyjskiej ikony *straszną głębią niezgłębioną przepaścią ciemnych oczu w najtajniejszą głąb duszy mnicha Inoka-Porfirego*, bohatera opowieści napisanej rzekomo przez drugą główną postać *Efebosa* – Alę Łowickiego. Kompozytor Korab wyznaje, że *jedyny wierny wśród wizerunków Chrystusa wyszedł spod pędzla Leonarda, ponieważ posiada on rysy cierpiącego efeba*. Na-*

tomiast w misternie układanej przez Inoka-Porfirego mozaice zamiast strasznego oblicza Ukrzyżowanego (...) z wzniesioną ku górze karzącą prawicą pojawia się bluźnierczy (...) naziemską pięknoscią urągający widmu śmierci i zgniliznie grobu, zwycięski w wiecznie odradzającym się (...) płomieniu Życia (...) obraz (...) nagiego młodzieńca (...). Wierny wizerunek zmartwychwstałego Erosa-Boga Miłości (...). Z kolei zaś w operze *Król Roger*, o czym Szymanowski pisał w liście do lwaskiewicza, Dionizos nawiedzający świątynię w postaci pasterza śpiewa erotycznie bluźnierczą (...) pieśń o Bogu (*Chrystusie*): *Mój Bóg jest piękny jako ja, mój Bóg jest dobry Pasterz (...) wędruje – szuka zbłąkanych stad, w bluszczowy strojny wian, winogron niesie pęk...*

Motyw miłości to niewątpliwie najważniejsza spajająca całą powieść idea, ale pojawiają się w tym utworze i inne istotne wątki, by wymienić choćby problem stosunku chrześcijaństwa do judaizmu i greckiego antyku, rolę rewolucji w historii społeczeństw, poglądy autora na politykę i sztukę.

Warto na zakończenie wspomnieć o historycznie rozrachunkowym charakterze *Efebosa* i stosunku autora do narodu i polskości. Szymanowski we *Wstępie* podkreśla, że *dzieje bohaterów powieści rozgrywają się w ostatnich latach przed Wielką Wojną*, w epoce nazwanej przez niego okresem *Niewolnictwa Narodu*, co oczywiście wpływa na konstrukcję psychiczną głównych postaci, które są nośnikami pewnych ideowych założeń, owego stygmatu subiektywnych poglądów autora na świat... Charakteryzując z tego punktu widzenia głównych bohaterów swego dzieła kompozytor przedstawia dwie różne drogi wychodzenia z niewolnictwa: jedną wybraną przez Łowickiego, który *znajduje ją jedynie w sobie, w dumnym zamknięciu się w kole własnych przeżyć*, w zrywaniu krępujących jego *jestestwo łańcuchów*, wreszcie w *swjej miłości, wyniesionej na jakiś samotny, niezależny od wszystkich normujących „opinii publicznych” szczyt...*, i drugą reprezentowaną przez Korabę *broniącego z uporem swjej „wolności”, którą jest absolutna „wolność twórczości”*. Jednak *osobista jego tragedia polegała na tym, iż w każdym normalnie i swobodnie rozwijającym się narodzie nie do pomyslenia są owe zakusy na swobodę twórczości, które u nas były niestety smutnym faktem, wyrosłym na gruncie dziejowej tragedii Polski i wyrażającym się w postulatcie „sztuki narodowej” jako jedynej manifestacji wewnętrznych sił dławionego brutalnym niewolnictwem narodu*. Czytając te słowa możemy rozumieć *Efebosa*

również jako powieść próbującą rozwiązać problem twórczej wolności artysty, ograniczonej przynależnością narodową i wynikającymi stąd konsekwencjami. Według Szymanowskiego człowiek prawdziwie wolny może istnieć tylko dzięki narodowi, ale tylko wolność jednostki i jej twórczość podnoszą rangę narodu w ramach kulturowej wspólnoty ludzkiej. Obserwując dwie dominujące w Europie, wylaniające się po doświadczeniach wojny 1914 roku i rewolucji 1917 roku ideologie: *nacjonalizmu i internacjonalizmu proletariackich mas* (jak intuicyjnie nazywa komunizm), Szymanowski wyznaje, że chociaż staje po stronie *nacjonalizmu, jako jedyne go zaiste twórczego czynnika historii*, to dostrzega, że *w tej gigantycznej walce dwóch przeciwników nie pogardzających żadną bronią do najwulgarniejszej demagogii włącznie, śmiertelnie są zagrożone najwznioślejsze osiągnięcia, najsztudniejsze konstrukcje kultury (...) europejskiej*. Jedyną szansę ich obrony widzi kompozytor w *paneuropeizmie, tajemnym spisku samotnych wolnych twórczo jednostek, zjednoczonych wokół największych zdobyczy indywidualnej, duchowej kultury*.

Efebos Szymanowskiego powstał, jak to określił sam autor, *przypadkiem* i był pisany tylko *dla siebie i przyjaciół*. Jarosław lwaskiewicz podkreśla jednak w swojej książce *Spotkania z Szymanowskim*, że z perspektywy czasu można dostrzec w *Efebosie* *zdziającą zbieżność jego postaw filozoficznych i artystycznych z tym, co dawały ówczesne prądy umysłowe Francji, niezależną (...) zbieżność z Proustem i Gide'em, świadcząca o tym, że Szymanowski był nieodrędnym synem Europy...* Zdaniem lwaskiewicza *świadczy to o niezaprzeczonej oryginalności jego umysłu, a pośrednio jest świadectwem jego wielkości jako artysty i jako człowieka*. I rzeczywiście na podstawie zachowanych fragmentów powieści jej autor jawi się jako osobowość szalenie interesująca, obdarzona wielką świadomością twórczą, kusząca osobistym urokiem, ale zarazem, o czym lwaskiewicz nie wspomina, skomplikowana, wewnętrznie rozdarta i ulegająca niebezpiecznym fantazjom. Trzeba podkreślić ogromną rolę *Efebosa* w życiu kompozytora, zarówno jako sposobność ucieczki od okrutnej rzeczywistości, która go otaczała, jak i ratunek – poprzez możliwość przelania na papier wszystkiego, co dręczyło go wewnętrznie – dla rozdwojonej psyche. I, co chyba nie mniej istotne, werbalizacji nowych idei i niepokojów twórczych – w pełni zrealizowanych dopiero w muzyce.



E-MAIL: mklipka@polbox.com
<http://www.cptsparty.terra.pl>

Cennik produkcji płyty CD, CD-ROM (w zł)

Ilość	Cena 2 kolory
500-1999	2.30
2000-2999	2.20
3000-4999	1.90
5000-9999	1.75

Powyżej nakładu 10000 sztuk ceny do negocjacji
UWAGA !!!!!
 Przy stałych zamówieniach możliwość dodatkowej zniżki

Mastering:
 Materiał wyjściowy dat 950 dem
 Materiał wyjściowy CD-R 850 dem

Powyżej nakładu 5000 sztuk wykonanie matrycy (masteringu) **GRATIS**

Koperta tekturowa z nadrukiem 2.00 zł
 Pudełko plastikowe 1.00 zł
 Foliowanie 0.21 zł

Wszystkie ceny netto.

Walentyna Węgrzyn

Muzyka dla ludu i twórczość dla elit

O współczesnej sztuce muzycznej słów kilka

Obecny stan finansowy polskiej kultury muzycznej i związane z tym zmniejszenie liczby stałych festiwali polskiej muzyki współczesnej spowodowało sytuację niewyraźną i trudną do oceny. Za czasów poprzedniego ustroju *Warszawska Jesień* była przysłowiowym „oknem na świat”, stale odbywały się festiwale we Wrocławiu i w Poznaniu. Dzięki temu przegląd najnowszych dzieł kompozytorów polskich, a także zachodnich, był bardziej miarodajny. Ogólna sytuacja kultury muzycznej na świecie wyglądała wówczas również całkiem inaczej. Jeszcze w latach sześćdziesiątych awangardowi twórcy mieli silną pozycję i nadawali ton niemal całej muzyce współczesnej. Atutem była wtedy nowość i oryginalność – kompozytorzy tłumaczyli się z neoklasycyzmu; nawet gdy pisali w tym stylu, uważali go za coś odrębnego. Znane są liczne wystąpienia awangardowych twórców na łamach „Ruchu Muzycznego”, komentarze programowe i wypowiedzi w dyskusjach z tego okresu.

Wynikiem mnożących się eksperymentów, poszukiwania nowych

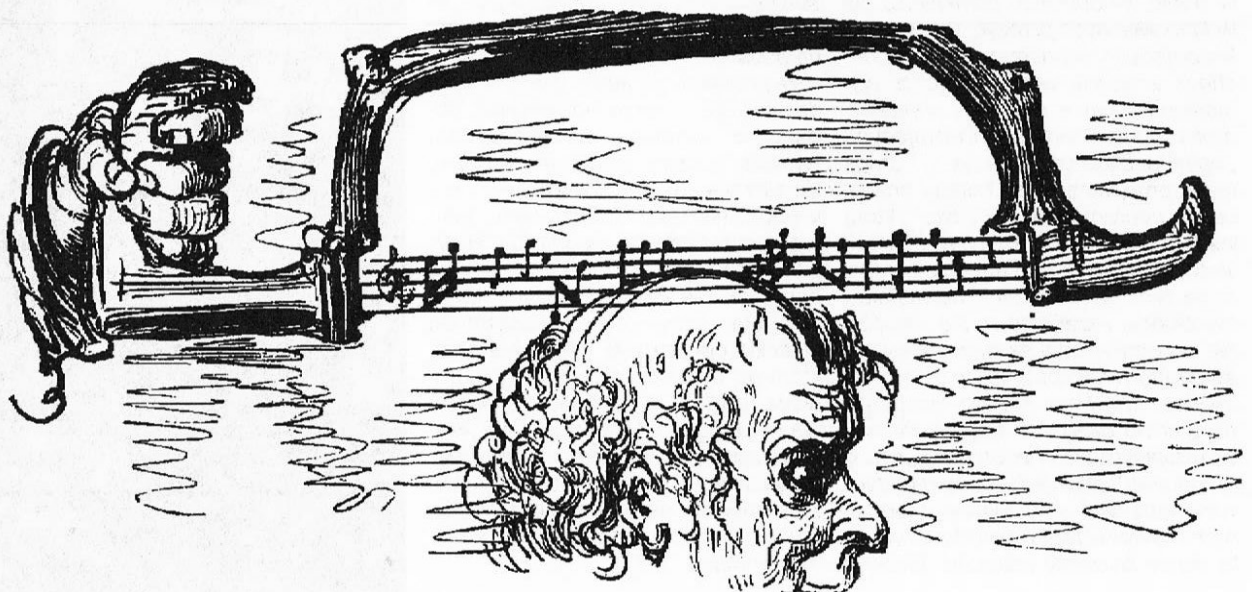
technik kompozytorskich, nowych brzmień i nowych środków wyrazu był jednak odpływ publiczności z sal koncertowych. Współczesna sztuka muzyczna stała się elitarna, przeznaczona właściwie tylko dla kompozytorów, wykonawców i garstki zainteresowanych krytyków. Powstała niebezpieczna sytuacja – całkowite oderwanie się nowych kompozycji od życia koncertowego. W konsekwencji tworzenie takiej muzyki okazało się nieopłacalne pod względem ekonomicznym. Współcześni kompozytorzy postanowili więc zmienić oblicze swojej muzyki, tworząc styl pośredni między awangardą a tradycją. Najpierw stosowano cytaty ze znanych dzieł historycznych, przedstawiając je w groteskowo-ironicznym kontekście, potem sięgnięto po tradycyjne melodie i dawne tematy, które trafiały do publiczności, były zrozumiałe dla szerokich mas melomanów.

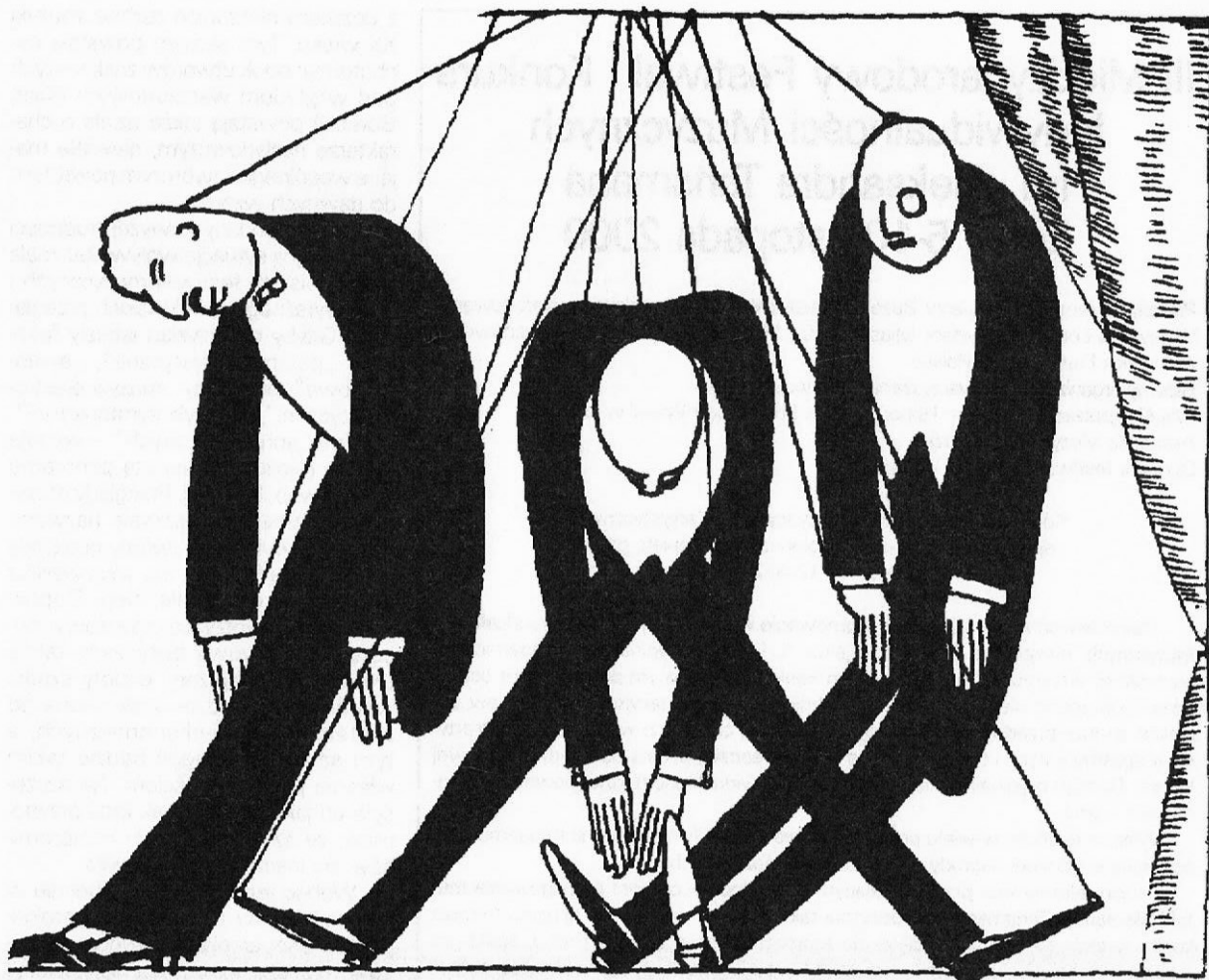
Prowadziło to w prostej linii do postmodernizmu. To zjawisko, niezwykle wygodne dla współczesnych kompozytorów, szybko stało się popularne w muzyce. Jednakże na Zachodzie

postmodernizm rozpowszechnił się jako kierunek obecny tylko u niektórych twórców. Kierunek eksperymentalny, stale poszukujący utrzymał się również i nadal chyba reprezentuje awangardę. Nowości nie są już tak gwałtownie poszukiwane, lecz trwale i konsekwentnie tworzone i rozwijane jest współczesny język muzyczny, przy czym nie zapomina się o tradycji.

W Polsce postmodernizm zaczął się rozwijać gwałtownie i żywiołowo. Utwory opatrywano tytułami lub pozostawiano bez tytułu, kompozytorzy posługiwali się techniką tradycyjną, wielokrotnie sprawdzoną w muzyce. Tworzono ogromne dzieła w systemie dur-moll z tradycyjną instrumentacją i melodyką.

Taka muzyka byłaby możliwa do zaakceptowania na różnego rodzaju przeglądach, ale niekoniecznie na festiwalach muzyki współczesnej. Jednak znaczna część festiwalowej publiczności odetchnęła. Wielokrotnie dało się słyszeć głosy: *Nareszcie mogę odpocząć od awangardy, posłuchać z przyjemnością i docenić*. W tym duchu powstały znane i popularne dziś dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego (*III Sym-*





fonia) i poematy symfoniczne Kilara (*Krzesany*, *Siwa mgła* i inne). Mimo, że są to utwory napisane z wielkim talentem, doskonałą znajomością techniki i instrumentacji, czujemy się jednak nieco zażenowani, słuchając ich wielokrotnie na festiwalach muzyki współczesnej. W podobnym stylu powstało wiele utworów kameralnych, chętnie przyjmowanych przez publiczność, nagrywanych na płyty i dość dobrze się sprzedających. Postmodernizm tak dobrze zadomowił się w Polsce, że nikt już nie narzekał na widoczny tradycjonalizm czy świadome tworzenie w dawnych, sprawdzonych stylach. Niekiedy próby takie ocierały się o kicz – tłumaczono, że to jeszcze jedna postać postmodernizmu. Nikomu nie przeszkadzał fakt, że właściwa muzyka współczesna całkowicie zniknęła. Próby jej wskrzeszenia uważano za niezrozumiałe, zbyt trudne i nie mieszczące się w profilu wykonywanego repertuaru.

Dziś na festiwalach czy koncertach okolicznościowych prym wiodą utwory pisane dla szerokiej publiczności – czyli dla ludu. Publiczność szaleje z zachwytem, a wielokrotne wykonania źle wpływają na ich percepcję. Co gorsza, popularność tych dzieł wpłynęła na ustalenie nieoficjalnego systemu wartościowania i one właśnie wyznaczają

teraz, co jest dobre, a co złe. Tej magii ulegli nawet dumni mistrzowie awangardy. Zapomniano o kolorowej twórczości Kazimierza Serockiego, coraz mniej wykonuje się utworów Lutosławskiego. Co zatem zostało? Słodkie, dobrze zrozumiałe dzieła o wyraźnej prowincjonalnych rysach. Zalewają one współczesny rynek muzyczny w bardzo niebezpieczny sposób.

Nie oznacza to, że muzyka współczesna zniknęła. Jest ona stale obecna i nadal wykonywana, choć nie z takim wielkim rozmachem. Ciągłe brakuje odpowiednich słów, potrzebnych do określenia nowych technik. Nie ma też wyraźnych kryteriów oceny i wartościowania, podobnie jak było kiedyś w przypadku awangardy. Muzyka współczesna brzmi w ukryciu, częściej na koncertach kameralnych i okolicznościowych niż w salach. Z całą pewnością teraz ona przeznaczona jest dla elit: znawców współczesnych dzieł, poszukujących wykonawców i młodych słuchaczy. Ci ostatni do rozrywki potrzebują muzyki rozrywkowej, która jest stale dostępna, a od muzyki poważnej nadal domagają się nowości.

Łączenie elementów technik współczesnych jest dobre, jeśli służy stworzeniu czegoś nowego. Nowość, odkrywczość w dalszym ciągu pozosta-

ła głębokim i cennym walorem. Jeśli tych cech nie ma – nie ma wielkiego wysiłku twórczego. Kompozycje pisane są dla przyjemności. To jest dużo, ale stanowczo za mało, aby móc nazwać się współczesnym twórcą.

Zastanówmy się jednak, czy na taki stan współczesnej muzyki polskiej wpływa tylko stan finansowy polskiej kultury muzycznej. Komerccjalizacja wszystkich obszarów naszego życia wpłynęła także na komercjalizację życia muzycznego. W ramach nowego systemu, pozbawionego jeszcze stałych mecenasów, wytworzyła się sytuacja niedobra dla rozwoju nowej sztuki. Obserwuje się obecnie zjawisko poszukiwania takich rozwiązań artystycznych, które mogą przyciągnąć wielką publiczność, hojnych sponsorów i zainteresowanie mediów. Dla kompozytorów ten stan jest prosty i czytelny. Ci, którzy chcą sprostać wyzwaniom chwili, dzielą się na profesjonalistów, którzy nie tracąc nic ze swojej warsztatowej doskonałości potrafią stworzyć „hit” muzyki poważnej, obliczony na szeroką popularność, oraz tych, którzy traktują ten problem z wielką powagą i piszą tylko w łatwym dla odbiorców stylu. Można to zjawisko określić jako świadomy powrót do muzyki XIX wieku, w nieco odnowionej szacie dźwiękowej,

III Międzynarodowy Festiwal i Konkurs Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana Łódź, 5-10 listopada 2000

Patronat: Premier RP – Jerzy Buzek, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Wojewoda Łódzki, Prezydent Miasta Łodzi, Marszałek Sejmiku Samorządowego, Ambasada Francuska w Polsce

Główny organizator: Stowarzyszenie Promocji Kultury

Współorganizacja: Muzeum Historii Miasta Łodzi, Teatr Wielki w Łodzi, Akademia Muzyczna w Łodzi,

Dyrektor festiwalu: Andrzej Wendland

Konkurs odbędzie się w 6 dyscyplinach artystycznych:
śpiew, obój, skrzypce, wiolonczela, fortepian, gitara
Grand Prix 12.000 USD

Ideą przewodnią konkursu jest **promowanie** wyróżniających się **indywidualności muzycznych**, niezależnie od ich specjalności. Dlatego oryginalna i niepowtarzalna osobowość artystyczna jest podmiotem konkursu i głównym przedmiotem oceny. Pozwala to ocenić nie tylko perfekcję techniczną i interpretacyjną wykonawców, ale i także, a może przede wszystkim ich osobowość, czyli to co wyróżnia jednych artystów spośród innych i toruje im drogę poprzez estrady świata do międzynarodowej kariery. Dlatego oryginalna, niepowtarzalna indywidualność będzie głównym przedmiotem oceny.

Właśnie te cechy w wielu przypadkach nie pozwoliły niejednemu młodemu artyście zdobyć głównej nagrody na konkursach muzycznych.

Drugim elementem przyswiecającym pomysłodawcom jest **propagowanie muzyki Aleksandra Tansmana**, kompozytora tak wszechstronnego, że przyjęta formuła konkursu stała się jedyną możliwą dla zaprezentowania, choć w części, spektrum jego twórczości. Organizatorzy mają nadzieję, że w kolejnych edycjach uda się jeszcze poszerzyć ten zakres. Twórca ten jest najwybitniejszym przedstawicielem łódzkiej kultury muzycznej XX wieku na forum międzynarodowym.

Program festiwalu

5 LISTOPADA 2000 – Koncert Inauguracyjny . Gwendolyn Bradley – soprano, USA, Orkiestra Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Jana Krenza
Transmisja Polskie Radio Program II – Teatr Wielki w Łodzi

6 LISTOPADA 2000 – Wieczór Gwiazd Gitary Klasycznej – Pavel Steidl – Czechy/ Holandia i Carlo Marchione – Włochy – światowi wirtuosi w unikalnym programie (polska premiera utworu Aleksandra Tansmana "Ballade – Hommage a Chopin")
Muzeum Historii Miasta Łodzi

7 LISTOPADA 2000 – Alessandro Scarlatti – Oratorio per San Casimiro Re di Polonia – XX-wieczna premiera *Oratorium dla Św. Kazimierza Króla Polski* wraz z promocją płyty CD wydanej przez **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable**. Soliści koncertu: Olga Pasiecznik (sopran), Krzysztof Szmyt (tenor), Jaćek Laszczkowski (sopran), Anna Mikołajczyk (sopran), Piotr Łykowski (contralt).
Ten "polonik" będzie miał szczególną wymowę przed świętem narodowym 11 listopada

8 LISTOPADA 2000 – Koncert Kameralny – polska premiera utworu Krzysztofa Pendereckiego – Sextet – w światowej obsadzie: Konstanty Andrzej Kulka - skrzypce, Grigorij Żyslin – altówka, Rosja/Anglia, Andrzej Bauer - wiolonczela, Janusz Olejniczak – fortepian, Wojciech Komsta - klarnet, Radovan Vladkovic – róg, Austria
Ponadto w programie utwory F. Schuberta, A. Tansmana
Muzeum Historii Miasta Łodzi

9 LISTOPADA 2000 – Koncert laureatów konkursu
Muzeum Historii Miasta Łodzi

10 LISTOPADA 2000 – Finał Festiwalu – Premiera polska przedstawienia pt. "Triada wg Strawinskiego" – Teatr Wielki w Łodzi, orkiestra pod dyrekcją Wojciecha Micha

z udziałem niektórych technik muzyki XX wieku. Tym samym powstała dychofotomia: obok utworów znakomitych pod względem warsztatowym (Kilar, Górecki) powstają także dzieła o charakterze naśladowczym, niewiele mające wspólnego z twórczym powrotem do dawnych wzorów.

Oprócz podanych wyżej trudności na istniejącą sytuację wpływa też mała liczba polskich festiwali muzycznych i brak wyraźnego profilu takich przeglądów. Gdyby na przykład istniały festiwale „postmodernistyczne”, „awangardowe”, przeglądy „muzyki elektroakustycznej”, „muzyki symfonicznej”, „technik sonorystycznych” – wydaje się, że mielibyśmy lepszą panoramę muzyki współczesnej. Przeglądy muzyki kameralnej lub festiwale nazwane imieniem wybitnego twórcy posiadają zbyt szeroką formułę, aby móc wyjść z pewnego kręgu uzależnień. Dopóki więc nie wytworzy się prawdziwy mecenat państwowy dotyczący także twórczości muzycznej, dopóty sztuka współczesna będzie uzależniona od systemów quasi-ekonomicznych, a tym samym podlegać będzie takim właśnie prawidłowościom. Na szczęście co jakiś czas jednak ktoś przypomina, że sztuka nie znosi kompromisów, bo inaczej się nie rozwija.

Wobec tego, co mamy obecnie w Polsce? Mamy muzykę dla szerokiej publiczności, urzekającą swoją prostotą i tradycjonalizmem, zrozumiałą, lekką i przyjemną – oraz muzykę przechowywaną w szufladach, poszukującą, trudną w odbiorze, a więc także trudną i nieprzyjemną do wykonania. Na estradach coraz rzadziej pojawiają się utwory Lutosławskiego, Bairda, Serockiego, twórców wybitnych, których utwory są często „nowsze” niż powstające współcześnie; pełno jest natomiast dzieł tradycyjnych, często świadomie tytułowanych. Nie działają dziś dobre, sprawdzone modele wspomagania twórczości współczesnej, choć możliwości takich rozwiązań jest wiele. Na przykład w ministerstwach i wydziałach kultury istnieje stały budżet na zamawianie utworów, obejmujący także środki na ich przygotowanie do wykonania i wydanie. Jak dotąd, takie działania są w większości indywidualne, a w ich realizacji jest na ogół jedna prawidłowość – im bardziej zrozumiałą utwór, tym łatwiej go opublikować. Zagrożenie twórczości muzycznej komercjalizacją widać nie tylko w rozwiązaniach ekonomicznych, lecz także w poważnym traktowaniu istniejącego stanu. Trudno przekonać hojnych sponsorów do eksperymentów, wpływamy więc na to, aby powstał stały, niezależny od szerokich gustów system wspierania twórczości muzycznej, wolny od ekonomicznych zysków.

Patrycja Samson

Pierwszy polski balet narodowy



W kulturze polskiej jest kilka znaczących dat, które stanowią pomost pomiędzy przeszłością a przyszłością. Przełomowym momentem w dziejach teatru polskiego było wystawienie *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego (1794) czy *Halki* Stanisława Moniuszki (1858). Dla polskiego baletu ważnym wydarzeniem była premiera *Wesela krakowskiego w Ojcowie* (14 marca 1823) – pierwszego baletu narodowego.

Muzykę do niego skomponowali Karol Kurpiński (sceny taneczne) i Józef Damse (sceny pantomimiczne), posługując się motywami muzyki Jana Stefaniego z *Krakowiaków i górali*. Libretto napisał aktor Bonawentura Kudlicz. Choreografię ułożyła Julia Mierzwińska – solistka warszawskiego baletu oraz Louis Thierry – zasłużony ówczesny baletmistrz.

Należy wspomnieć, iż niewątpliwym wpływ na powstanie tego dzieła miała działalność Wojciecha Bogusławskiego. Pragnął on, aby sztuka baletowa po długich latach zamętu i błąkania się po artystycznych rozdrożach weszła wreszcie na właściwe tory i by towarzyszyła dramatom w wspólnie prowadzonej walce o narodowy teatr. Pisał w liście do A. Truskolaskiej: *Jeżeli balet nasz nie nabierze charakteru twórczego, narodowego, jeśli nie wypełni się wartościami najbardziej istotnymi, zmarnieje rychło, jako sztuka sprzedana złym gustom publiczności za sakiewkę z trzydziestoma srebrnikami. Judasz za tyle sprzedał swojego mistrza. Nasz balet za tyle samo zdradza swoje ideały*. Bogusławski żądał, by balet przestał mieć charakter wyłącznie rozrywkowy, by pełnił ważną rolę w życiu kulturalnym narodu. Pierwszy krok na scenie dla polskiej sztuki tanecznej został uczyniony, gdy w *Cudzie mniemanym* pojawił się krakowiak i tańce góralskie. Jednakże musiało upłynąć 29 lat, by powstał pierwszy balet o tematyce narodowej, związany z naszą tradycją.

Akcja tego jednoaktowego baletu była nieskomplikowana i przedstawiała obrzęd wesela młodej pary według tradycyjnych zwyczajów wsi podkrakowskiej w okolicach Ojcowia. Widowisko utrzymane było w stylu preromantyzmu polskiego. Swą niefrasobliwą i

sielankową treścią oraz wprowadzeniem elementów folkloru zapowiadało mającą nastąpić w balecie epokę romantyzmu. Układ taneczny oparty został na technice tańca klasycznego i na polskich tańcach (krakowiak, oberek, mazur). Ta pierwsza próba połączenia ze sobą polskiego folkloru i tańca klasycznego okazała się bardzo udana. W ten sposób balet nasz nabrał charakteru narodowego i wszedł na drogę autonomicznego rozwoju. Wystawienie *Wesela krakowskiego w Ojcowie* miało duże znaczenie. Przekonano się, że nie tylko balety włoskie czy francuskie mają powodzenie, ale że również polskie widowisko choreograficzne może posiadać wysoką wartość artystyczną. Uwierzono także, iż polscy tancerze dorównują artystom zagranicznym, a często przewyższają ich.

Nie można zapominać, że sukces *Wesela krakowskiego w Ojcowie* wyrósł z dążeń, osiągnięć i zasług Bogusławskiego. Krakowskie sukmany na scenie przypominały o zwycięstwie pod Racławicami, a wprowadzenie na scenę baletową ludu w jego barwnych strojach było innowacją szczęśliwą, czyniło utwór atrakcyjnym i przez to niezbędnym dla narodowych celów.

Po setnym przedstawieniu zanotowano (wrzesień 1839): *Siedemnastego przedstawiono setny raz balet Wesele w Ojcowie i przyjęcie było takie jakby go publiczność dopiero kilkakrotnie widziała*. Balet ten cieszył się niesłabnącym powodzeniem, nieustannie gościł na scenach i doczekał się kilkunastu realizacji do 1939 roku.

Po drugiej wojnie światowej, w 1946 roku, *Wesele w Ojcowie* było pierwszym spektaklem baletowym wystawionym na Scenie Muzyczno-Operowej w Warszawie. Ostatnia inscenizacja miała miejsce w 1976 roku w Krakowie. Obecnie na żadnej polskiej scenie nie można zobaczyć tego przedstawienia – poszło w zapomnienie i nic nie wskazuje na to, że ktoś przypomni sobie o nim. Jednakże warto wydobyć na światło dzienne sielankowe sytuacje, barwne stroje, obrzędy ludowe i polskie tańce, zwłaszcza teraz, gdy „zmiierzamy do Europy”. A słowa Stanisława Starzyńskiego niech będą do tego zachętą: *Ma Francuz menuety, / Ma Włoch kanconety, / Ma Niemiec sztajery, / Trudne to są trele, / Lecz pieśń krakowiaka / Wnet budzi wesele / I cieszy Polaka*.

scena z baletu *Wesele w Ojcowie*



Halina Czerny-Stefańska
Elżbieta Stefańska





Elżbieta Stefańska
Halina Czerny - Stefańska



Polish Dances
Elżbieta Stefańska – klawesyn
Halina Czerny-Stefańska – fortepian
Selene CD-s 0010.70
2000, 73'20", DDD

Taniec w kulturze polskiej odgrywał przez wieki kluczową rolę. Wszechobecny zarówno na dworach szlacheckich, jak i podczas ludowych zabaw taniec pełnił początkowo głównie funkcję użytkową. W epoce renesansu tańce ludowe stały się podstawowymi formami muzyki artystycznej. Tańce poszczególnych narodów rozprzestrzeniły się bardzo szybko po Europie, w XVIII wieku do najpopularniejszych gatunków należał nawet „taniec polski”, czyli polonez. Także polscy kompozytorzy obok typowych tańców polskich wykorzystywali również wzory tańców innych narodów. W XIX stuleciu, w epoce umiłowania sztuki narodowej, twórcy koncentrowali się przede wszystkim na ludowych tańcach własnego narodu. Utwory te z trącały powoli charakter taneczny – stawały się samodzielnymi formami muzycznymi, tylko inspirowanymi ludową melodyką i rytmiką. Do dziś polonezy i mazurki Chopina są dla wielu słuchaczy kwintesencją polskości.

Polish Dances to płyta niezwykła, wyjątkowa, jedyna w swoim rodzaju, wybitne wydarzenie na naszym rynku płytowym. Z kilku powodów.

Po pierwsze – niecodzienny repertuar, wspaniała antologia tańców pol-

skich kompozytorów. Pierwsza część płyty to dwadzieścia sześć tańców na klawesyn – poczynając od kilkunastu króciutkich dzieł anonimowych twórców XVI-XIX wieku (wśród polonezów między innymi znana melodia *Wezmę ja kontusz*), poprzez dzieła Jakuba Polaka (*Gagliarda* i *Courante*), Bazylego Bohdanowicza (*Polonese*), Tadeusza Kościuszki (sic! – to on skomponował znany polonez *Podróż twoja nam nie miła*), aż po utwory Michała Kleofasa Ogińskiego (obok menueta i walca słynny polonez *Pożegnanie Ojczyzny*) i Marii Szymanowskiej (*Quadrille* i dwa tańce *Anglaise*). W części fortepianowej – dzieła Fryderyka Chopina (*Polonez A-dur* op. 40 i 4 *Mazurki* op. 24), Juliusza Zarebskiego (*Grande Polonaise* op. 6) i Ignacego Jana Paderewskiego (*Krakowiak B-dur* op. 5 nr 3 i *Cracovienne fantastique H-dur* op. 14 nr 6).

Po drugie – znakomite wykonanie. Nieskazitelność techniczna i wielka plastyczność wyrazu są oczywistymi walorami tego nagrania, ale to nie wszystko. Wydawca informuje w książeczce, że doboru repertuaru dokonały same artystki. I to słyhać. Słyhać, że obie instrumentalistki doskonale znają i – co równie ważne – bardzo

lubią wykonywane utwory. Słyhać – bardzo wyraźnie – osobiste zaangażowanie emocjonalne artystek, co sprawia, że nawet kilkanaście podobnych do siebie tańców renesansowych w wykonaniu Elżbiety Stefańskiej nie nuży ani przez chwilę. A mazurki Chopina – któż mógłby wykonać je wspanialej, niż Pierwsza Dama polskiej chopinistyki?

Po trzecie – omawiana płyta jest pierwszym wspólnym projektem fonograficznym matki i córki. A każde spotkanie ze sztuką wykonawczą Haliny Czerny-Stefańskiej i Elżbiety Stefańskiej jest wydarzeniem. Wspólne nagrania „rodzin muzycznych” nie są w naszym kraju rzadkością, zazwyczaj jednakże spotkania takie mają miejsce w repertuarze kameralnym. Tu artystki nie grają razem, trudno byłoby dobrać repertuar na klawesyn z fortepianem. To zestawienie instrumentów pozwala jednak przedstawić imponującą kolekcję polskich tańców, powstałych na przestrzeni czterech stuleci, od XVI do XIX wieku.

Chylę czoła przed firmą Selene Records – oby więcej takich projektów, promujących polską muzykę w najznakomitszych wykonaniach!

Paweł Markuszewski

Elżbieta Stefańska

Od lat marzeniem naszym było nagranie wspólnej płyty. Przez całe artystyczne życie nasze drogi zawsze się rozchodzili. W pewnym momencie jednak doszliśmy do wniosku, że nadeszła pora, aby nasze wspólne marzenie, które od wielu, wielu lat nosiliśmy w sobie, zrealizować. W poszukiwaniu tematyki płyty łączącej ze sobą dwa przeciwie różne instrumenty – klawesyn i fortepian – doszliśmy do przekonania, że lejtmotywem muzycznym mogą być tańce, powstające w Polsce od XVI stulecia do dzisiaj. Nadając niniejszej płycie tytuł *Tańce polskie* należy rozumieć, że są to tańce napisane w Polsce przez kompozytorów działających w naszym kraju lub Polaków rozsianych po świecie. Stąd nie wszystkie tańce przez nas wybrane mają rdzenny rytm polski. Wybrałyśmy najcenniejsze, naszym zdaniem, zabytki muzyczne pochodzące z XVI-wiecznych tabulatur organowych i lutniowych nie znanych twórców, ale także np. polonezy sławnych kompozytorów Bazylego Bohdanowicza i Michała Kleofasa Ogińskiego, jakże ważnych w historii polskiej kultury muzycznej.

Zapewne wielu melomanów zaskoczy *Polonez* Tadeusza Kościuszki, o którym wiadomo powszechnie, że był wielkim generałem zasłużonym dla Polski i Stanów Zjednoczonych, ale mało kto dzisiaj pamięta, iż Kościuszko grywał także na klawesynie. Część klawesynową zamykają bardzo wdzięczne utwory Marii Szymanowskiej, największej przed Chopinem pianistki i kompozytorki polskiej, muzy Goethego, a teściowej poety romantycznego Adama Mickiewicza.

Nagranie zrealizowałam na klawesynie historycznym, będącym kopią instrumentu francuskiego z XVIII stulecia. Tańce renesansowe nagrałam w stroju mezotonicznym (meanton), a dzieła z późniejszych stuleci w różnych strojach barokowych, odpowiednich do czasu powstania utworów. Obie z mamą zawsze byłyśmy zafascynowane tańcami. Mama była pierwszą osobą, która zaprowadziła mnie na kurs tańca, gdy miałam pięć lat. Wtedy dla zgromadzonych dzieci grała krakowiaki, oberki, mazurki, polki itp.

Mimo, iż na klawesynie gram dużo tańców różnych narodów, to jednak tańce polskie są mi najbliższe. Ta literatura, którą moja mama wprost uwielbia, łączy nas, a każdy wspólny koncert jest naszym wielkim przeżyciem.

Halina Czerny-Stefańska

Do programu naszej wspólnej płyty z Elusią, co było i moim wielkim pragnieniem, włączyłam rdzennie polskie tańce największych naszych kompozytorów, napisane na fortepian. Muzyka tych tańców towarzyszy mi od najmłodszych lat. Z utworami Zarębskiego, przedwcześnie zmarłego w 31 roku życia genialnego pianisty i kompozytora, ulubionego ucznia Franciszka Liszta, zetknęłam się u mojego pierwszego profesora Józefa Turczyńskiego. Profesor Turczyński pochodził, podobnie jak Zarębski, z Żytomierza. Znał on osobiście żonę Zarębskiego, która po jakimś wspaniałym koncercie Turczyńskiego, podarowała mu w Brukseli autograf partytury genialnego *Kwintetu fortepianowego g-moll* Zarębskiego. To właśnie profesor Turczyński, propagator twórczości swojego krajana, rozbudził we mnie zamiłowanie do dzieł tego kompozytora. Z utworami Chopina zetknęłam się jeszcze wcześniej, bo w wieku kilkunastu lat, kiedy mamusia moja

przedstawiła mnie wielkiemu chopiniście polskiemu Aleksandrowi Michalowskiemu (1851–1938). Wtedy otrzymałam od niego autograf w pamiętniku i przestrozę, abym zbyt wcześnie muzyki Chopina nie grała... Później przyszła wojna. Wtedy właśnie chciałam grać Chopina na tajnych koncertach w Krakowie, bo kompozytor ten był przez hitlerowców zakazany... Od tamtych czasów muzyka Chopina towarzyszy mi do chwili obecnej.

Muszę wyznać, że im dłużej gram Chopina, tym więcej w nim znajduję tajemnic, a jednocześnie coraz bardziej go Kocham...

Dwa krakowiaki Paderewskiego, na którego muzyce też kształciłam swój smak artystyczny i rozwijałam pianistykę, niejako charakteryzują moje miasto Kraków, gdzie mieszkam. Paderewski był wielkim Polakiem i wielkim Patriotą. To on w Krakowie za swoje fundusze postawił w 1910 roku Pomnik Grunwaldzki, upamiętniający 500. rocznicę zwycięstwa polskiego nad Krzyżakami w bitwie pod Grunwaldem w 1410 roku. Pomnik ten był symbolem narodu polskiego, ale niestety został przez Niemców podczas wojny bestialsko zniszczony.

Paderewski jest dla mnie ideałem szlachetnego człowieka, który muzyce poświęcił się z potrzeby serca...



RECENZJE



KRYTERIA OCENY PŁYT

☆☆☆☆☆
WYJĄTKOWE
kupić bez wahania

☆☆☆☆☆
ŚWIETNE
nikt nie będzie
zawiedziony

☆☆☆☆☆
POLECAMY
bez istotnych wad

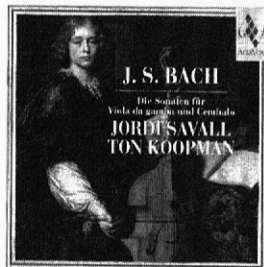
☆☆☆☆
TAKIE SOBIE
głównie
dla zapaleńców

☆☆☆
ODRADZAMY
po co powstała
ta płyta?

☆☆
BUBEL
nie wszystko
złoto co się
świeci

Johann Sebastian Bach

1685-1750



Sonaty na violę da gamba i klawesyn,
V Sonata organowa w transkrypcji na
violę da gamba i klawesyn
Jordi Savall – viola da gamba
Ton Koopman – klawesyn
Alia Vox AV9812
2000, DDD, 58'40"

☆☆☆☆☆

Nagrane przez Jordiego Savalla i Tona Koopmana *Sonaty gambowe* J.S. Bacha nawiązują co prawda do stylu wykonawczego pary mistrzów – Wielanda Kuijkena i Gustava Leonhardta – są jednak kolejnym ogniwem w ewolucji interpretacyjnej tych dzieł. Aby lepiej zrozumieć koncepcję wykonawców, sięgnijmy do książeczki dołączonej do płyty.

Ton Koopman wspomina tu, że jako uczeń Leonhardta był dla swego pedagoga zbyt nowatorski, podobne problemy miał Jordi Savall u Augusta Wenzingera w Schola Cantorum Basiliensis. Obaj jednakże byli najlepszymi uczniami swych profesorów i prawdopodobnie dlatego mieli odwagę korzystać z wolności, bez której trudno wyobrazić sobie niezbędą w sztuce wykonawczej kreatywność.

Artyści podkreślają, że łączy ich pasja poszukiwania takiego języka muzycznego, którego życzyliby sobie dla muzyki barokowej, i w którym jest miej-

sce na interpretacje bardziej „dynamiczne” niż te wpajane im w przeszłości. I rzeczywiście – trzeba przyznać, że tempa szybkich części są żywiołowe, pełne temperamentu i wirtuozerii. Dość interesujący jest przy tym sposób reżyserowania dźwięku – nie próbuje się „sterylizować” tła dźwiękowego, pozostawiając różnego rodzaju odgłosy, pochodzące prawdopodobnie z mechanizmu klawesynu, ale nie tylko. Przy pozytywnym nastawieniu słuchacza, a każdemu wykonawcy marzy się przecież takie podejście, ma to swój urok – nie może budzić wątpliwości fakt, że instrument zbudowany w r. 1737 (klawesyn Christian Zell, Hamburg, obecny właściciel *Museum de la Musica-Institut de Cultura de Barcelona*) ma prawo „oddychać” inaczej niż nowoczesne produkty końca XX wieku.

Ostatnio w swej praktyce wykonawczej wiele czasu poświęcam poszukiwaniom własnych interpretacyjnych rozwiązań dla języka muzycznego *Sonat gambowych* J.S. Bacha. Byłam szczególnie zainteresowana sposobem, w jaki Savall i Koopman rozwiązują problemy wykonawcze w *II Sonacie D-dur*, zwłaszcza w części IV, ponieważ materiał muzyczny zastosowany przez kompozytora prowokuje do głębokiego zastanowienia się nad jego sensem. Dotyczy to zwłaszcza partii klawesynu. Albert Basso – autor muzykologicznych rozważań o *Sonatach* w książeczce omawianej płyty – pisze, że klawesyn jest przez Bacha traktowany we wszystkich trzech Sonatach jako instrument koncertujący, niekiedy bardziej niż viola da gamba. W *Sonacie D-dur* „ocenianej jako najmniej typowa z trzech, a także najmniej konwencjonalna” znajdujemy „przepych natarczywej ornamentacji w *Andante* i powtarzalność gwałtownego rytmu w *Allegro* finałowym”. Już po pobieżnej analizie tekstu muzycznego nasuwa się pytanie, jakie rozwiązanie artystyczne powinien znaleźć problem szczególnej natarczywości

partii klawesynu, sprawiającej, że od czasu do czasu gamba jest całkowicie dominowana. Czy Bachowi o to chodziło? I dlaczego? A może należy Mistrza „poprawić”? Z jednej strony bowiem mamy głośny (oczywiście nie porównujemy go z grającym *fortissimo* fortepianem), pełniący koncertującą rolę klawesyn, z drugiej strony – tekst Bacha najeżony retoryką, w której Albert Schweitzer być może zidentyfikował motywy „tumultu” i „Szatana” (na podstawie Kantat, umieszczanych zresztą przez Bacha często w tonacji D-dur właśnie), mających charakter figur retorycznych z grupy „naśladowczych”, zwanych *circulatio*, obrazujących kręcenie się w kółko, błędzenie. Koncepcja wykonawcza u Jordiego Savalla i Tona Koopmana, mimo „dynamizmu”, nie dostarcza odpowiedzi na wyżej poruszone kwestie artystyczne, może dlatego, że gambę daje na pierwszy plan i po kłopotcie. Wykonanie koncertowe byłoby, jak sądzę, prawdziwsze, ale nie miałam okazji go usłyszeć. Sprawdziłam, z ciekawości, jak rozwiązali ten problem W. Kuijken i G. Leonhardt. Otóż, po prostu, nie przejęli się bardzo tu czytelną retoryką – zagrali dużo wolniej, w charakterze eleganckiego menueta i z radosną beztróską.

Na koniec rozważań, które z konieczności ograniczyłam do minimum, muszę dodać, że na płycie znajduje się jeszcze bardzo pięknie brzmiąca transkrypcja *V Sonaty organowej C-dur*. Słuchając jej trudno uwierzyć, że to nie sam Bach zaplanował obsadę na altową violę da gamba i klawesyn. Płytę oczywiście polecam.

Urszula Bartkiewicz



Ludwig van Beethoven

1770-1827

IV Koncert fortepianowy G-dur op. 58
Edvard Grieg
Koncert fortepianowy a-moll op. 16
Paweł Perliński, Orkiestra Polskiego
Radia i Telewizji w Warszawie, Ryszard
Dudek – dyrygent
Acte Préalable AP0033
1999, DDD, 65'42"

★★★★★

Oto kolejna nietypowa propozycja Acte Préalable: wśród płyt z muzyką zapomnianych lub współczesnych kompozytorów polskich pojawiło się nagranie dwóch utworów, należących do czołówki „hitów” muzyki klasycznej. Nagrane w latach osiemdziesiątych koncerty fortepianowe Griega i Beethovena wykonują pianista Paweł Perliński i OPRiTV w Warszawie (dzisiejsza Polska Orkiestra Radiowa) pod batutą swego wieloletniego dyrygenta Ryszarda Dudka.

Właściwie nagraniu nie można nic zarzucić. Pianista gra bardzo ciekawie, z dużą łatwością techniczną i z wycuciem stylu; nagrany „live” koncert Griega nie odbiega poziomem wykonania od studyjnego nagrania Beethovena. „Radiówka” znakomicie towarzyszy soliście – lata osiemdziesiąte to chyba najlepszy okres w historii tego zespołu. Ryszard Dudek wspaniale prowadzi orkiestrę, z jednej strony dyskretnie towarzysząc pianiście, z drugiej – wyraźnie nadając ton całości interpretacji. Swoją drogą ciekawe, że podczas słuchania płyty większą uwagę przyciąga kreacja dyrygenta, niż solisty.

Więc niby wszystko w porządku – ale w sytuacji, gdy obok tej płyty mam na półce koncert Griega z Dinu Lipattim, Beethovena z Leonem Fleisherem i oba z Krystianem Zimmermanem, chyba nie będę do niej często wracał. Choć kto wie, może się mylę...

Paweł Markuszewski

Hector Berlioz

1803-1869

Symfonia fantastyczna, Uwertury,
Marsz Rákóczygo
San Francisco Symphony, Pierre Mon-
teux – dyrygent
BMG 09026 61894 2
1994, ADD, 68'57"

★★★★★



Pierre Monteux edition – pod takim tytułem wytwórnia BMG wydała serię płyt, obejmującą XIX i XX-wieczny repertuar klasyki francuskiej, a poświęconą jednemu z najwybitniejszych mistrzów batuty mijającego stulecia. Mimo iż ulubionymi jego kompozytorami byli podobno Beethoven, Brahms i Wagner, ogromnym uznaniem darzył Monteux również rodzimych twórców, których utwory zajmowały stałą pozycję w prowadzonych przezeń koncertach. To pod jego batutą miały miejsce światowe premiery m.in. takich utworów, jak *Dafnis i Chloé* Ravela, *Gry Debussy'ego*. Mam oto przed sobą płytę z utworami Berlioz, którego Monteux szczególnie sobie upodobał. Maestro dyryguje tu Orkiestrą Symfoniczną z San Francisco, z którą współpracował przez kilkanaście lat w latach 40. i 50. Zaprezentowane tu nagranie *Symfonii fantastycznej* z 1945 roku jest pierwszym z dwóch, dokonanych przez Pierre'a Monteux z tą orkiestrą (ponadto kilkakrotnie nagrywał tę *Symfonię* także z innymi orkiestrami). Gra zespołu jest żywiołowa, energiczna, a jednocześnie bardzo zdyscyplinowana. Częste zmiany nastroju, tempa i charakteru, przerywające raz po raz tok narracji – przeto nielatwe w interpretacji – nadają utworowi dynamizm, który udziela się również wykonawcom. Słuchając owego programowego dzieła mamy wrażenie, iż orkiestra nie tyle ilustruje fabułę czy odmalowuje charakter głównej postaci, ile sama je tworzy. Niezwykle przekonujące są zarówno wątki liryczne, jak i dramatyczne (jakże groźnie i przejmująco brzmią waltornie i puzyony w *Marszu na miejsce straceń*).

Niemalby udział w tym, by owa interpretacja była jak najbardziej sugestywna i zgodna z intencją kompozytora, miał francuski dyrygent Eduard Collone, który przekazał młodemu Monteux dotychczas szczegółów wykonawczych uwagi Berlioz, którego miał szczęście poznać osobiście. Nagranie to stwarza więc niepowtarzalną okazję do wysłuchania *Symfonii* w interpretacji najbliższej ideału, czyli w najbardziej autentycznym jej kształcie. Jedynym mankamentem jest techniczna strona nagrania. O tym, że ma już ono „swoje lata”, przekonać się możemy bez zaglądania do książeczki.

Paulina Doniec

Sébastien de Brossard

1655-1730



Cantiques Sacrez
Noémi Rime – sopran, Jean-Paul Fouchécourt – alt, tenor, Ian Honeyman – tenor, Bernard Deletré – bas, Le Parlement de Musique, Martin Gester – organy, dyrygent
Opus 111 OPS 10-002
1998, DDD, 70'23"

★★★★★

Firma Opus 111 wydała w serii *Invitation* bardzo ciekawą i piękną zarazem płytę z muzyką sakralną księdza Sébastiena de Brossarda – francuskiego kompozytora i pisarza muzycznego. Brossard studiował teologię i filozofię w Caen. W dziedzinie muzyki był autodydakta. Działal m.in. w Paryżu, Strasburgu i Meaux. Jego dorobek twórczy to głównie airs, motety i sonaty instrumentalne. Znany był także jako zbieracz muzykaliów i rękopisów muzycznych, które na kilka lat przed śmiercią przekazał Bibliotece Królewskiej, a które obecnie stanowią podstawowy zespół rękopisów muzycznych paryskiej Biblioteki Narodowej. Był autorem pierwszego leksykonu muzyki w języku francuskim *Dictionnaire de musique*. Zarejestrowane na płycie cykle: *Salve Rex Christe, Psallite superi, Qui non diligit te, O Domine, Tempła nunc fument, Dialogus, Festis laeta sonent* złożone są z 3–9 części, często poprzedzonych wstępem instrumentalnym nazywanym przez Brossarda *Sonatina*. Znakomity francuski zespół *Le Parlement de Musique*, wykonujący muzykę Brossarda na instrumentalnych historycznych, powstał w 1989 r. z inicjatywy Martina Gester. Wykonanie urzeka starannością, znakomitą intonacją, lekkością i prostotą brzmienia. Zachwycają pięknie brzmiące głosy solowe, muzykalność wykonawców z pokorą oddających ducha tej muzyki. Jeżeli miałbym doszukiwać się w tym nagraniu rzeczy, które mi nie odpowiadają, to wskazałbym partię basową, brzmiącą nieco „operowo” oraz francuską wymowę łaciny. W niczym nie umniejsza to jednak wartości tej płyty, którą amator muzyki dawnej zapewne chciałby mieć w swoich zbiorach.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Fryderyk Chopin

1810-1849



4 Ballady, Scherzo b-moll op. 31, Polonez As-dur op. 53
Paweł Kowalski – fortepian
DUX 0156
1999, DDD, 51'34"

☆☆☆

Płyta została wydana z okazji Roku Chopinowskiego. Warto zapoznać się z tym nagraniem. Jeden z bardziej znanych pianistów młodszej generacji, Paweł Kowalski, jest artystą wrażliwym i dojrzałym. Wykonanie czterech *Ballad* cechuje przede wszystkim dbałość o nadanie każdej rysów indywidualnych, zarówno pod względem różnicowania nastrojów (co wiąże się z umiejętnością operowania barwą dźwięku), jak i doboru temp. Nie znajduję tutaj niepotrzebnego pośpiechu, chęci popisu w partiach wirtuozowskich i egzaltacji. To dobrze. Duża kultura dźwięku, budowanie formy utworów według klasycznych zasad, wreszcie prostota – to poważne atuty. Myśli muzyczne płyną naturalnie i swobodnie. Może jednak przydałoby się trochę więcej „chopinowskiego” rubato zamiast stałego, rygorystycznego traktowania metrum? Może więcej oddechu i odrobinę emocji?

Jako ostatni na płycie umieszczono *Polonez As-dur op. 53*. To dobre wykonanie; charakter narodowego tańca został zachowany (świetne tempo!), nie brak też rozmachu i dostojństwa. Zwracam uwagę na brawurowe oktawy w częściach skrajnych.

Magdalena Adamek

Koncertы fortepianowe e-moll op. 11, f-moll op. 11

Paweł Kowalski – fortepian,
Chopin Academia Orchestra,
Tadeusz Wojciechowski – dyrygent
DUX 0162a
1999, DDD, 67'02"

☆☆☆



W Roku Chopinowskim ukazało się sporo płyt z chopinowskimi koncertami fortepianowymi. Również warszawski DUX nie pozostał obojętny na wydarzenia rocznicowe, rejestrując (Małgorzata Polańska, Lech Tołwiński) oba koncerty w interpretacji Pawła Kowalskiego i Chopin Academia Orchestra pod dyktando Tadeusza Wojciechowskiego.

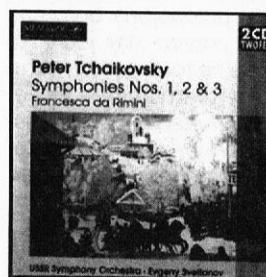
Chopinowskie koncerty należą do dzieł z gatunku tych, które same potrafią się „obronić”. Oznacza to, jak wiadomo, że bez względu na wykonanie będą się podobać. Czy jest tak i z niniejszą płytą? Być może dla słuchacza, który pierwszy raz styka się z muzyką naszego Twórcy (a sądzę, że jest ich niewiele) płyta będzie odkryciem. Koneser jednak wstawi ją na półkę obok kilkunastu (lub kilkudziesięciu) innych wykonań obu dzieł bez większego zainteresowania. Ja niestety należę do tej drugiej grupy, bowiem wykonanie Pawła Kowalskiego nie zrobiło na mnie większego wrażenia. Gra pianisty jest poprawna, odznacza się potoczystą narracją i miejscami zwraca uwagę muzykalnością. Zabrakło mi w tym wykonaniu pewnej zadumy, spokoju i zamyślenia w momentach kantylenowych, w szybkich przebiegach wartości, zaś w finałach obu koncertów podkreślenia ich tanecznego charakteru. Chopin Academia Orchestra (czyżby Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie? – w książeczce brak noty zespołu i dyrygenta) prezentuje dobry poziom, aczkolwiek nie odpowiadają mi zbyt szybko i brzmiące po beethovenowsku tempa wstępów.

Zastanawia mnie jeszcze jeden problem. Rozumiem intencje artystów i wydawców pragnących upamiętnić 150 rocznicę śmierci Chopina. Gdy jednak pojawia się rzadka możliwość zrealizowania nagrania z orkiestrą, czy nie warto pokusić się o odkrycie jakiegoś polskiego dzieła? Mamy przecież zupełnie nie znane koncerty Stojowskiego, Roguskiego, Żeleńskiego i z rzadka wykonywane Melcera, Józefa Wieniawskiego i wielu innych, wartych przypomnienia twórców. Kto się ma tym zająć, jeśli nie polscy wykonawcy?

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Piotr Czajkowski

1840-1893



Symfonie 1–3, Francesca da Rimini
USSR Symphony Orchestra,
Evgeny Svetlanov – dyrygent
BMG Melodiya 074321 34163 2 (2 CD)
1997, ADD

☆☆☆☆☆

Dorobek symfoniczny Czajkowskiego obejmuje sześć utworów (nie licząc symfonii *Manfred*), z których do koncertowego repertuaru weszły na stałe w zasadzie tylko *Czwarta*, *Piąta* i *Szósta*. Od czasu do czasu usłyszeć można także *Pierwszą*, programową symfonię *Zimowe marzenia*, inspirowaną wrażeniami, jakich doznawał kompozytor podczas wycieczki po jeziorze Ładoga, jednak los nie okazał się dla niej (nie mówiąc o prawie wcale nie laskawych, jak dla trzech ostatnich). Te widać okazały się „zbyt dobre”, bo na pewno nie można odmówić doskonałości i wcześniejszym symfoniom Czajkowskiego. Są one lżejsze i bardziej spontaniczne w brzmieniu, wolne jednak od przejmującego dramatyzmu, obecnego w późniejszych symfoniach, choć nie pozbawione zadumy i refleksji. Tak typowa dla Czajkowskiego śpiewność i bogactwo przepięknych melodii, podkreślone dodatkowo niezwykle barwną instrumentacją, splata się tu z ludową witalnością i rubasnością tanecznych rytmów. Oprócz elementów rosyjskiej i ukraińskiej muzyki ludowej (których najwięcej w *II Symfonii*, zwanej *Małorosyjską*) kompozytor wykorzystuje także folklor polski (finał *III Symfonii – Polskiej* – w tempie *alla Polacca*).

Warto więc sięgnąć po pierwsze trzy symfonie Czajkowskiego nie tylko po to, by dopełnić znajomości sylwetki twórcy. To naprawdę bardzo dobra muzyka, co podkreśla jeszcze znakomite wykonanie. Płyta pochodzi z wydanej przez BMG serii, stanowiącej reedycję nagrań analogowych muzyki twórców rosyjskich, których dokonała w latach 50. i 60. Orkiestra Symfoniczna ZSRR pod dyktando samego Eugeniusza Swietlanowa. Trudno o

lepszych intepretatorów. Muzycy doskonale odnajdują się w tej muzyce, wyczuwając jej spontaniczny charakter, łączący w sobie rozmaite typy ekspresji. Ich gra, przepojona ogromną uczuciowością, porwywa nas jednakowo bez względu na to czy bawi, wzrusza, czy tworzy dramatyczną akcję. Któż inny byłby w stanie lepiej zrozumieć ów przekorny, liryczno-żywiotywy słowiański temperament?

Paulina Doniec

Edvard Grieg

1843-1907

Patrz Ludwig van Beethoven

Franciszek Lessel

1780-1838

Piano works

Marcin Łukaszewski – fortepian

Acte Préalable AP0022/0023

1999, DDD, 44'13" + 52'40"

★★★★★

Dwupłyty album zawiera muzykę fortepianową Franciszka Lessla. W młodości uczeń Haydna, później silnie związany z Warszawą, działalność koncertową opierał głównie na swoich kompozycjach. Na płytach zarejestrowane są utwory solowe, które z pewnością pisał z myślą o sobie. Jest to muzyka spokojna, refleksyjna, na której odcisnął jednak swoje piętno wirtuozowski styl *brillant*; również wpływy Haydna i wczesnego Beethovena walczą o lepsze z romantycznym charakterem niektórych utworów. Będąc kompozytorem przełomu, Lessel nie pozostaje bierny wobec przemian i nowych trendów w muzyce, stara się jednak zaspokoić gusta nie zawsze „wytrobionej” publiczności.

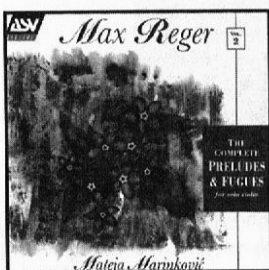
Na szczególną uwagę zasługuje wykonanie Marcina Łukaszewskiego, który podchodzi do każdego utworu z uwagą i skupieniem godnym największych arcydzieł. Nadaje im w ten sposób niebagatelne brzmienie i głębię. Wsłuchajmy się w spokojne tony drugiej części *Sonaty F-dur* op. 2 nr 2 lub prześledźmy cykl *Wariacji a-moll* op. 15 nr 2. Czy to prawdziwe oblicze Franciszka Lessla, czy też wielka pianistka?

Płyta, choć jednorodna, może być ciekawym dokumentem muzyki fortepianowej początku XIX wieku, jak również wkładem w przypomnienie sylwetki jednego ze znaczących kompozytorów polskich.

Dariusz Łapiński

Max Reger

1873-1916



The complete Preludes & Fugues for solo violin

Mateja Marinković – skrzypce

ASV CD DCA 876

1994, DDD, 82'03" (2CD)

★★★★★

Wciąż zbyt rzadko pojawiają się nagrania dzieł Maxa Regera, jednego z najbardziej niedocenianych kompozytorów neoromantyzmu. Omawiana płyta ukazała się wprawdzie sześć lat temu, ale nadal można ją kupić w sklepach muzycznych. I z pewnością warto to uczynić.

Oto dwupłyty album z utworami, o których nie słyszeli nawet „rodowici” skrzypkowie. *26 Preludiów i Fug* na skrzypce solo Regera zostało zarejestrowane po raz pierwszy w światowej fonografii. Dokonał tego Mateja Marinković, jugosłowiański artysta zamieszkały w Londynie. Swe preludia i fugi ujął kompozytor w dwa cykle – op. 117 i op. 131a.

To muzyka typowa dla Regera – gęsta, ponura, mono schromatyzowana, ściśle polifoniczna; kompozytor otwarcie nawiązuje do Bacha (nawet wykorzystując jego tematy) i innych kompozytorów baroku. Przeważają tonacje molowe, ciemne barwy. Skrzypce pod palcami Marinkovicia brzmią śpiewnie, plastycznie, artysta doskonale ukazuje złożoność polifonicznej faktury i nieodparte piękno muzyki. Chciałoby się, aby za tym nagraniem pojawiły się kolejne – i aby zapomniane dzieła Regera na stałe weszły do świadomości słuchaczy i wykonawców, a co za tym idzie, do repertuaru koncertowego.

Paweł Markuszewski

Richard Strauss

1864-1949

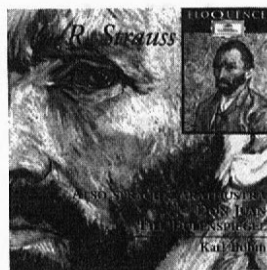
Also sprach Zarathustra, Don Juan,

Till Eulenspiegel

Berliner Philharmoniker,

Karl Böhm – dyrygent

Deutsche Grammophon 457 308-2



Kolejną propozycją serii *Eloquence* wytwórni Deutsche Grammophon – wznawiającej analogowe nagrania najcenniejszych pereł muzyki klasycznej, dokonywane z udziałem światowej sławy orkiestr i mistrzów batuty – jest płyta z poematami symfonicznymi Straussa, nagranych na przełomie lat 50. i 60. przez Filharmoników Berlińskich pod dyrekcją Karla Böhma. Orkiestra ta, do dziś ciesząca się niesłabnącą renomą, uznaniem i znakomitą formą, znakomicie prezentuje się w każdym repertuarze, a cóż dopiero rodzimym, jak ma to miejsce tutaj.

Spośród dziewięciu poematów Straussa wybór padł na trzy najważniejsze i najwybitniejsze jego dzieła. Ich pozamuzyczna treść – odkompozytorska w *Dylu Sowizdrzale*, zaś bazująca na literackich pierwowzorach w przypadku *Tako rzecze Zarathustra* i *Don Juana* – narzuca każdemu z utworów odmienny charakter i klimat, a co za tym idzie także i aurę brzmieniową. Owa muzyka – za każdym razem ujęta w klarowną formę i ubarwiona niezwykle ciekawymi i oryginalnymi pomysłami orkiestracyjnymi – przemawia do słuchaczy nawet bez pomocy programowej treści.

Idealnie zgrana orkiestra wnika głęboko w nastrój poszczególnych utworów. Rozpoczyna refleksyjnie i filozoficznie opowieścią Zarathustry, by następnie energicznie i żywiołowo podążyć za „wybrykami” Don Juana, a na zakończenie ukazać w nieco krzywym zwierciadle spontaniczną i humorystyczną zarazem postać Dyla. O ogromnej dyscyplinie zespołu świadczy nie tylko znakomita współpraca muzyków, ale przede wszystkim ich maksymalne indywidualne zaangażowanie w grę. Ma to odbicie zarówno w jakości brzmienia (pełnego, soczystego, gęstego i dynamicznego), w krystalicznej intonacji, jak i umiejętnym rozkładzie energii trzymającej słuchacza w napięciu. Niekiedy mamy wrażenie, że grających z rozmachem, a jednocześnie lekkością i swobodą Berlińczyków zbyt ponosi fantazja, jednak „zabawa grą” możliwa jest tylko dzięki ich ogromnej koncentracji, skupieniu i dokładności.

Znakomici wykonawcy i atrakcyjny repertuar... czy można chcieć czegoś więcej?

Paulina Doniec



Max Reger
reprodukcja obrazu
Franza Nölkena

KWARTET WILANÓW

PREZENTUJE

AP0006

FRANCISZEK LESSEL
Kwartet smyczkowy B-dur op. 19
Kwartet fletowy G-dur op. 3
 Elżbieta Gajewska - flet, Kwartet Wilanów

AP0032

Władysław Słowiński
 Works for String Quartet

WILANÓW STRING QUARTET

Johannes Brahms
 String Quartet Op. 51 No. 2 in A minor
 Maurice Ravel
 String Quartet in F major

WILANÓW STRING QUARTET

AP0031

Ignacy Feliks Dobrzyński

Kwintety smyczkowe nr 1 i 2

Tomasz Strahl - 2 wiolonczela

W PRZYGOTOWANIU

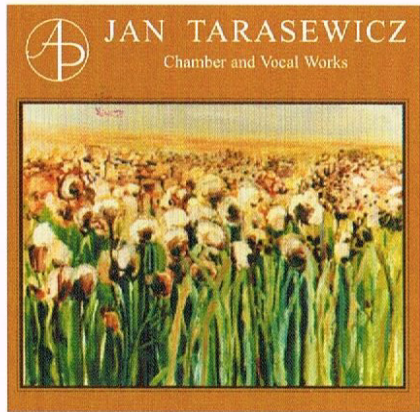
AP0048

Acte Préalable
 Skr. pocztowa 71
 02-792 Warszawa 78
www.kki.net.pl/~acteprealable
acte_prealable@usa.net

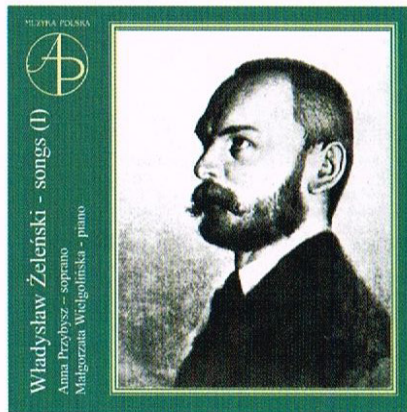
Władysław Słowiński
 Chamber Works
 Elżbieta Gajewska - Władysław Kłodewicz - Krzysztof Słowiński
 Wilanów String Quartet

AP0051

Acte Préalable



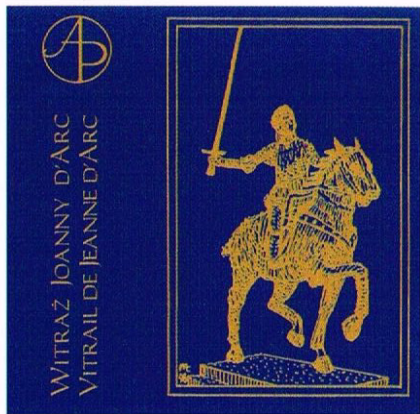
AP0047



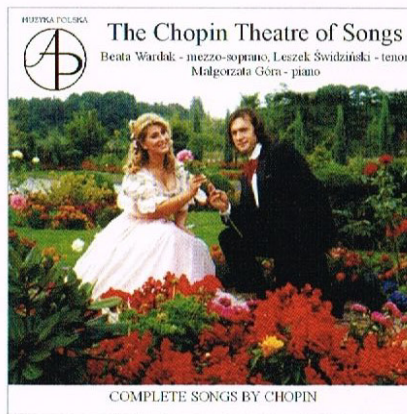
AP0040



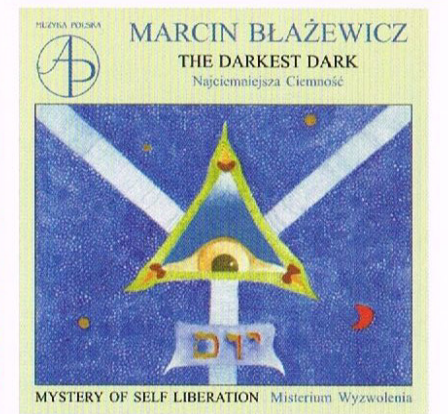
AP0009



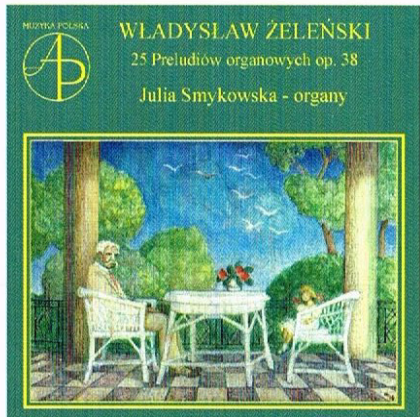
AP0003



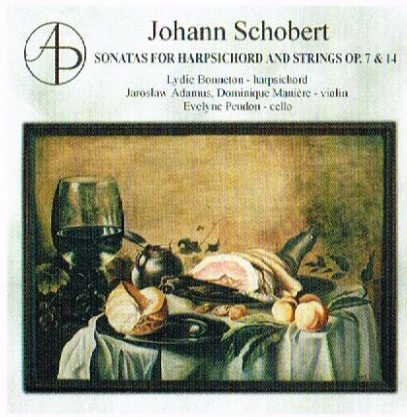
AP0036



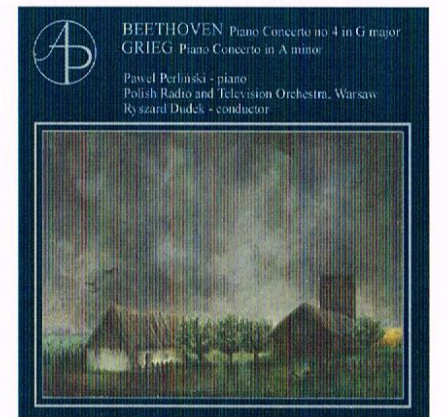
AP0045



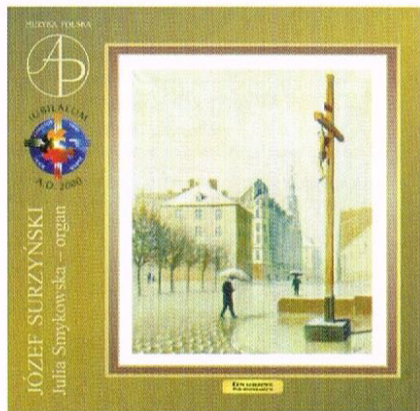
AP0007



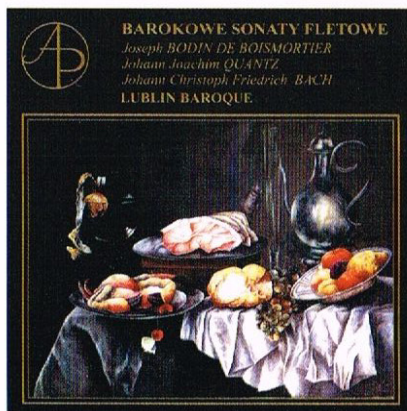
AP0037



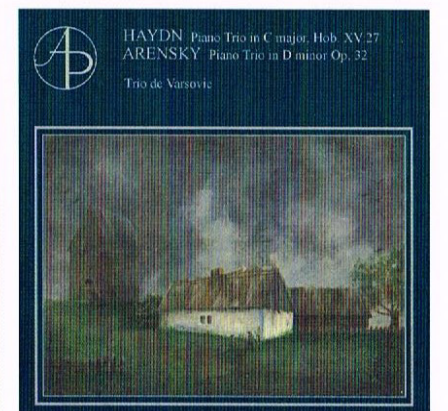
AP0033



AP0050

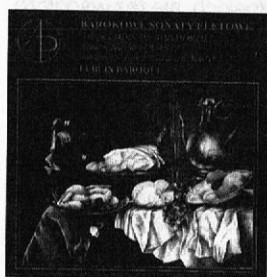


AP0002



AP0034

SKŁADANKI



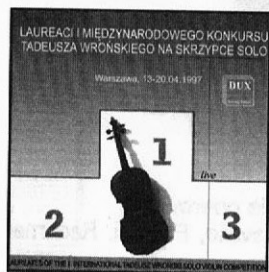
Barokowe sonaty fletowe
Joseph Bodin de Boismortier, Johann Joachim Quantz, Johann Christoph Friedrich Bach
Lublin Baroque
Acte Préalable AP0002
1998, DDD, 56'37"



Popularność fletu zaczęła rosnąć w końcu XVII wieku. Delikatne brzmienie tego instrumentu ujmowało wielu kompozytorów, którzy dali temu wyraz powierzając mu wiodącą partię w swoich sonatach.

Płyta ta dokumentuje obraz sonaty fletowej, obejmując okres późnego baroku i okresu preklasycznego. Prezentowane tu utwory Boismortiera, J.Ch.F. Bacha, J.J. Quantza uosabiają lekkość i finezję barokową. Subtelna barwa fletu komponuje się wybornie z towarzyszącym mu klawesynem i wiolonczelą. Ekspozowanie subtelności artykulacyjnych, kontrastów dynamicznych, dialogowanie instrumentów czy też kunsztowne frazowanie to zdecydowanie atuty tego wykonania. Całość gruntownie przemyślana od strony interpretacyjnej. Polecam!

Ewa Mackiewicz



Tadeusz Wroński – Pierwszy Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy 1997 – Koncert laureatów
Bach, Telemann, Paganini, Ysaye, Bartók
DUX 0149
2000, DDD, 71'30"



Pierwszy Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Tadeusza Wrońskiego odbył się w kwietniu 1997 roku. Znakomite grono jurorów pracowało pod przewodnictwem patrona konkursu oraz Rugierro Ricciego. Niezwykłość konkursu

Odcinek dla wpłacającego

zł -----

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego
Acte Préalable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku
15001865-2005153-121860086619

Opłata

zł

.....
podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla posiadacza rachunku

zł -----

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego
Acte Préalable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku
15001865-2005153-121860086619

Opłata

zł

.....
podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla banku

zł -----

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego
Acte Préalable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku
15001865-2005153-121860086619

Opłata

zł

.....
podpis przyjmującego

DATOWNIK

Odcinek dla poczty

zł -----

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

□ □ □ □

na konto Wydawnictwa Muzycznego
Acte Préalable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. - nr rachunku
15001865-2005153-121860086619

Opłata

zł

.....
podpis przyjmującego

DATOWNIK

polega na tym, że poświęcony jest on wyłącznie repertuarowi na skrzypce solo. Zarejestrowano występ zwycięzców i laureatów. Godne uwagi jest to, że artyści grają na wspaniałych instrumentach (starowłoskich, ale też współczesnych, m.in. polskich). Poziom artystyczny jest bardzo wysoki i wyrównany. Każdy słuchacz może pokusić się o własne oceny (ciekawe jak wypadnie konfrontacja z punktem widzenia jury?). Zwycięzca konkursu Austriak Wilfried Heidenborg znakomicie prezentuje się m.in. w VI *Sonacie* Ysae'a. Perfekcja techniki idzie w parze z siłą wyrazu. Jest to chyba najciekawsza pozycja na płycie. Kolejno potem występują: Lisa Tien-un Lee – II nagroda, Sebastian Liebig – III nagroda (znakomite fragmenty II sonaty BWV 1003 Bacha), Szymon Krzeszowiec – IV nagroda, Katarzyna Duda – V nagroda ex-aequo, Dmytro Tkachenko – V nagroda ex-aequo oraz Patrycja Piekutowska – I wyróżnienie. Nie podaję szczegółowego repertuaru; są to fragmenty najpopularniejszych (i najtrudniejszych!) utworów na skrzypce solo. Tego typu płyty są zazwyczaj znakomitym materiałem promocyjnym dla młodych artystów – ich wartość polega na związku ze znanym konkursem. Oprócz tych niezaprzeczalnych walorów płyta DUXu to przede wszystkim solidna porcja świetnej wiolinistyki. Jeżeli ktoś kupi tę płytę z miłości do skrzypiec, a nie do konkursów, na pewno się nie zawiedzie. I jeszcze łyżka dziegciu. Dawno nie spotkałem się z tak dziwną (po prostu brzydka!) okładką. Dlaczego w książeczce nie ma życiorysów artystów? Czyżby się nie zmieściły (całość liczy tylko i aż 8 stron!)? Wszakże dzięki tej płycie mają oni szansę stać się znanymi szerszej publiczności... Ale cóż, najważniejsze, że płyta w ogóle powstała.

Łukasz Borowicz



Zbigniew Macias – Arie operowe
Bizet, Borodin, Leoncavallo, Puccini, Rachmaninow, Verdi, Wagner
Zbigniew Macias – baryton,
Chór i Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia w Krakowie,
Tadeusz Wojciechowski – dyrygent
Kos Records
Huta Szkła Jarosław JAR 001,
1994, DDD, 48'41"



Płyta ta wydana została parę lat temu przez firmę, która w tym czasie zdążyła przejść do złożonej historii rodzącej się w bólach polskiej fonografii. Jest ona jednak ciągle dostępna w skle-

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

□□□□□□□□

Prenumerata *Muzyki?*

od numeru

□

na

□

numerów

w liczbie

□

egz. każdego numeru

numery

□

archiwalne

Imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

□□□□□□□□

Prenumerata *Muzyki?*

od numeru

□

na

□

numerów

w liczbie

□

egz. każdego numeru

numery

□

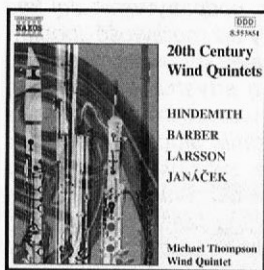
archiwalne

UWAGI

Przy zamawianiu archiwalii ich numery prosimy wyszczególnić w rubryce *numery archiwalne*. Rubrykę *imię i nazwisko prenumeratora* oraz adres poniżej prosimy wypełniać przy zamówieniach dla osób trzecich. Szczegółowe informacje o prenumeracie znajdują się na stronie 3 *Muzyki?*.
Z przykrością informujemy, że pierwszy numer naszego pisma jest już wyczerpany.

pach, a zawiera ciekawą i dobrze zapiewany repertuar. Dlatego też zdecydowałem się o niej napisać. Wyjątkowy charakter zawdzięcza album swojemu sponsorowi. Produkcję tej płyty umożliwiła Huta Szkła Jarosław – wielkie brawo dla sponsora! Oby w przyszłości było więcej tego typu mariaży przemysłu i sztuki. Na repertuar składa się przekrój znanych fragmentów repertuaru barytonowego. Interpretacje Zbigniewa Maciasa są ekspresyjne, głos brzmi niezwykle pewnie. Godna podziwu jest umiejętność odnalezienia się artysty w krańcowo różnych estetykach (Puccini, Wagner). Precyzyjny i wyważony jest akompaniament Chóru i Orkiestry Polskiego Radia w Krakowie pod batutą Tadeusza Wojciechowskiego. Jedyne zastrzeżenia można mieć do obrazu dźwiękowego płyty, czasami brakuje miękkiego wybrzmienia. Nie zmienia to faktu, że całość warta jest włączenia do operowej kolekcji.

Łukasz Borowicz



XX-wieczne kwintety dęte

Paul Hindemith
Kleine Kammermusik na pięć instrumentów dętych op. 24 nr 2
Samuel Barber
Summer Music op. 31
Lars-Erik Larsson
"Quattro tempi" – Divertimento na kwintet dęty
Leoš Janáček
Mládi na sekstet dęty
Michael Thompson Wind Quintet
Naxos, 8.553851
2000, DDD, 56'52"

☆☆☆☆☆

Muzyka kameralna przeznaczona do wykonywania przez zespół instrumentów dętych zyskuje na popularności. Coraz więcej dostępnych jest nagrań, systematycznie poszerza się także repertuar. Omawiana płyta przedstawia utwory mało znane. Łączy je to, że powstały w dwudziestym wieku. Rozpoczyna płytę *Kleine Kammermusik* na pięć instrumentów dętych, op. 24 nr 2 Paula Hindemitha. Z założenia nie jest to muzyka wielkich emocji i uniesień. Pierwzoplanową rolę odgry-

wa znakomita, „antyromantyczna” technika kompozytorska. Nazwy części mówią same za siebie m.in. – *Walczyk*, *Szybkie ćwierćnoty*. Zupełnie inne nastroje ewokuje muzyka Barbera. Jego *Summer Music*, op. 31 to kameralna serenada, według kompozytora „obraz gorącego letniego dnia”. Słuchając, trudno nie przyznać racji. To zupełnie inna w charakterze, ale także wartościowa propozycja. Kompozycja Larsa-Erika Larssona to typowa „muzyka północy”. Przypomina nastrojem twórczość Sibeliusa. *Mládi* (Młodość) Janáčka to utwór napisany przez kompozytora z okazji swoich siedemdziesiątych urodzin. Wspomnienia czasów młodości znajdują swój wyraz w licznych cytatach melodii ludowych ze stron rodzinnych. Janáček cytuje także kompozycje swojego nauczyciela Paula Křizkovskiego. Utwór wyróżnia się bogactwem pomysłów instrumentacyjnych. Zróżnicowane stylistycznie kompozycje znalazły doskonałych interpretatorów. Grający na płycie Kwintet Dęty Michela Thompsona należy do najlepszych tego typu zespołów na świecie (to były zespół innego doskonałego waltornisty - Barry Tuckwella). Płyta jest perfekcyjnie dopracowana w szczegółach (Hindemith!), całość brzmi bardzo czysto i selektywnie. Pozostaje mi wyrazić nadzieję, że nagłówek „XX-wieczne kwintety dęte” zapowiada całą serię poświęconą temu wartościowemu repertuarowi (także polskiemu).

Łukasz Borowicz



Oh Flanders free
Music of the Flemish Renaissance
Capilla Flamenca
Naxos 8.554516
2000, DDD, 54'57"

☆☆☆☆☆

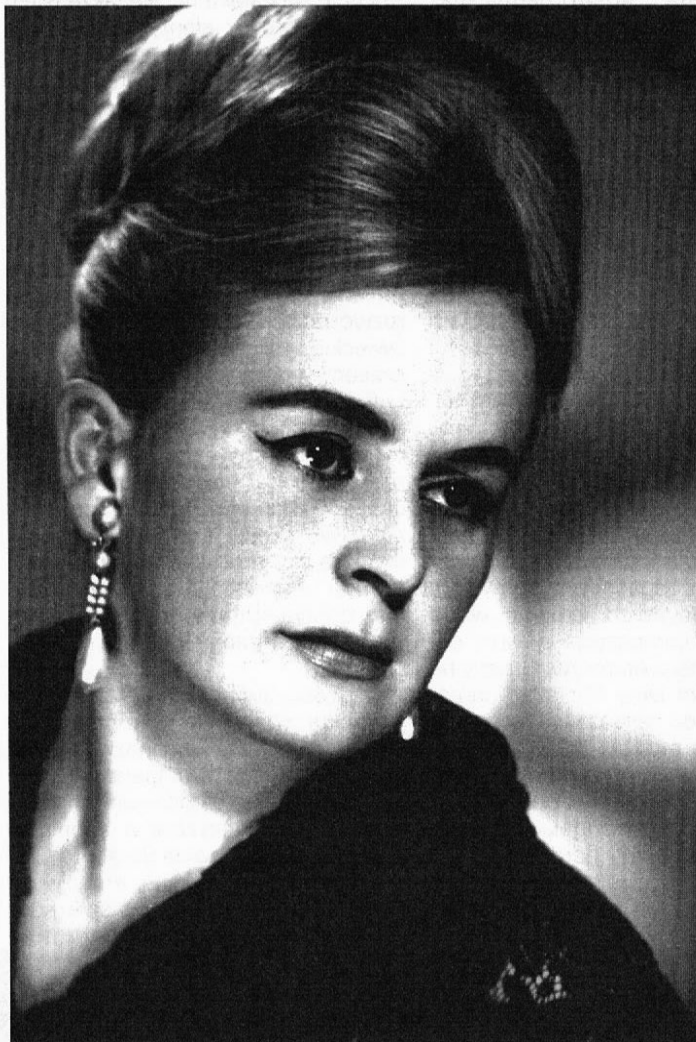
Ogromna rola muzyki flamandzkiej w kulturze renesansowej Europy jest oczywista i niepodważalna. Niemal wszyscy kompozytorzy czerpali ze zdobyczy szkół flamandzkich, zwłaszcza z kunsztownej polifonii. Renesans, ostatnia kosmopolityczna epoka jedności stylistycznej, wydał tak wielkie indywidualności jak Orlando di Lasso

czy G. P. da Palestrina, ale także wielu innych twórców, identyfikujących się bądź nawiązujących swą twórczością do wielkich mistrzów północnoeuropejskich. Wyznacznikiem przynależności do szkoły była nie narodowość, lecz określona stylistyka.

Płyta *Oh Flanders free* jest kompilacją utworów związanych ze szkołą flamandzką. Rozpoczyna ją fragment chorału gregoriańskiego jako przypomnienie tego, od czego rozpoczął się rozwój polifonii. Później przeplatają się świeckie i religijne utwory a cappella, czasem wzbogacone instrumentami, i utwory czysto instrumentalne. Jedyne logiczne wytłumaczenie układu i wyboru utworów zdaje się być różnorodność, powodująca zarazem chaos. Jak inaczej wytłumaczyć siedzstwo części mszalnej z pieśnią świecką czy skocznym madrygałem? Niezbyt oczywista jest dla mnie również obecność utworu *Pastime with good company* angielskiego króla Henryka VIII.

Większość utworów to madrygaty i świeckie *chansons*. Kompozytorzy czerpią z tekstów flamandzkich, francuskich, włoskich, angielskich, niemieckich, a także parodiowanych kompilacji różnych języków w anonimowym utworze *Sergonta Bergonta*. Głosy śpiewaków są spójne, emocje zawarte w tekstach wyrażane są w sposób jednolity. Różnorodność tekstów przyniosła urozmaicenie wykonawcze – od niemal statycznych fragmentów liturgicznych po skoczne rytmy w *Bacco Marrio Rampolliniego* i *El Grillo* Josquina des Prez. Wielkiego kunsztu wokalnemu wymaga partia kontratenoru, który świetnie radzi sobie z częstymi melizmami. Głos basowy budzi uznanie i podziw dla pokonywania monotonnej i trudnej partii powtarzających się wciąż skoków kwinty w *Guillame se va chaufer* des Prez, ale także niezadowolony ze zbyt gardłowej barwy, dającej wrażenie zachlystywania się własnym głosem, zwłaszcza w wolniejszych fragmentach. Zespół instrumentalny, składający się z trzech wioł da gamba i fletu prostego, przede wszystkim dubluje głosy wokalne. W utworach instrumentalnych wiodącą rolę pełni ruchliwa i wzbogacona improwizacjami patia fletu; realizujące głosy niższe wiole są bardziej statyczne. Twórcy nagrania zaczerpnęli nazwę płyty z pieśni Thomasa Fabri *Ach Vlaenderse vrie* (*Oh Flanders free*), głoszącej rozciągającą się i nieprzemijającą chwałę Flandrii, której nie są w stanie przyćmić nawet spadające na nią cierpienia. Słowa te napisał poeta blisko 600 lat temu i chyba miał rację.

Judyta Wrona



Halina Słonicka

(1931–2000)

9 lipca br. obiegła świat bolesna wiadomość o śmierci prof. Haliny Słonickiej. Była artystką wszechstronną, wielką osobowością sceny operowej, laureatką licznych konkursów wokalnych. Każde przedstawienie czy koncert z Jej udziałem było okazją do zetknięcia się z prawdziwymi wyżynami sztuki wokalne. Swoboda, lekkość, wdzięk, a zarazem opanowanie i wielkiej miary dojrzałość – tak w najkrótszych słowach zwykło się opisywać Jej sztukę wokalną.

Jednak nie scena miała odegrać w Jej życiu kluczową rolę. Najpełniej i najdoskonalej spełniała się jako pedagog. Obdarzona wrażliwością, ciepłem i otwartością z radością przygarniała pod swoje skrzydła młodych adeptów sztuki, zarażając ich typowym dla Niej optymizmem i radością życia. Śpiewu uczyła z miłością i – co najważniejsze w zawodzie nauczyciela – kochała młodzież. Uczyła stawiać czoła codzienności. W trudnych chwilach stanowiła oparcie dla swoich wychowanków. Ci, którzy mieli szczęście z Nią współpracować, zawsze czuli przy sobie obecność Pani Profesor. Nawet na łożu śmierci, choć cierpiąca, z życzliwością, z prawdziwej potrzeby serca udzielała im wskazówek na dalszą drogę artystyczną.

Wiść o chorobie Haliny Słonickiej szybko obiegła środowisko muzyczne. Nikt jednak nie przypuszczał, że tak szybko zabraknie Jej wśród nas i że tak bardzo będziemy odczuwali Jej brak. Odeszła od nas znakomita artystka, ale nade wszystko wspaniały człowiek.

W dniu 9 lipca odeszła od nas koleżanka, wspaniała, pełen uroku osobistego, poczucia humoru i zdrowego rozsądku człowiek. Śpiewaczka operowa o rzadkiej piękności barwie głosu, wybitny pedagog. Z Haliną Słonicką przeżyłam wiele pełnych napięcia i emocji lat w Teatrze Wielkim. Miałam okazję poznać Ją ze wszystkich wyżej wymienionych stron. W tej sytuacji trudno pogodzić się z faktem tak nieubłaganego odejścia, gdy mogła jeszcze tak wiele z siebie dać, przekazując wiedzę ze swego niepowtarzalnego kunsztu wokalnemu adeptom tej sztuki. Halinko, pozostaniesz w moim sercu zawsze żywa i radosna, taka, jaka byłaś, taka, jaką Cię zawsze znałam i podziwiałam.

*Hanna Rumowska-Machnikowska,
była solistka Teatru Wielkiego w Warszawie*

*„Drogi ludzkie schodzą się i mijają
Myśli ludzkie nawzajem się uzupełniają
Lecz chociaż i z daleka
Człowiek zawsze wraca myślą do CZŁOWIEKA”*

To był wspaniały czas. Przebywanie z Panią Profesor Haliną Słonicką, podpatrywanie Jej lekcji, słuchanie Jej uwag czy też możliwość „popłotkowania” przy szklance kawy sprawiały mi zawsze tyle radości. Była wielką artystką, wspaniałym pedagogiem, ale przede wszystkim była prawdziwym człowiekiem. Potrafiła słuchać, poradzić, pomóc, zawsze pogodna, życzliwa, z ogromnym poczuciem humoru. Była dla mnie nie tylko nauczycielem, ale moją drugą Matką, szczególną Przyjaciółką. Tak wiele mnie nauczyła, tak wiele Jej zawdzięczam, tak bardzo mi Jej brakuje. Pani Halina Słonicka była... nie! Pani Profesor je s t i na zawsze pozostanie ze mną w moim sercu, w mej pamięci. Pogodna, skromna, uśmiechnięta, oddana, dobra i bardzo, bardzo piękna. Moja najwspanialsza Pani Profesor.

*Jolanta Janucik,
asystent w klasie prof. Haliny Słonickiej
w warszawskiej Akademii Muzycznej*

Pani Profesor Halina Słonicka była... Jakże trudno po piętnastu latach bliskiej współpracy w Akademii i zwykłej, ludzkiej przyjaźni pisać „była”. Zawsze pogodna, energiczna, pełna pomysłów i planów na przyszłość. Niezwykle oddana w pracy z młodymi ludźmi – jak pusto będzie teraz w „Gaminie”, gdzie siedziała otoczona studentkami i studentami, którzy zawsze chcieli z Nią porozmawiać, pobyc. Wielka Artystka – zwyczajny człowiek. Takich ludzi coraz mniej wokół nas. Mam nadzieję, że my wszyscy postaramy się chociaż w części Ją naśladować – w sztuce i w życiu.

Ella Susmanek, pianistka

Acte Préalable

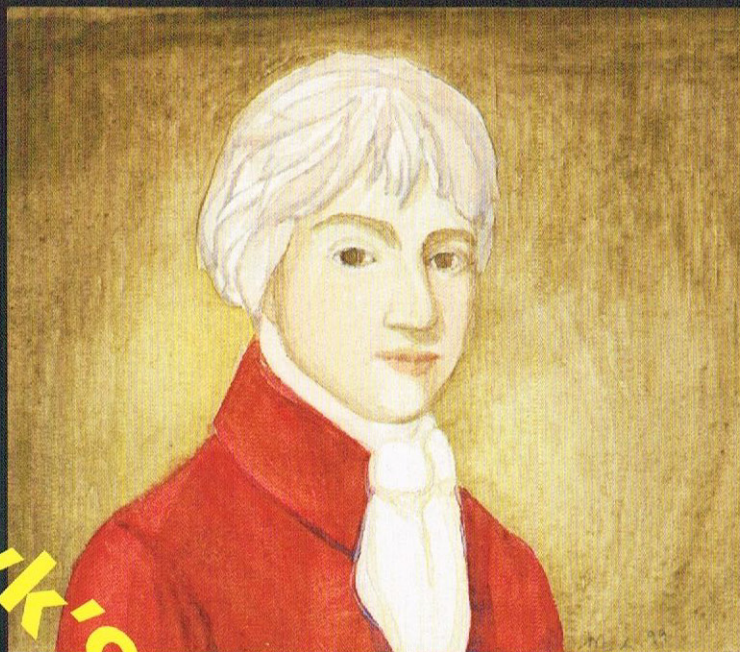
MUZYKA POLSKA



Franciszek Lessel

PIANO WORKS

Marcin Łukaszewski - piano



AP0022/3
2CD BOX

Fryderyk '99
NOMINACJA

MUZYKA POLSKA



Paweł

ŁUKASZEWSKI

Antiphonae

Ave Maria

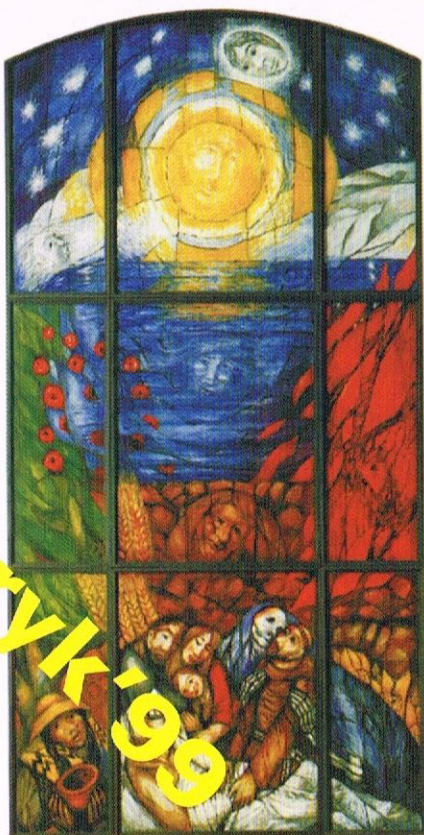
Beatus vir

Polish Chamber Choir

Schola Cantorum Gedanensis

Jan Łukaszewski

AP0029



Fryderyk '99
NOMINACJA

Pierwsza Nagroda na XV Międzynarodowym Katolickim
Festiwalu Filmów i Multimedii, Niepokalanów 2000

Premiera światowa!

Małgorzata Jaworska i Jan A. Jarnicki
prezentują pierwszą płytę z cyklu
DZIEŁA WSZYSTKIE T. D. A. TELLEFSENA



Thomas D. A. Tellefsen
Piano Works (I)
Małgorzata Jaworska - piano



Producent pragnie podziękować sponsorom za pomoc w realizacji pierwszej płyty

K KREDITKASSEN
CHRISTIANA BANK OG KREDITKASSE

Ringve Museum
Trondheim, Norway

Acte Préalable
Skr. pocztowa 71
02-792 Warszawa 78
www.kki.net.pl/~acteprealable
acte_prealable@usa.net

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