

Muzyka21

numer 7
grudzień 2000
ISSN 1509-569X
index 356212
cena: 7 zł

magazyn
muzyki
i sztuk
pokrewnych

www.muzyka21.terra.pl



C.P.E. Bach
Koncerty fletowe



KOLEŃY GRATIS!

w numerze:

Jadwiga Rappé

DODATEK SPECJALNY

KONKURS IM. F. CHOPINA

Islandzka muzyka

Fidelio czasów pogardy

Polska współczesna sonata fletowa

pięśń



średniowiecznej
Hiszpanii

Note Préalable

Muzyka21

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

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

w numerze piszą
 Marcin Błażewicz
 Łukasz Borowicz
 Roksolana Chraniuk
 Jagna Dankowska
 Paulina Doniec
 Stanisław Dybowski
 Ewa Gago
 Piotr Grella-Możejko
 Arkadiusz Jędrasik
 Lech Koziński
 Krzysztof Lipka
 Joanna Łukaszewska
 Marcin Tadeusz Łukaszewski
 Ewa Mackiewicz
 Paweł Markuszewski
 Tomasz Pasternak
 Marek Podhajski
 Stanisław Rupprecht
 Magdalena Sasin
 Kamila Stępień
 Walentyna Węgrzyn

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

oraz
Absolute Business Trading

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

nakład 5000 egz.

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

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

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

relacje

- 7** Paweł Markuszewski **Ex Oriente lux! Festiwal Kontrasty we Lwowie**
- 10** Krzysztof Lipka **Metropolitan Opera w tygodniu szczególnie uroczystym**
- 14** Jagna Dankowska **Sto lat opery lwowskiej**
- 16** Arkadiusz Jędrasik **Milenijne koncerty w Bazylice kołobrzesckiej**
- 18** Magdalena Sasin **Artystki variété na deskach łódzkiego Teatru Wielkiego**
- 19** Walentyna Węgrzyn **Premiera. Fantazje na temat Trubadura**

felietony

- 21** Marcin Błażewicz **Partnerzy czy...?**
- 23** Piotr Grella-Możejko **Pariasi i święte krowy (IV) czyli coda**
- 24** Kamila Stępień **O świadomości**
- 25** Bemol **Konkurs Wieniawskiego bez Wieniawskiego, czyli trzy zdumienia**

wywiady

- 26** **Nigdy w życiu nie zaśpiewałam w Warszawie Pasji Janowej...**
 z Jadwigą Rappé rozmawia Krzysztof Lipka
- 34** **Wiolonczela pociągała mnie od zawsze**
 z Rafałem Kwiatkowskim rozmawia Paulina Doniec

artykuły

- 37** Marek Podhajski **Islandzka muzyka**
- 41** Marcin T. Łukaszewski **Polska współczesna sonata fletowa**
- 44** Lech Koziński **Fidelio czasów pogardy**

recenzje

- 45** płyta miesiąca – **C. P. E. Bach Koncerty fletowe**
- 46** recenzje płytowe
- 58** recenzje książkowe

różne

- 4** wydarzenia
- 5** kalendarium – grudzień

Uwaga!
Każdy czytelnik Muzyki21 otrzyma gratis płytę z kolędami jeśli wypełni i wyśle do nas kupon znajdujący się na stronie 49.

Pism zajmujących się muzyką poważną jest w naszym prawie czterdziestomilionowym kraju bardzo mało. W polityce kulturalnej państwa nasze środowisko jest coraz bardziej marginalizowane. Cieszy więc każda nowa inicjatywa, nowy tytuł.

W październiku br. pojawił się pierwszy numer nowego miesięcznika - magazynu muzycznego *Fuga*. Redaktorem naczelnym jest znany pianista Maciej Grzybowski, sekretarzem redakcji Magdalena Szczęśna, wydawcą - Przedsiębiorstwo Państwowe Krajowa Agencja Wydawnicza.

Calemu zespołowi pisma życzę wielu ciekawych tematów i lekkich piór.

Marcin Błażewicz



Prace dziesięciu najwybitniejszych artystów XX wieku, m.in. Picassa, Dalego, Beuysa, których twórczość zaważyła na obliczu sztuki mijającego stulecia, można oglądać na wystawie w warszawskiej Zachęcie. Organizatorom wystawy udało się sprowadzić nigdy nie pokazywane w Polsce dzieła Pablo Picassa, Marcela Duchampa, Kazimierza Malewicza, Andy Warhola, Josepha Beuysa, Wasyla Kandinskiego, Constantina Brancusiego, Francisca Bacona, Salvadora Dalego i Pieta Mondriana.

Artyści, których prace prezentowane są na wystawie, zostali wybrani przez krytyków, historyków sztuki, kuratorów wystaw i dziennikarzy, do których zwróciła się redakcja „Polityki”. Poprzez ankietę wyłoniono listę najwybitniejszych artystów polskich i zagranicznych, których twórczość w istotny sposób zaważyła na obliczu sztuki XX wieku. Wiosną Zachęta pokazała prace dziesięciu polskich twórców wyłonionych w podobnej ankiecie, jesienią przyszła pora na artystów światowych.

Wystawa *Klasycy XX wieku* jest jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych podsumowujących mijające stulecie. Prezentuje różnorodne postawy, nurty i kierunki obecne w sztuce XX wieku na przykładzie najwybitniejszych jej przedstawicieli - powiedziała Anda Rottenberg, dyrektor Zachęty.

W warszawskim Teatrze Wielkim 30 października odbyła się niezwykła impreza - wieczór wspomnień, muzyki i poezji, zorganizowany ku czci zmarłego rok temu Jerzego Waldorffa. Organizatorzy koncertu tłumaczą tytuł *Ostatnia wola Mistrza Waldorffa* trojako. *Z jednej strony pragniemy złożyć hołd niezwykle mu człowiekowi, niestrudzonemu orędownikowi wszystkiego co piękne, mądre i polskie. Z drugiej chcemy, by wszystko, co tego warte i o co Jerzy Waldorff walczył skutecznie i bezkompromisowo, znalazło po Jego odejściu godnych opiekunów. Wreszcie po trzecie - czynimy Mu prezent, jaki po części przygotowywał sobie sam na uroczysty jubileusz dziewięćdziesiątych urodzin, których niestety już nie doczekał... Stąd na scenie Teatru Wielkiego-Opery Narodowej pojawią się Jego ulubieni artyści i przyjaciele, i oczywiście wybrzmie Jego ukochana muzyka.*

Na program wieczoru złożyły się fragmenty pism Waldorffa - zarówno osobiste, liryczne refleksje jak i pełne siły konstatacje z felietonów - poezja Gałczyńskiego oraz muzyka: m.in. Szymanowskiego, Chopina, Moniuszki, Wieniawskiego, a także darzona szczególnym sentymentem *Pavana dla zmarłej infantki* Ravela. Pojawił się także sam Mistrz,



Jerzy Waldorff

utrwalony na filmowej taśmie. Teksty ze sceny recytowali m.in. Zofia Kucówna, Alina Janowska, Maja Komorowska, Zofia Rysiówna, Magdalena Zawadzka, Ignacy Gogolewski, Gustaw Holoubek, Kazimierz Kaczor i Krzysztof Kowalewski. Podczas koncertu wystąpili m.in. śpiewaczka Agnieszka Mikołajczak, skrzypkowie Kaja Danczowska i Bartłomiej Nizioł, pianista Janusz Olejniczak, tancerz Maksim Wojtuli, Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze, Chór Filharmonii Narodowej i Orkiestra Opery Narodowej pod dyrekcją Jacka Kaspzyka. Uroczystość prowadzili Krzysztof Kolberger i Jerzy Kisielewski.

W listopadzie wytwórnia BIS rozpoczęła rejestrację płyty poznańskiego zespołu muzyki dawnej ze szwedzkim flecistą Danem Laurinem. W programie muzyka Georga Philippa Telemanna. Projekt jest logiczną konsekwencją cyklu *Muzyka dawna - persona grata*. Festiwal bez końca. Organizatorem i mózgiem tego cyklu jest Cezary Zych, redaktor naczelny pisma „Canor” poświęconego interpretacjom muzyki dawnej. Od dwóch lat wielu wybitnych muzyków grających muzykę barokową przyjeżdża do Polski, by wraz z zespołem Arte dei Suonatori wykonywać muzykę na kopiach oryginalnych instrumentów, na ogół w Poznaniu i we Wrocławiu. Kolejnym miastem, które okazało się zainteresowane takimi koncertami jest Toruń.

Gośćmi poznańskich pasjonatów byli m.in. klawesynista Davitt Moroney, skrzypaczka Sirkka-Liisa Kaakinen, zespół viol da gamba Phantasm, Hidemi Suzuki - wiolonczelista z Bach Collegium Japan, zespół Ensemble Aurora, flecista Dan Laurin. Koncerty na ogół retransmituje Radio Merkury z Poznania.

Wizyty zagranicznych mistrzów często skutkują oryginalnymi wykonaniami. Organizatorzy szczerą się na przykład faktem, iż jeden z najwybitniejszych współczesnych klawesynistów Davitt Moroney dopiero w Polsce wykonał po raz pierwszy wszystkie koncerty klawesynowe Bacha.

Pod koniec października (22, 24, 26, 27 X) na antenie programu II PR S.A. transmitowane były z Krakowa koncerty festiwalu *Aksamitna Kurtyna*. Pomysłodawcą i szefem imprezy był red. Andrzej Chłopecki. Ideą festiwalu była wspólna prezentacja muzyki krajów postkomunistycznych: Polski, Czech, Węgier, Ukrainy, Litwy, Estonii. Red. Andrzej Chłopecki przekonał do tego pomysłu znakomite orkiestry (NOSPR pod dyrekcją W. Kozuchara, Filharmonię Krakowską pod dyrekcją T. Bugaję, Orkiestrę Symfoniczną Akademii Muzycznej w Krakowie pod dyrekcją W. Czepiela), solistów i zespoły.

I chociaż większość prezentowanych kompozycji nie podobała mi się (chapeau bas dla techniki kompozytorskiej Eugeniusza Knapika), to przecież o gustach się nie dyskutuje i trudno nie zauważyć faktu, że był to festiwal znakomity nie tylko pod względem muzycznym. Myślę, że idea festiwalu jest osobistym sukcesem red. Andrzeja Chłopeckiego. Oto bowiem pokazano muzykę z krajów, z którymi formy kontaktów gospodarczo-politycznych będą papierkiem lakmusowym dla kształtowania się obrazu Polski w krajach zachodnich.

Jak wiadomo, kultura łagodzi obyczaje i jest pierwszym i najbardziej neutralnym czynnikiem sprzyjającym zbliżeniu różnych krajów. Festiwal *Aksamitna Kurtyna* jest więc imprezą trafioną w dziesiątkę zarówno ze względów politycznych, jak i kulturalnych.

Marcin Błazewicz

Uznawana za najwybitniejszą polską i jedną z najlepszych na świecie wokalistek jazzowych Urszula Dudziak chce przygotować muzyczny film o swoim życiu. Roboczy tytuł przedsięwzięcia to *Od Straconki do Nowego Jorku*.

To będzie rodzaj *multimedialnego teatru muzycznego, filmu o moim życiu, muzyce, filmach, mężczyznach, mężach, dzieciach, przyjaciółach. Będę śpiewała, opowiadała, wykorzystam też materiały archiwalne, zdjęcia, których mam bardzo dużo* - powiedziała artystka Polskiej Agencji Prasowej. Dudziak już pracuje nad materiałem; prawdopodobnie będzie zrealizowany w przyszłym roku. Ma być prezentowany w teatrach, będą mu towarzyszyć album i CD-ROM.

Urszula Dudziak urodziła się w Straconce pod Bielskiem. Karierę jazzową rozpoczęła w wieku 15 lat. Szybko osiągnęła popularność w Polsce. W 1973 roku wyjechała do Nowego Jorku. Obecnie odnosi sukcesy za oceanem jako solistka grupy jazzowej Michała Urbaniaka. Wśród artystów, z którymi współpracowała, są m.in. Bobby McFerrin, Jay Clayton, Michelle Hendricks, Dizzy Gillespie oraz Sting.



Pod koniec sierpnia 2000 roku powstało Polskie Wirtualne Centrum Organowe. Jest to strona internetowa działająca pod adresem <http://www.organy.art.pl> oraz <http://www.organy.w.pl>. Celem niniejszej witryny jest przekaz dobrej, na bieżąco aktualizowanej informacji na temat organów i muzyki organowej. Na świecie funkcjonują w tej dziedzinie doskonale periodyki specjalistyczne, jak choćby włoska „Arte organaria e organistica”; powstały też witryny profesjonalnie ukazujące bardzo wąskie zagadnienia: np.

twórczość i dyskografię konkretnych kompozytorów. W Polsce powstało w ostatnich latach wiele większych i mniejszych festiwali; co roku opuszczają uczelnie kolejni absolwenci klas organów. Znikoma część tych wiadomości dociera do szerokiego grona odbiorców pochłoniętych naszą pasją. Ledwie kilka stron prywatnych podejmuje temat muzyki organowej. Niniejsza strona ma uzupełnić ten dotkliwy brak, by stać się w przyszłości najpełniejszym możliwie kompendium wiedzy, której tak często z dużym nakładem sił poszukujemy. Na stronie znaleźć można informacje dotyczące organów w Polsce, muzyków organistów, koncertów i festiwali, konkursów organowych, bibliografii, nagrań oraz wiele innych informacji dotyczących organów i muzyki organowej. Redakcja strony zaprasza wszystkich zainteresowanych do nadsyłania wszelkich informacji mogących wzbogacić zasoby serwisu. Adres e-mail redakcji: redakcja@organy.w.pl

Polskie Wirtualne

www.organy.art.pl

Centrum Organowe

KALENDARIUM - GRUDZIEŃ

Urodzili się: Zmarli:

Bolesław SZABELSKI - 3.12.1896 - 27.8.1979	Gerard GADEYSKI - 1.1.1901 - 12.12.1948
Henryk Mikołaj GÓRECKI - 6.12.1933	Józef DAMSE - 26.1.1789 - 15.12.1852
Mieczysław KARŁOWICZ - 11.12.1876 - 8.2.1909	Stanisław DUNIECKI - 25.11.1839 - 16.12.1870
Maria SZYMANOWSKA - 14.12.1789 - 25.7.1831	Henryk JARECKI - 6.12.1846 - 18.12.1918
August FREYER - 15.12.1803 - 28.5.1883	Aleksander JARZĘBSKI - 26.1.1910 - 19.12.1962
Wiktor KAŻYŃSKI - 18.12.1812 - 1867	Eugeniusz PANKIEWICZ - 15.12.1857 - 24.12.1898
Edward RESZKE - 22.12.1853 - 25.5.1917	Julian FONTANA - 1810 - 24.12.1869
Adam MINCHEJMER - 23.12.1830 - 27.1.1904	Jadwiga SARNECKA - 1877 - 29.12.1913
Roman STATKOWSKI - 24.12.1859 - 12.11.1925	Marian Teofil RUDNICKI - 7.3.1888 - 31.12.1944
Roman PALESTER - 28.12.1907 - 25.8.1989	Jan BRANDT - 1551 - 31.12.1601

Sprostowanie

Szanowna Redakcjo, w marcu br. udzieliłem pani Natalii Szczech wywiadu dla waszego pisma, po rozmowie otrzymałem tekst do autoryzacji (8.03) i po wprowadzeniu pewnych poprawek tekst odesłałem (22.03). Po upływie sześciu miesięcy wywiad ukazał się na łamach **Muzyki21**, ale niestety w wersji pierwotnej, nieautoryzowanej. Pomijając niestosowność takiego faktu, jedna z moich wypowiedzi została w dość swobodny sposób skrócona, co nadało jej zupełnie odmienny od zamierzonego sens. Zdanie *Dzięki mojej współpracy z muzykologią dochodzi do realizacji ciekawych projektów, na przykład nagranie nowych transkrypcji polskiej muzyki będących przedmiotem publikacji „Notae Musicae Artis” (Notacja muzyczna w Polsce) wydawanej przez Instytut Sztuki PAN pod redakcją dr Elżbiety Witkowskiej-Zaremby* brzmi teraz *Dzięki mojej współpracy z muzykologią dochodzi do realizacji ciekawych projektów, chociażby do ukazania się ostatnio książki p. Elżbiety Witkowskiej* (w przypadku publikacji naukowej wypada zamieścić pełny tytuł i nazwisko autora). Wynika z niego jasno, iż przypisuję sobie znaczną rolę w wydaniu książki pani dr Elżbiety Witkowskiej-Zaremby i może wywołać słuszne pretensje jej samej i całego zespołu, który z nią pracował, gdyż moja rola sprowadzała się wyłącznie do współpracy przy **nagraniach muzycznych** i z żadnymi pracami naukowymi ani wydawniczymi nie miałem nic wspólnego. Chciałbym niniejszym zapewnić panią dr Elżbietę Witkowską-Zarembę i współautorów publikacji, że nie miałem zamiaru przypisywać sobie wyników ich pracy i spodziewam się, że Redakcja **Muzyki21** zamieści moje sprostowanie z właściwym komentarzem.

Z poważaniem
Tadeusz Czechak

Kolejny raz okazało się, że pośpiech to największy wróg redakcji. A (niestety!) komputer, który wprowadzie perfekcyjnie zapamiętuje teksty, nie potrafi jeszcze zwrócić uwagi roz-targnionemu użytkownikowi, który z tekstów jest tym właściwym.

Nie ma co jednak zlorzeczyc pośpiechowi albo zwać winę na konstruktorów maszyn cyfrowych. Za zaistniałą pomyłkę i nieporozumienie redakcja serdecznie przeprasza.

Natalia Szczech

VIII Mistrzowski Kurs dla Kwartetów Smyczkowych w Gorlicach

Już po raz ósmy odbędzie się w dniach 9.02 - 18.02.2001 kurs mistrzowski w Gorlicach, prowadzony przez Kwartet Camerata. Organizatorami są: BWA w Gorlicach, PSM im. I.J. Paderewskiego w Gorlicach, Biuro Koncertowe Haliny Promińskiej. Patronat objęły: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, UM w Gorlicach.

Kurs przeznaczony jest wyłącznie dla kwartetów smyczkowych. Mogą w nim wziąć udział zespoły złożone ze studentów i absolwentów akademii muzycznych oraz uczniowie starszych klas średnich szkół muzycznych. Istnieje również możliwość udziału w kursie indywidualnych uczestników biernych - nauczycieli, studentów i uczniów. W ramach kursu przewidziane są koncerty uczestników.

Koszt uczestnictwa - 550 zł od osoby - obejmuje udział w zajęciach, zakwaterowanie i wyżywienie.

Zgłoszenia, które powinny zawierać nazwę, skład i rok powstania kwartetu, program przygotowany na kurs, adres korespondencyjny i telefon, a także zaliczkową wpłatę w wysokości 100 zł od osoby należy przysłać do 1 stycznia 2001 roku.

Nr konta, na które należy dokonać wpłaty:
Biuro Koncertowe Haliny Promińskiej
BANK PEKAO S.A. XIII oddz. 3 Filia Warszawa
12402034-52100185-2700-401112-001 „Gorlice 2001”

Informacje na temat kursu (również formularz zgłoszeniowy) znaleźć można na stronach internetowych pod adresem:
<http://www.camerata.art.pl/gorlice>

Sprawy muzyczne (zgłoszenia):
KWARTET CAMERATA
Włodzimierz Promiński
ul. Jana Kochanowskiego 27 m 8
01 - 864 Warszawa
tel/fax (0 - 22) 639 72 62
tel. kom. 0-601 80 67 37
0-601 31 57 81
e-mail: kwartet@camerata.art.pl
<http://www.camerata.art.pl>

Sprawy organizacyjne
prof. Tadeusz Pyrcioch
ul. Akademicka 4/41
26 - 600 Radom
tel. (0 - 48) 360 78 07

Pragniemy poinformować, że strona poświęcona Jerzemu Gablenzowi znajduje się obecnie pod adresem <http://home.eol.ca/~dgablenz>. Dostępne są dwie wersje językowe: polska i angielska.

Początek grudnia jest w Łodzi już od lat czasem nowej muzyki - za sprawą jesiennej edycji sesji *Musica Moderna*, organizowanej przez Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Obecna, 37. już sesja potrwa od 4.12 do 11.12, a że schylek wieku skłania do podsumowań, głównym jej wydarzeniem będzie ogólnopolskie seminarium na temat *Muzyka XX wieku w perspektywie doświadczeń wykonawczych*, które odbędzie się 5.12. Planowany na następny dzień koncert poświęcony twórczości młodych kompozytorów będzie okazją do zaprezentowania kwartetów smyczkowych nagrodzonych na II Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim Łódź 2000. Stałe punkty programu sesji - koncerty muzyki elektronicznej i perkusyjnej - zapowiadają się równie interesująco: przewidziane są liczne prawykonania. Zarówno seminarium, jak i koncerty odbywać się będą w salach głównego budynku Akademii przy ul. Gdańskiej 32, a wstęp na nie jest wolny.

Ex Oriente lux!

VI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej *Kontrasty* we Lwowie

Już po raz szósty lwowski oddział Narodowego Związku Kompozytorów Ukrainy zaprosił melomanów na imprezę, która stała się jednym z największych i zapewne najciekawszych przeglądów muzyki współczesnej w Europie Środkowo-Wschodniej. Brzmi tu muzyka znana i nieznana, rodzima i z dalekich stron. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej *Kontrasty* to prawdziwe święto muzyki XX wieku. Święto unikalne z kilku powodów.

Po pierwsze – ogrom przedsięwzięcia. Podczas jedenastu dni tegorocznej edycji *Kontrastów* odbyło się 20 koncertów, zabrzmiało około stu dzieł stworzonych przez ponad 80 kompozytorów. Kilkanaście z tych dzieł to światowe prawykonania, ponad jedna trzecia utworów wykonana została po raz pierwszy na Ukrainie.

Po drugie – aktywność organizatorów. Sytuacja ekonomiczna Ukrainy jest dziś znacznie trudniejsza niż w Polsce, znalazł się jednak pieniądze na wydarzenie kulturalne tej rangi. Wiele było też dotacji od organizacji zagranicznych (w tym polskiego MKiDN), a także od firm prywatnych. Festiwal zorganizowano i poprowadzono niezwykle sprawnie, koncerty odbywały się w najbardziej prestiżowych salach koncertowych Lwowa. Ponad 200-stronicowa książka programowa zawiera szczegółowe dane o twórcach, dziełach i wykonawcach, często także wnikliwe omówienia twórczości poszczególnych kompozytorów. Wstęp na wszystkie koncerty jest wolny.

Po trzecie – polityka programowa. *Koncepcja festiwalu oparta jest na pragnieniu przedstawienia współczesnej muzyki ukraińskiej w kontekście muzyki światowej* – piszą organizatorzy. I nie tylko piszą, także działają według tej zasady. Dzieła kompozytorów ukraińskich stanowią **około 40 %** programu festiwalu! Warszawscy bywalcy największego polskiego festiwalu muzyki współczesnej mogą lwowiakom tylko

pozazdrościć... Zresztą nie tylko statystyki, także reprezentatywności – nie ma tu „wielkich nieobecnych” czy „salonu odrzuconych”. Chyba wszyscy wybitni kompozytorzy ukraińscy pojawiają się na *Kontrastach*. Jeśli nawet czyjaś muzyka nie zabrzmiała w tym roku, to z pewnością nazwisko twórcy figuruje w imponującym – jak na pięcioletnią historię – indeksie dzieł wykonywanych w latach poprzednich.

Po czwarte – lwowska publiczność. Nauczony smutnymi doświadczeniami z koncertów muzyki współczesnej w Polsce, nie

lwowskiego chóru „Gloria” i Sinfonietty Cracovii pod dyrekcją Stanisława Welanyka) ani finałowym (*Symfonia Niedokończona* Schuberta i *Pieśń o ziemi* Mahlera, wykonana przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Lwowskiej pod dyrekcją Hansa Michaela Beuerle). Spóźniony o jeden dzień, dotarłem do Lwowa 7 października prosto na koncert... Sinfonii Varsovia pod batutą energicznego Romana Rewakowicza. W pierwszej części muzyka polska – *Koncert na smyczki* Grażyny Bacewicz, *Trzy utwory w dawnym stylu* Henryka Mikołaja Góreckiego,



Andrzej Nikodemowicz i Chór *Gloria*

wierzyłem własnym oczom widząc kilkusetosobową salę Filharmonii Lwowskiej czy olbrzymi kościół św. Marii Magdaleny zapełnione po brzegi na długo przed rozpoczęciem koncertu. Jakimś cudem wszyscy pamiętają o wyłączeniu telefonów komórkowych (inna sprawa, że jest ich tu jeszcze znacznie mniej niż u nas), wszyscy wiedzą kiedy należy klaskać (poza kilkoma sytuacjami rzeczywiście wątpliwymi). A niby Polska jest „bliżej Europy”...

Ale wróćmy do muzyki. Nie mogłem niestety uczestniczyć w koncercie inauguracyjnym (*Pasja wg św. Jana* J.S. Bacha w znakomitą po- ność wykonaniu polskich solistów,

De profundis z *Siedmiu bram Jerolim* Pendereckiego i *Orawa* Kilara. Wszystkie te nasze „hity” nie były dotąd grane na Ukrainie! W drugiej części zabrzmiała *Symfonia kameralna* Szostakowicza i rewelacyjny *TanGHopak* Jurija Łaniuka na fortepian, smyczki i perkusję – wirtuozowska mieszanka ognistego tanga i nie mniej ognistego hopaka, „doprawiona” fragmentami niemal żywcem przeniesionymi z jazzowych improwizacji. Brawurowa, fascynująco lekka gra pianisty Jozsefa Örmény'ego niemalże poderwała publiczność z miejsc. Najciekawsze prawykonanie festiwalu!

Krytycy muzyczni, którzy głoszą, że w dziedzinie koncertu fortepianowego nic nowego po (tu co kilka lat zmieniają się nazwiska) nie da się wymyślić, powinni posłuchać *Koncertu „Obrzędowego”* Jurija Olijnyka, ukraińskiego kompozytora tworzącego w USA. Klasyczna, trzyczęściowa forma, i to z regularnym allegrem sonatowym oraz kadencją, wypełniona jest muzyką nawiązującą w brzmieniu do muzyki ludowych obrzędów, wykorzystuje jednak imponująco szeroki wachlarz jak najbardziej współczesnych środków. Koncert doskonale wykonała Oksana Rapita z orkiestrą „Wirtuozi Lwowa” pod dyrekcją Jurija Łuciwa,

Tytuł intrygujący, kompozytorska notka jeszcze bardziej: „*dźwiękowe pojedynki*” odbywają się między muzykami, którzy stoją w różnych częściach sali; między grupami dźwięków idącymi z sali i dobiegającymi ze sceny; między publicznością i „publicznością” (innymi muzykami orkiestry, którzy siedzą na scenie i, słuchając utworu, wykonują również niewielkie „role”, pokazując „prawdziwej” publiczności, jak ona czasem bywa, słuchając nowych utworów kompozytorów współczesnych); między salą i „salą”, sceną i „sceną”. Ciekawa muzyka, doskonałe wrażenie kwadrofonii. Reakcja publiczności

Symphony i *The Young Person's Guide to the Orchestra* Benjamin Brittena).

Nie waham się nazwać objawieniem koncertu muzyki sakralnej Oleksandra Kozarenki – jednego z głównych przedstawicieli tzw. „młodej szkoły lwowskiej”. Wieloletnia współpraca kompozytora z muzykologami-mediewistami zaowocowała powstaniem dzieł inspirowanych ukraińską monodią sakralną. Należą do nich przede wszystkim *Irmołohion* na smyczki – opracowania śpiewów *Irmołohionu Lwowskiego* z 1700 r. (koncert odbył się 9 października, dokładnie w dniu 300. rocznicy wydania tego pierwszego



Od lewej: Andrzej Nikodemowicz, Jarema Jakubiak, Oleksandr Szczetyński, Ivan Monighetti, Walentyn Siłwestrow, Roman Rewakowicz

kierownika katedry dyrygentury lwowskiej Akademii Muzycznej.

Ta sama pianistka grała kilka dni później *Koncert fortepianowy* Witolda Lutosławskiego, tym razem z Lwowskimi Filharmonikami pod dyrekcją Wołodymyra Runczaka. Nie należę do entuzjastów tego dzieła; muszę jednak przyznać, że słuchałem wręcz zafascynowany. Niewiarygodna kultura dźwięku, subtelna delikatność, nie pozbawiona jednak drapieżności w odpowiednich momentach, cudowne wycucie formy i wielka plastyczność tego wykonania na długo pozostaną w mojej pamięci.

Wołodymyr Runczak dyrygował także własnymi *Pojedynkami* – *kwadromuzyką nr 3 na instrumenty dęte drewniane i innych muzyków orkiestry*.

(„publiczności”?) chyba nie odbiegała od spodziewanej... Wciągająca gra intelektualna.

Podczas *Kontrastów* wystąpiła także Orkiestra Kameralna „Leopolis” pod dyrekcją Hryhorija Pentetejczuka (utwory Myrosława Skoryka, Hanny Hawryleć i Ihora Szczerbakowa z Ukrainy oraz Senada Gacewica i Zsarko Mirkowica z Czarnogóry – kiedy ostatnio w Polsce wykonywano kompozytorów z tego kraju?), Lwowska Orkiestra Kameralna Państwowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki pod dyrekcją Myrosława Skoryka (m.in. znakomicie wykonana *Su-ita baletowa Szostakowicza* w transkrypcji L. Atovmyana na dwoje skrzypiec i orkiestrę smyczkową) i Lwowska Orkiestra Festiwalowa, kierowana przez Gunharda Mattesa (*Simple*

we Lwowie druku nutowego), a także *Tryptyk Ostrogski* na chór a cappella i *Cztery pieśni modlitewne do Dziewicy Maryi* dla solistów, chóru żeńskiego i orkiestry. Ukoronowaniem wieczoru była porywająca *Pasja Pana Boga Naszego Jezusa Chrystusa* dla narratora, solistów, chóru i orkiestry. Kozarenko jako pierwszy kompozytor ukraiński powiązał dziedzictwo europejskiej muzyki pasyjnej z tradycjami śpiewów cerkiewnych, tworząc dzieło wybitne, poruszające głębią i żarliwością. Materiał muzyczny oparty jest na antyfonach z ostrogskiej szkoły śpiewu, jego opracowanie i forma przywodzą na myśl wielkie dzieła pasyjne kompozytorów z zachodniego kręgu kulturowego. W wypełnionym po brzegi barokowym kościele św.

Marii Magdaleny dzieła Kozarenki wykonywał chór i orkiestra Kapeli „Trembita” pod dyktando Mykoły Kulyka.

Wielu wzruszeń dostarczył koncert muzyki sakralnej Andrzeja Nikodemowicza, lwowskiego kompozytora mieszkającego od kilkunastu lat w Lublinie. Kantata *O jak bolejesz, Matko* na chór mieszany, *Wariacje na temat Ave Maris Stella* na organy i *Hymnus pro peccatis* na sopran, chór mieszany i organy (prawykonanie) zabrzmiały w znakomitym wykonaniu Sofiji Solowej (sopran), Petra Dowhania (organy) i wspaniałego Chóru Kameralnego „Gloria” pod dyktando Wołodomyra Sywochupa. W programie zamieszczono pełne teksty utworów (po polsku!) oraz niezwykle serdeczny, ciepły i osobisty esej Stefani Pawlyszyn o związkach twórcy z rodzinnym miastem, o ciągłych szkanach doznawanych ze strony władz komunistycznych oraz o przebogatej, niezwyklej twórczości Nikodemowicza. Swoją drogą ciekawe, dlaczego utwory tego wybitnego kompozytora dane mi było usłyszeć dopiero we Lwowie – na *Kontrastach* jego dzieła wykonuje się co roku, na *Warszawskiej Jesieni* pojawiły się „aż” dwukrotnie: w latach 1977 i 1987.

Interesująco pomyślany był program recitalu organowego Herve Desarbre'a, ułożony w większości z utworów skomponowanych specjalnie dla wykonawcy. Utwory utrzymane w rytmach tanecznych przeplatały się z dziełami „poważniejszymi”. Jedną z najciekawszych kompozycji był *Dobry nastrój pana Degeytera* Jurija Kasparowa z Rosji – utrzymane w rytmie walca wariacje na temat... *Międzynarodówki* (kto dziś pamięta nazwisko kompozytora tej pieśni?), warto wspomnieć także zabawne *Elf i zwierciadło* Dmitrija Janow-Janowskiego z Uzbekistanu, kontemplacyjne *Lux Aeterna* Joonasa Kokkonena z Finlandii, brawurowe *Dwa walce na temat BACH* Nino Roty i tajemnicze *Obrisy i kolory* Ofeksandra Szczetyńskiego z Ukrainy.

Berliński kwartet smyczkowy „Kairos” przedstawił muzykę bardzo trudną w odbiorze, ale perfekcyjne wykonanie piekielnie trudnych utworów przyciągało uwagę. Po raz pierwszy na Ukrainie zabrzmiała *Sincronie* Luciano Berio, muzycy wykonali także utwory Isabel Mundry (*no one*), Knuta Müllera (*Thorn*) i Ofeksandra Szczetyńskiego (*Kwartet smyczkowy* – prawykonanie).

Prawdziwą uczcią muzyczną i punktem kulminacyjnym festiwalu był recital wiolonczelisty Ivana Monighettiego. Cudowne suity wiolonczelowe Bacha (*II* i *III*) przeplata-

ły się z muzyką współczesną – zmysłowym i onirycznym *Azhk Havasi* azerbajdzkańskiej kompozytorki Franghiz Ali-Zadeh oraz poruszającą, utrzymaną w nastroju zadumy i rezygnacji *Elegię* na wiolonczelę i dwa tam-tamy Walentyna Silwestrowa. Owacyjnie przyjęty artysta dał się namówić na bis – perfekcyjnie wykonaną miniaturę *Per Slava* Krzysztofa Pendereckiego. Słyszałem liczne głosy, że takiego koncertu nie było we Lwowie od lat...

Należy wreszcie wspomnieć o koncercie kompozytorskim studentów kompozycji Akademii Muzycznych we Lwowie i w Kijowie. Poziom niezwykle wysoki, nawet utwory

Mój znajomy – polski kompozytor – tak oto skomentował moje entuzjastyczne relacje ze Lwowa: *Zawsze uważałem, że jeśli coś ciekawego może się jeszcze zdarzyć w muzyce współczesnej, to tylko na wschód od nas*. Sądzę, że *Kontrasty* są tego znakomitym dowodem. Zaraz za naszą wschodnią granicą, nadal jeszcze w odczuciu wielu ludzi granicą Europy, pojawiła się impreza bijąca na głowę wszystkie festiwale muzyki współczesnej w Polsce. Kompozytorzy ukraińscy, prawie nieznanymi w Polsce i na świecie, tworzą wybitne dzieła. Pomijając znaną i uznaną „klasykę XX wieku”, utwory Ukraińców należały do



Ivan Monighetti i Walentyn Silwestrow

niezbyt interesujące pod względem estetycznym cechowało znakomite opanowanie warsztatu i technicznej strony kompozycji. Najciekawsze były kompozycje Mariji Olijnyk (koronkowy, zwiewny *Cień chmury* na sopran, skrzypce, altówkę, flet, harfę, perkusję i fortepian – rewelacyjna instrumentacja!), Mychajła Szweda (bardzo ciekawe pod względem harmonicznym *Antyfony* na chór a cappella), Lubawy Sydorenko (wirtuozowskie *Rymy* na fortepian – znakomita praca motywiczna, niebanalnie wykorzystane inspiracje stylistyczne w kolejnych częściach cyklu: neoromantycznej, witalistycznej i impresjonistycznej) i Bohdana Sehina (medytacyjno-minimalistyczne *Postludium* na fortepian). Być może jeszcze te nazwiska usłyszymy.

zdecydowanie najciekawszych pozycji programu *Kontrastów*. Kiedy wreszcie dotrze do „luminatorów” naszego życia muzycznego (i nie tylko muzycznego...), że to, co ze Wschodu, nie musi być (i zazwyczaj nie jest) produktem „drugiej kategorii”? Kiedy deklaracje o dobrosąsiedzkich stosunkach przełożą się na ścisłą współpracę kulturalną?

Według moich obliczeń, podczas czterdziestu trzech edycji *Warszawskiej Jesieni* wykonano 16 utworów 8 kompozytorów ukraińskich. Podczas sześciu edycji *Kontrastów* wykonano 94 utwory 46 kompozytorów polskich.

Ex Oriente lux, panowie. Światło bije ze Wschodu.

Paweł Markuszewski
fot. autor

Metropolitan Opera w tygodniu szczególnie uroczystym

Tym razem mój pobyt w Metropolitan Opera przypadł na szczególnie uroczysty tydzień, w którym szanowna ta instytucja podejmowała swych pozanowojorskich sponsorów. Warto przy tym zaznaczyć, że sponsorzy i cały system ich pozyskiwania i utrzymywania to niezwykle ważny i wrażliwy punkt działalności Opery; budżet teatru jest bowiem podzielony mniej więcej następująco: na dwieście milionów dolarów tegorocznych wydatków od władz pochodziło około pięciuset tysięcy. W związku zatem z tak ważną okazją, jak spotkanie z ludźmi wkładającymi w działalność Met niebagatelne sumy, spektaklom tego tygodnia towarzyszył szereg szczególnych uroczystości, w tym – obok licznych koktajli i bankietów – spotkanie z dyrektorem artystycznym, Josephem Volpe, pokaz lekcji śpiewu prowadzonej przez Nico Castela z adeptami klasy mistrzowskiej działającej przy operze szkoły, spotkanie z artystyczną młodzieżą zatrudnioną w teatrze, zwiedzanie zaplecza budynku itp. Wszystko to oczywiście nie miało by swej szczególnej wymowy, gdyby w tym okresie nie uwzględniono przynajmniej jednej premiery. I rzeczywiście, właśnie 13 października przypadł pierwszy pokaz nowo wystawionego *Fidelii*. I od tego też (po wstępnej refleksji) rozpocznę niniejsze sprawozdanie.

Kłopot podobnych relacji polega na tym, że nie jest prosto pisać o operowym spektaklu wówczas, kiedy wszystko działa w nim bez zarzutu; a szczególnie, kiedy omawia się hurtem kilka takich nadzwyczaj udanych przedstawień. Nie ma nad-

czym wybrzydzać, nie ma się do czego przyczepić, a bałwochwalcze zachwyty są przeważnie nudne i śmieszne. Na szczęście tym razem niezupełnie tak właśnie było, czego za chwilę dam dowody. Rzecz jednak w tym, że najmniej do powiedzenia mam o samej muzyce, ponieważ – tak to doprawdy już jest, dziwna sprawa! – w Metropolitan Opera strona muzyczna spektakli najmniej pozostawia do życzenia.

Dobrze się jednak składa, bo osobiście (jako nieszczególny wielbiciel opery, a przy tym historyk sztuki) chętniej patrzę na przedstawienie operowe jako na całość, nie podniecając się specjalnie wyścigami w kunszcie wokalnym. Z tego zresztą właśnie względu nastąpiły dla mnie dobre czasy w operze, przeżywamy bowiem akurat modę na traktowanie teatru operowego nie jako świątyni muzycznej, a przede wszystkim właśnie jako pełnowalorowego, wielowymiarowego widowiska, w którym wszystkie strony, elementy czy aspekty muszą stać na równie wysokim artystycznym poziomie. Jest to bardzo słuszne podejście do sprawy, ponieważ opera jako dzieło stanowi wytwór sztuki synkretycznej i muszę się przyznać, że niesmak wywołany kulawą reżyserią czy też niegustowną scenografią przeszkadza mi się cieszyć najdoskonalszym nawet śpiewem i wychodzę zwykle z takiego przedstawienia rozczarowany. Wielkich głosów wołę słuchać z płyt, nie muszę przy nich męczyć sobie oczu scenograficznymi bohamazami czy denerwować się absurdalnym działaniem scenicznym.

Z tych właśnie względów nie mogę rzec, by nowa premiera *Fidelii* w pełni mnie usatysfakcjonowała; wystawienie bowiem muzycznie znakomite, zadziwia doprawdy nie mało od strony plastycznej. W roli tytułowej wystąpiła Karita Mattila, fiński sopran, niesłychanie podziwiany w Ameryce; gazety nowojorskie tak zatem zapowiadały nową premierę, jakby nikt więcej poza nią w ogóle w *Fidelii* nie występował. Rzeczywiście artystka wypadła świetnie, podobnie jak cudownie towarzyszący jej Ben Heppner (Florestan), Matthew Polenzani (Jaquino), Jennifer Welch-Babidge (Marzelline) i René Pape (Rocco). Dyrygował sam James Levine i muszę stwierdzić, że wszystko szło znakomicie aż do finału, który raptem okazał się niemal nie do przyjęcia, w takim tempie i z takim przytupem został odegrany i odśpiewany. Zaraz zresztą stanie się zrozumiałe, gdzie leży tego przyczyna.

Otóż nowe wystawienie *Fidelii* słusznie poprzedziła fama koncepcyjnego skandalu, bo oto gruchnęła wieść, że debiutujący na scenie Metropolitan Opera autorzy przedstawienia (Jürgen Flimm – produkcja, Robert Israel – scenografia, Florence von Gerkan – kostiumy) zlekceważyli panujący tam tradycyjny styl i poszli w stronę podejrzanej nowoczesności. Fama o szokującej koncepcji *Ringu* wystawionego w Bayreuth przez Flimma dotarła do Nowego Jorku bardzo szybko i zadawane dzień przed premierą *Fidelii* dyrektorowi Josephowi Volpe pytania w znacznej części odzwierciedlały niepokoje sponsorów.

BEZ KOMENTARZA

Polityka nr 45(2270), 4 listopada 2000, s. 44:

Zdecydowano się bowiem na wersję najdłuższą [*Don Carlosa* w Teatrze Wielkim w Warszawie], trwającą (z przerwami) 4,5 godziny. W czasach, gdy wszystkim się ciągle spieszy, był to pomysł - delikatnie mówiąc - niekonwencjonalny.





Zdjęcia z *Turandot*
fot. Filip Klin

I rzeczywiście, jak się okazało, akcja *Fidelia* została przeniesiona w wiek XX, miejscem fabuły uczyniono korysy z krajów Europy Wschodniej w czasach sowieckiej okupacji, a na scenie walały się na przykład sterty poniszczonych butów, jakie znamy dziś tylko z muzeów w byłych obozach zagłady. Po scenie biegali żołnierze z karabinami maszynowymi, a w końcowej apoteozie triumfalnie zwalano z piedestału konną statuę Stalina. Wiedziałem z góry, co ujrzę na scenie, stąd też szoku nie przeżyłem, ale widownia dała pokazać realizatorom swoje zdanie: gorące oklaski dla śpiewaków przerodziły się w nader chłodne dla autorów wystawienia. Jednakowoż samemu się tym dziwiąc, muszę podkreślić, że w ten sposób pokazany *Fidelio* bynajmniej nie był plastycznie obrzydliwy, więcej, od strony wizualnej antyestetyki przedstawiał się nawet dość interesująco; nie zmienia to jednak postaci rzeczy, że pomysł takiego właśnie wystawienia *Fidelii* i taka realizacja są całkowicie absurdalne.

W tym wszystkim szczególnie źle wypadła właśnie ostatnia scena. Tłumy ubrane na robotniczą (choć nieco odświętną) modłę, rozwalany pomnik, entuzjazm rewolucji, małe dzieci podrzucone na ramionach rodziców, wraz z ową muzyką docięniętą na duś – wszystko to stało się niesmaczną farsą, czyniącą z Beethovena odmianę nieco zapóźnionej (albo raczej przedwczesnej) muzyki socrealistycznej. Ostatecznie więc to wszystko podsumować należy w sposób następujący: bardzo wysoki poziom muzyczny udało się autorom realizacji skutecznie zepsuć.

Toteż czułbym się bardzo tym razem zawiedziony wizytą w Metropolitan, gdyby nie to, że ujrzałem tam przy okazji jeszcze cztery inne spektakle, a ponieważ w poprzednim sprawozdaniu z Nowego Jorku zachwycałem się *Cyganerią*, rewelacyjnie wykreowaną przez Franca Zeffirellego, pozwolę sobie zacząć od dwóch przedstawień wykonanych przez tego właśnie artystę. Nie ulega wątpliwości, że Zeffirelli jest swego rodzaju geniuszem inscenizacji i plastycznym liderem światowej scenografii teatrów operowych, potwierdziła to także retrospektywna wystawa jego osiągnięć, którą miałem możliwość podziwiać w lipcu tego roku w Palazzo Vecchio we Florencji. Tym razem jednak, po obejrzeniu w Metropolitan Opera dwóch dzieł Zeffirellego, *Turandot* i *Don Giovanniego*, nieco musiałem ostudzić swe zachwyty. Choć tylko nieco: *Don Giovanni* jest niewątpliwie boski. Ale

za to *Turandot* zadowolili mnie za ledwie połowicznie.

Turandot jest znów niemal idealnym przedstawieniem od strony muzycznej; choć nastąpiła w dniu mojej wizyty z pozoru niemiła zmiana w roli tytułowej, skutkiem czego nie usłyszałem zapowiadzianej wielkiej gwiazdy Sharon Sweet, to jednak bardzo spodobała mi się (i całej widowni również) od kilku zresztą lat śpiewająca w Nowym Jorku Adrienne Dugger. Spośród w zasadzie wszystkich znakomitych ról: Richard Margison – Calaf, Paul Plishka – Timur, Earle Patriarco, Michael Forest, Richard Fracker – Ping, Pang, Pong, najbardziej zachwyciła mnie (nie po raz już zresztą pierwszy) Cristina Gallardo-Domas w roli Liu, szczupła i drobna śpiewaczka o wyglądzie niemal dziewczynki i o czystym, nośnym, silnym sopranie, obdarzonym oryginalną, nieco altową barwą i wielką, poruszającą rozpiętością wyrazu. Dyrygował Marco Armiliato. Koncepcja sceniczna *Turandot* jest imponująca i piękna, niewątpliwie niezwykle dopracowana, dostosowana do baśniowego charakteru dzieła, podkreślająca przepych azjatyckiej kultury i jej rozmiogotany koloryt, ale w sumie wszystko to staje się zbyt kłliwe, przesłodzone, zbyt – nawet jak na baśń – cukierkowe. Frontalna symetria dekoracji i scenicznych zachowań, mieszanina barw, zewsząd kapiące złoto prowadzi jednak do zmęczenia tą ilością bazarową świetnością. Jednym słowem przy pełnym podziwieniu dla sztuki i wizjonerstwa obrazu przesładuje widza przesytność.

Gdyby muzyka *Turandot* była bardziej podobna do *Cyganerii* czy *Toski*, nie uniknęłoby się młodości. Nie było tu bowiem najmniejszej nuty grozy, a zbrakło akcentu podstawowego w tym dziele: wypunktowania całego nonsensu nienawiści, okrucieństwa, terroru. Kiedy parę miesięcy temu oglądałem *Turandot* w Paryżu, była to jak zawsze historia fantastyczna, ale też była to baśń wyjątkowo groźna; w Nowym Jorku sielisko całości postawiła znak zapytania nad artystycznym i – szczególnie tutaj istotnym – moralnym przesłaniem dzieła.

Inaczej rzecz się ma z *Don Giovannim*, gdzie Zeffirelli zachwyca właśnie wysmakowaną powściągliwością i nie wyobrażam sobie wręcz lepszej plastycznie (i nie tylko) realizacji tego arcydzieła. Nie będąc szczególnie wielbicielem filmowej wizji Loseya, za to wysoko ceniąc wersję Ryszarda Peryta i Andrzeja Sadowskiego z Warszawskiej Opery Kameralnej, a przede wszystkim koncepcję wiele lat temu

zrealizowaną w Poznaniu przez niestety niezującego już od dawna, a nieodżałowanego Janusza Nycza (z przyjemnością stwierdzam, że obie te polskie wersje biją na głowę kilkanaście innych, które widziałem na świecie, włącznie z Paryżem i Zurychem), muszę jednak na pierwszym miejscu – nie próbując unikać banału tej klasyfikacji – postawić Zeffirellego. Oszczędność pomysłu, który sprowadza się niemal do ram dla fabuły, gdzie nieledwie jedyną ozdobą są wykwintne kraty wkomponowane w ascetyczny klasycyzm zarysowanej tylko architektury, gdzie zmieniające się elementy pałacowo-ogrodowego założenia, w którym przebiega akcja, nad wyraz inteligentnie pomagają rozwiązywać plan kolejnych epizodów, wraz ze skrajną, a niesłychanie przekonującą prostotą najtrudniejszej sceny: uczyty i upadku do piekieł – wszystko to razem jest cudownym majstersztykiem zapierającym dech.

Od strony muzycznej nie da się do tych zachwyty dodać wiele, bo nazwiska (niemal same sławy) mówią za siebie: Renée Fleming (Donna Anna), Solveig Kringleborn (Donna Elvira), Hei-Kyung Hong (Zerlina), Bryn Terfel (Don Giovanni), Ferruccio Furlanetto (Leporello), Paul Groves (Don Ottavio), Sergei Koptchak (Komandor), John Relya (Masetto). Kierownictwo muzyczne: James Levin, który i tym razem (jak w *Fidelio*) mi się naraził, zapędzając na pa-ta-taj arię Don Giovanniego *Finch'han dal vino* (nadmierzaj zwinny głosowo Bryn Terfel ledwo nadążał).

Pod względem aktorskim szczególnie właśnie Bryn Terfel stworzył w tym przedstawieniu znakomitą kreację; co innego – czy trafią. Zgłaszając tę ostatnią wątpliwość mam na myśli nie walory oglądanego przeze mnie w Metropolitan Opera spektaklu, ale ogólne tendencje naszych czasów, które wolą pokazywać dzieła takie jak opera Mozarta z wyraźnym przymrużeniem oka. Nie wszystkim jednak dziełom dobrze robi ironiczny stosunek do sztuki naszego XX w., *Don Giovanniemu* wychodziła raczej na dobre interpretacja romantyczna, która kładła nacisk na tajemnicę, niesamowitość, dramatyzm i metafizyczną wymowę utworu. Terfel jest komediowy w dobrym guście, bez przesady, ale moim zdaniem głębszą stworzyłby postać, gdyby szedł tropem nie współczesnym, a XIX-wiecznym.

cdn

Krzysztof Lipka

100 lat opery lwowskiej

Opera lwowska, wpisana na stałe w krajobraz miasta i w serca wielu pokoleń lwowian, świętuje w tym roku jubileusz stulecia swego istnienia. 4 października 1900 roku prapremierą *Janka* Władysława Zeleńskiego Teatr Miejski we Lwowie inaugurował działalność w nowym gmachu. Budynek postawiono w niecałe trzy lata. Rada Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa wybrała drogą konkursu projekt Zygmunta Gorgolewskiego, ówczesnego dyrektora Szkoły Przemysłowej, spośród trzydziestu prac znamienitych autorów. Zbudowany w stylu eklektycznym teatr lwowski, jeden z najpiękniejszych gmachów teatralnych w Europie, nawiązuje do klasycystycznych wzorców wiedeńskich i paryskich. Fasadę gmachu wieńczy tympanon wypełniony rzeźbami, które symbolizują przesłanie sztuki scenicznej, pojmowanej jako nauka życia. Nad tympanonem górują alegoryczne, uskrzydłone rzeźby Sławy, ze złożoną gałęzią palmową, w otoczeniu Dramatu z lewej i Muzyki z prawej strony. Poniżej, nad frontową loggią, ustawiono w niszach kamienne figury symbolizujące Życie (z mieczem) i Sztukę (z maską). Wnętrze teatru zachwyca dbałością o kompozycję każdego szczegółu. W westybulu ozdobionym złożoną ornamentyką stiuków umieszczono alegoryczne freski. Są też cztery popiersia – dawniej F. Chopina, S. Moniuszki, J. Elsnera i K. Kurpińskiego, obecnie T. Szewczenki, A. Puszkina, A. Mickiewicza i I. Franki. W foyer stropy zdobią plafony z obrazami. Większe malowidła przypominają spektakle wystawiane w teatrze na przełomie stuleci – *Krakowiacy i górale*, *Zemsta*, *Balladyna* i *Halka*. Mniejsze obrazy przedstawiają cnoty i uczucia ludzkie – miłość, nienawiść, sprawiedliwość i mądrość. Są też wizerunki czterech pór roku, a na suficie trzy plafony symbolizujące taniec, poezję i muzykę. Twórcami tej swoistej galerii sztuki są m. in. Batowski, Dębicki, Harasimowicz, Tadeusz Popiel i Rozwadowski. Jednym z twórców rzeźb ozdabiających operę jest Adam Popiel, autor pomnika Adama Mickiewicza na placu Mariackim.

Widowni, obliczonej na ponad 1100 osób, nadał Gorgolewski kształt liry, otoczonej mistyczną liczbą czterdziestu czterech łóż.

Podczas premier i innych wielkich uroczystości spuszczana jest legendarna kurtyna H. Siemiradzkiego, ofiarowana teatrowi przez artystę. W centrum kurtyny-obrazu, nad dwoma wydobywającymi się z ziemi smugami dymu, siedzi Pytia otoczona muzami, westalkami i nimfami. Prawą rękę przepowiadającej przyszłość Pytii podtrzymuje alegoryczna postać Sztuki, z lewej strony stoi Sprawiedliwość. Czy spuszczone kurtynę Siemiradzkiego, gdy w dniach 26–28 października 1939 r. Zgromadzenie Narodowe Ukrainy Zachodniej ogłosiło w tym miejscu przyłączenie Lwowa wraz z Zachodnią Ukrainą do Związku Radzieckiego, a siedzący w łożu dyrektorskiej Nikita Chruszczow, ówczesny pierwszy sekretarz, przyrzekł zebranych osobiście przekazać Stalinowi prośbę o przyjęcie tej deklaracji?

W roku 1900 nikt takiego rozwoju wydarzeń nie przewidywał. Miasto nie żałowało funduszy na teatr. Ale tak naprawdę umożliwiło powstanie teatru i kierowało całym przedsięwzięciem to, co nieuchwytnie – rozmach witalny, ambicja kulturalna Lwowa i to wszystko, co zawiera się w duchowości miasta, a przejawia w życiu intelektualnym i artystycznym. *We Lwowie prawodawcą estetycznym nie może być ani ulica, ani dyrektor, lecz twórczość literacka, to co niesie życie artystyczne* – powiedział w 1900 r. Tadeusz Pawlikowski do przedstawicieli prasy przed objęciem dyrekcji nowo wybudowanego Teatru Miejskiego. Lwów, polityczna i administracyjna stolica Galicji, posiadającej od lat sześćdziesiątych XIX wieku znaczną autonomię, stał się obok Krakowa najważniejszym ośrodkiem życia teatralnego w Polsce na przełomie wieków. Powierzenie pierwszej dyrekcji teatru (lata 1900–1906) Pawlikowskiemu, twórcy nowoczesnej myśli teatralnej, utwierdziło znaczenie i poziom artystyczny teatru lwowskiego. Okres ten może służyć jako punkt odniesienia dla dalszych artystycznych dzieł lwowskiej sceny. W teatrze lwowskim, jak w większości ówczesnych teatrów, wystawiano repertuar dramatyczno-muzyczny. Obok klasyki polskiej i zagranicznej Pawlikowski wystawiał maksymalnie wiele prapremier dzieł twórców polskich.

Nowy dyrektor, posiadający wykształcenie muzyczne, mógł się we Lwowie odwołać do ponad stuletniej tradycji. W pierwszym sezonie swojej dyrekcji sam prowadził dział operowy. Powiększył stały skład orkiestry do pięćdziesięciu osób. Zakupił nowe instrumenty. Własnym sumptem ufundował organy, zainstalowane w operze w listopadzie 1901 roku. Dzieła operowego nie traktował jako zbioru popisowych arii. Chór zaczął być włączany w akcję sceniczną. Wydał zakaz bisowania i kłaniania się w trakcie akcji oraz wpuszczania publiczności na widownię poza przerwami. W listopadzie 1900 doszło na tym tle do zatargów publiczności z dyrygentem Ludwikiem Czelańskim, który nie dopuścił do tego, aby Aleksander Myszuga bisował w *Halce* Moniuszki arię Jontka *Szumia jodły*. Wygwizdany przez publiczność dyrygent sam złożył dymisję. Realizację oper powierzał Pawlikowski reżyserom dramatycznym, np. inauguracyjnego *Janka* reżyserował Ludwik Solski. Korzystając z nowoczesnych środków inscenizacyjnych Pawlikowski stał się wielkim reformatorem polskiego teatru i opery przełomu XIX i XX wieku. Wynalazek elektryczności zawoocował zmianami w kanonach estetyki widowiska scenicznego. W tym czasie zaczęto wykorzystywać ekspresywne funkcje oświetlenia, a światło traktować jako element budowania przestrzeni teatralnej. Na lwowskiej scenie w pełni wykorzystywano światło od 1902 r., gdy w trakcie remontu zamontowano „oświetlenie elektryczne pod sceną dla efektów świetlnych”. Pawlikowski zamawiał dekoracje i kostiumy do konkretnych sztuk, m.in. S. Jasieńskiego przygotował dekoracje malarskie do inauguracyjnego *Janka*. W owym czasie należało to do rzadkości, korzystano z uniwersalnych kompletów dekoracyjnych.

Podczas pięciu sezonów, w sumie trzydziestu jeden miesięcy, za dyrekcji Pawlikowskiego wykonano 488 przedstawień operowych, w tym 29 razy *Halke* Moniuszki, a 22 razy *Lohengrina* Wagnera i *Jasia i Małgosię* Humperdincka. 13 razy zagrano *Latającego Holendra* Wagnera i *Wolnego strzelca* Webera, 12 razy *Walkirię* Wagnera i *Chopina* Orficego. Do ulubionych dzieł Pawlikowskiego należały dramaty

Wagnera. W 1902 r. odbyła się polska premiera *Latającego Holendra*, pięć lat później *Zygfryda*, drugiej części wagnerowskiej tetralogii. W r. 1911 miała miejsce premiera ostatniej części tetralogii, *Zmierzchu bogów*. W lutym tego roku wykonano cały *Pierścień Nibelunga*. Lwowska realizacja tetralogii była jedynym polskim wystawieniem dzieła aż do warszawskiego przedstawienia *Pierścienia* w 1989 r. W repertuarze wagnerowskim występowali najwięksi, na czele z Aleksandrem Bandrowskim, doskonałym Lohengrinem, Tannhauserem i Zygmuntem w *Walkirii*.

Przez operę lwowską w pierwszym okresie jej działania przewinęło się wiele znakomitości. Entuzjastycznie przyjmowani byli artyści pochodzący ze Lwowa, jak światowej sławy bas Adam Didur, lub debiutujący we Lwowie, jak Salomea Kruszelnicka i Janina Korolewicz-Waydowa. Angażowany przez najlepsze teatry operowe świata Didur znajdował czas, aby śpiewać we Lwowie w latach 1907–1914 w pięciu sezonach.

Największe osobowości artystyczne związane ze stuletnimi dziejami opery lwowskiej odwołują się w swej działalności do pierwszego, chlubnego okresu istnienia opery. Do tej grupy należy obecny dyrektor Lwowskiego Teatru Opery i Baletu im. Iwana Franki Tadej Eder, od paru pokoleń rodowity lwowianin, poddający się działaniu *genius loci* placówki, którą doskonale kieruje pod względem artystycznym i organizacyjno-finansowym, co stało się w ostatnich latach tak ważne i trudne zarazem. Umieszczenie frontonu opery na ukraińskim banknocie (o nominalnie dwudziestu hrywnach) wyraża symboliczne znaczenie lwowskiej Opery w nowej rzeczywistości politycznej.

Obchody stulecia istnienia Opery rozłożone zostały na cały rok, a rozpoczęła je wspaniała premiera *Nabucco* Verdiego pod dyr. Mirona Jusypowicza, w reżyserii Giuseppe Vishilia (Włochy), z dekoracjami Tadeja i Mychajła Ryndzaków i kostiumami Oksany Zinczenko. Następnie wystawiona zostanie *Traviata* Verdiego i balet *Stworzenie świata* A. Peterowa. Wybrano dwie

operę Verdiego ze względu na przypadającą w r. 2001 setną rocznicę śmierci kompozytora, a *Nabucco* może też i dlatego, że polska premiera opery (w wersji niemieckiej) odbyła się 150 lat temu, w roku 1850 we Lwowie. Uroczystości jubileuszowe zakończy prapremiera zamówionej na tę okazję opery Myroslawa Skoryka *Mojżesz* z librettem opartym na poemacie Iwana Franki (1905). Oczekuje się, iż prapremiera opery odbędzie się podczas planowanej na wiosnę 2001 r. pielgrzymki Jana Pawła II na Ukrainę, podczas której papież odwiedzi Kijów i Lwów.

W ramach jubileuszu Opery z inicjatywy T. Edera, przy współudziale lwowskiej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki i niemieckiego Instytutu Historii Muzyki Środkowoschodniej Europy,

Oksana Pałamarczuk, Jarema Jakubiak, Iryna Antoniuk, Wiktor Kozłow, Lubomyra Jarosewycz ze Lwowa oraz Maryna Czerkaszyna-Hubarenko, Maria Zahajkiewicz i Ała Tereszczenko z Kijowa. Hartmut Krones (Wiedeń) mówił na temat *Lwowskiego życia muzycznego w XIX w. na łamach prasy austriackiej*, a Helmut Loos (Chemnitz) o *Sensie i symbolach europejskich teatrów operowych*. Małgorzata Komorowska, Barbara Werner, Walentyna Węgrzyn-Klisowska, Leszek Mazepa i Jagna Dankowska reprezentujący polskie środowisko muzyczno-naukowe skoncentrowali się na działalności lwowskiego teatru operowego do 1939 roku. Mówiono o polskich operach, śpiewakach, dyrygentach i ideach budujących kształt estetyczny widowisk operowych lwowskiej sceny.



Gmach Opery Lwowskiej
fot: Walentyna Węgrzyn

zorganizowana została w dniach 4-5 października br. Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Opera Lwowska i jej kontekst europejski*. Gospodarze skoncentrowali się na ukraińskiej twórczości operowej i baletowej oraz na zagadnieniach związanych z działalnością lwowskiego Teatru Opery i Baletu im. I. Franki po II wojnie światowej. Kolejno wystąpili: Halyna Tychobajewa, Olga Osadcia, Stefania Pawłyszyn, Luba Kijanowska, Wołodymyr Dubrowskij,

Uczestnicy Konferencji zwiedzili Muzeum Salomei Kruszelnickiej i Bibliotekę Naukową im. W. Stefanyka (dawne Ossolineum) oraz obejrzyli *Nabucco* Verdiego w doborowej obsadzie: A. Lypnyk (Nabucco), L. Sawczuk (Abigail), N. Wieliczko (Fenena), O. Danylczuk (Izmael) i O. Gromysz (Zachariasz).

Przed spektaklem spuszczone została kurtyna Siemiradzkiego...

Jagna Dankowska

Milenijne koncerty w Bazylice kołobrzeskiej



W dniach 20–22 października na środkowym Pomorzu świętowano 1000-lecie utworzenia biskupstwa w Kołobrzegu. Obchodom towarzyszyła Konferencja Episkopatu Polski, uroczyste msze św. oraz koncerty w Bazylice Mniejszej.

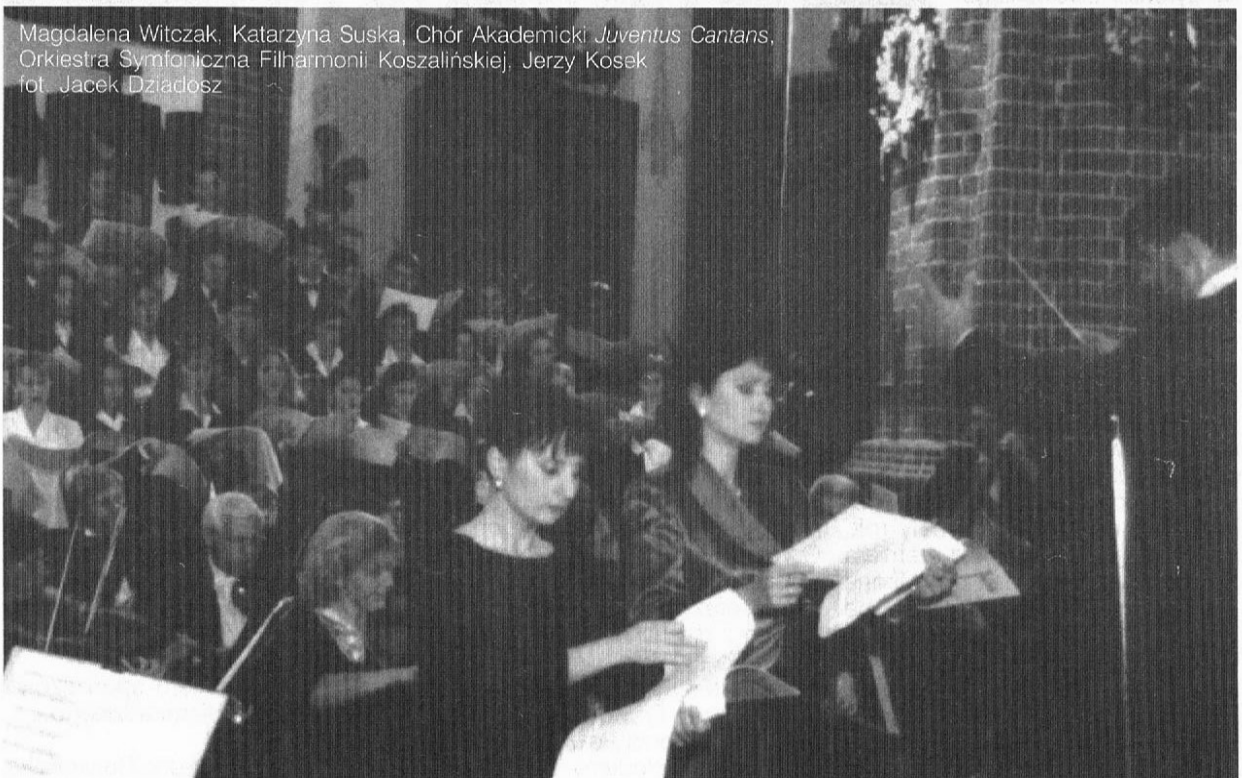
Cykl koncertów rozpoczął się 20 października w Bazylice w Kołobrzegu prawykonaniem *Missa festiva* na dwa głosy solowe, chór i orkiestrę Kazimierza Rozbickiego. W koncercie udział wzięli: Magdalena Witzczak (sopran), Katarzyna Suska (mezosopran), Chór Akademicki Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku *Iuventus Cantans* przygotowany przez Henryka Stillera oraz Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Koszalińskiej pod dyrekcją Jerzego Koska (od miesiąca nowego dyrektora artystycznego FK).

Kazimierz Rozbicki komponował *Missa Festiva* przez dwa lata.

Kompozytor powiedział o utworze: *Msza jest jedną z najważniejszych form w muzyce kościelnej i w muzyce w ogóle, o wielkich tradycjach, stanowi wyzwanie dla każdego kompozytora. Zwłaszcza dzisiaj, kiedy mnogość precedensów z kilku epok jest ogromna, kiedy stylistyczne rozchwianie współczesnego nam języka muzycznego stoi w jaskrawej dysharmonii ze spetryfikowanym łacińskim tekstem mszy. Tekstem pięknym i wspaniałym w swej syntezie wiary, prostocie i głębi (...). Stałem wobec ogromnych trudności wyboru języka muzycznego i środków ekspresji. Dość długo dochodziłem do tego punktu, w którym zrozumiałem, że na ponadczasowy, liturgiczny tekst musi nałożyć się moja osobista prawda: estetyki, piękna, przeżycia wiary. Jakże niezastąpiony zabieg powrotu do źródeł. Urodziłem się i wychowałem na wsi, wszystkie faktory mej*

duchowości i wrażliwości kształtował kościół, tam też nasiąknęłam tak pięknym, niezwykłym kolorytem i wyrazem polskiej pieśni kościelnej, wiejskiej pieśni kościelnej. Cały znany mi dorobek muzyczny w dziedzinie mszy (...) poszedł na bok, źródło żywe znalazłem w rodzimej religijności, w rodzimych tradycjach. Z jaką ulgą wróciłem do melodii, harmonii – elementów przez muzykę naszych czasów wzgardzonych. Zapomniałem o wielkich i kunsztownych konstrukcjach poprzedników, przewodnikiem był mi tekst i duch polskiej pieśni kościelnej. Nie ma w tej mszy cytatów, może jakieś reminiscencje, celem była czytelność, naturalność, prostota i nadanie muzyce rysów pewnej dekoracyjności stosownej do uroczystej okazji. Nade wszystko jednak przeżycie i wzruszenie. Może to odważa mówić dziś o takich wartościach, ale najważniejsze wydaje mi

Magdalena Witzczak, Katarzyna Suska, Chór Akademicki *Iuventus Cantans*, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Koszalińskiej, Jerzy Koska
fot. Jacek Dziadosz



się być wiernym sobie. Owocem tej wierności jest właśnie *Missa festiva*.

Missa festiva jest dziełem imponującym; zwraca uwagę wyrafinowaną harmoniką, ale zarazem czytelnym przekazem słowa, głębią wyrazu i liryzmem. Piękne partie solowe – w doskonałej interpretacji Magdaleny Witczak i Katarzyny Suskiej – urzekają melodyjnością i prostotą, zwłaszcza w *Gloria* i *Credo*. Znakomity chór *Iuventus Cantans* śpiewał pięknym, wysoko intonowanym dźwiękiem, prezentując swoje partie bardzo czytelnie, szczególnie w *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej pod wprawą ręką Jerzego Koska zaprezentowała równie wysoki poziom.

Owacjom po koncercie nie było końca, publiczność tłumnie zgromadzona w murach kołobrzesckiej świątyni długo oklaskiwała na stojąco kompozytora i artystów. Z nieoficjalnych źródeł wiadomo, iż padła oferta nagrania dzieła przez jedną z polskich firm płytowych. Miejmy nadzieję, że dzieło Kazimierza Rozbickiego doczeka się utrwalenia na płycie kompaktowej. *Missa festiva* godnie wpisuje się w polską sakralną muzykę współczesną i znacząco ją wzbogaca.

21 października w kołobrzesckiej Bazylice odbył się koncert Chóru Chtopięco-Męskiego *Poznańskie Słowiki* pod dyрекcją Stefana Stulgrosza. Chór przedstawił repertuar a cappella oraz z towarzyszeniem organów, przy których zasiadł Mirosław Gałęski. Chór Stulgrosza zaprezentował w pełni blask swego śpiewu, zwłaszcza w partiach polifonicznych, potwierdzając po raz kolejny swoją pozycję i formę. W programie wieczoru znalazły się m.in. utwory kompozytorów polskich (m. in. Sebastian z Felsztyna, Wacław z Szamotuł, Mikołaj Gómółka, Marcin Leopolda, Mikołaj Zieleński, Idzi Ogierman Mański, Jacek Różycki). Wybór programu dyrygent uzasadniał: *Polska muzyka to nie tylko Chopin, Moniuszko,*

Penderecki, ale całe bogactwo innych polskich kompozytorów. A w naszych aspiracjach wejścia do UE mogą pokazać całe piękno polskiej kultury nie tylko muzycznej, co stawia nas na równi z innymi krajami będącymi w UE. Również ten koncert tłumnie zgromadzona publiczność kołobrzescka przyjęła wielką owacją na stojąco.

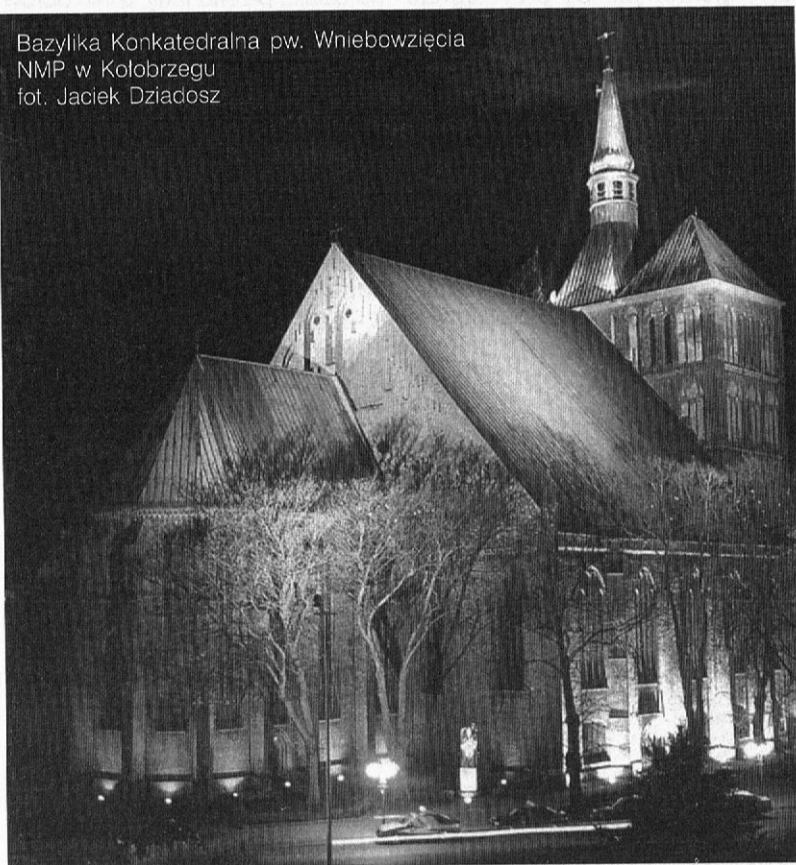
W ostatnim dniu obchodów milenijnych przed jubileuszową Mszą pontyfikalną odbył się koncert, na którym wykonana została *Kantata o św. Maksymilianie – Rycerz Królowej Andrzeja Cwojdziańskiego*. Utwór zaprezentowany zostało przez Chór *Cantate Deo* i Orkiestrę Filharmonii Koszalińskiej pod dyрекcją Walerii Żuławnik. *Rycerz Królowej* to kompozycja przejmująca, urzekająca bogactwem muzycznych rozwią-

zań, zwłaszcza w warstwie brzmieniowej instrumentów dętych i perkusji. Dyrygentka poprowadziła dzieło z należnym mistrzostwem, przez co ukazała wiele walorów tej kompozycji (brawa za cudowne solo w partii oboju).

Obchody milenium utworzenia biskupstwa w Kołobrzegu otrzymały należytą i piękną oprawę muzyczną. Wzbogaca to kalendarz krajowego życia muzycznego, a także powiększa dorobek muzycznego dziedzictwa naszego narodu dzięki powstaniu nowych dzieł: *Missa festiva* Kazimierza Rozbickiego i *Kantaty o św. Maksymilianie Andrzeja Cwojdziańskiego*.

Arkadiusz Jędrasik

Bazylika Konkatedralna pw. Wniebowzięcia NMP w Kołobrzegu
fot. Jacek Dziadosz



Maciej Weryński, *Dwa jasne punkty* [rec. Don Carlosa w warszawskim Teatrze Wielkim], *Życie*, 25 października 2000, s. 9

Kuriozalny jest finał. Dlaczego Carlos wstępuje do klasztoru? Przecież miał walczyć, kontynuować dzieło Posy... Tego typu idiotyzmów jest dużo.

{Carlo V trascina nel chiostro Don Carlo smarrito. Cala la tela lentamente. [Karol V wprowadza wystraszonego Don Carlosa do klasztoru. Kurtyna opada powoli.]}

Verdi. *Tutti i libretti d'opera* (wyd. Piero Mioli), t. II, Roma 1996, s. 246}

Artystki variété na deskach łódzkiego Teatru Wielkiego

Stali bywalcy łódzkiej sceny operowej nie mogą narzekać na brak nowych tytułów czy inscenizacji. Można jednak spotkać się z zarzutem, że za dużo wystawianych jest dzieł muzyki współczesnej, zbyt awangardowych by przyciągnąć masowego odbiorcę. Tym razem dyrekcja zadbała o gusta szerszego grona publiczności, przypominając jedną z najpiękniejszych operetek – *Księżniczkę czardasza* Emmericha Kalmana w reżyserii i inscenizacji Jerzego Woźniaka. Nie jest to co prawda premiera, lecz wznowienie (premiery miały miejsce w czerwcu 1995 r.), jednak nowa obsada głównych ról oraz inne kierownictwo muzyczne sprawiają, że przedstawienie zasługuje na uwagę.

Księżniczka czardasza, której akcja umiejscowiona jest w świecie

monarchii Habsburgów, powstała – jak na ironię – w 1915 roku, kiedy ten właśnie świat zaczynał walić się w gruzy. Odniosła od razu tak niebywały sukces, że jej kompozytor przez dwa lata nie stworzył żadnego innego dzieła, przekonany, iż nie dorówna ono *Księżniczce*. Uważana jest za najlepsze dzieło sceniczne Kalmana.

Treści tej operetki, pełnej nawiązań do folkloru węgierskiego i cygańskiego oraz wiedeńskiego walca, nie trzeba z pewnością przypominać. W postać pięknej artystki variété, gwiazdy budapesztańskiego *Orfeum* Sylwii Varescu, wcieliła się Anna Cymmerman. Dźwięczny, o czystej barwie sopran tej śpiewaczki można było podziwiać w całej krasie już od pierwszych chwil. Niestety, tego samego nie da się powiedzieć o kunszcie aktorskim odtwórczyni Sylwii. W I akcie grała niezbyt przekonująco, dopiero w II części spektaklu zdołała wcielić się w postać pełnej temperamentu księżniczki czardasza.

Takie samo zastrzeżenie można skierować pod adresem pozostałych wykonawców: nie od razu utożsamili się z bohaterami tej miłosnej intrygi, postaciami barwnymi i pełnymi życia – pochodzącymi wszak z Węgier, kraju wina, papryki i ognistego czardasza. Dopiero w miarę rozwoju akcji pełna życia muzyka pozwoliła im się odnaleźć w Budapeszcie i Wiedniu początków wieku. W tworeniu odpowiedniego nastroju wspierała śpiewaków orkiestra pod dyrekcją Piotra Wujtewicza – dzielnie, choć nie bez pewnych potknięć.

Wśród wykonawców pozostałych ról wszyscy wywiązali się ze swych zadań dobrze, lecz nie rewelacyjnie. Na uwagę zasługuje hrabia Feri (Przemysław Rezner), który wyróżniał się pięknym, głębokiej barwy głosem i wyważoną interpretacją. Jego rola była jed-

nak drugoplanowa i nie miał możliwości pełnego wykazania się.

Największy talent komiczny zaprezentowali Teresa May-Czyżowska (w roli księżnej Anhildy) oraz Jerzy Wolniak (jako Boni). Przydali blasku całemu przedstawieniu, a przy okazji zaskarbili sobie ogromną sympatię rozbawionej do łez publiczności. Odtwórca roli Boniego w niektórych momentach popadał jednak w przesadę i jego interpretacja była zbyt przerysowana.

W *Księżniczce czardasza*, jak i w innych operetkach, dużą rolę odgrywają pozostałe elementy inscenizacji, tworzące oprawę dla gry aktorskiej. W tym przedstawieniu o odpowiednią scenografię troskliwie zadbała Anna Bobrowska-Ekiert. Choreografia, autorstwa Dobrosławy Gutek, również zasługiwała na uznanie. Artystki baletu jako tancerki variété, które „nie biorą miłości zbyt tragicznie”, chwilami nie brały swego występu zbyt serio – w ich grze brakowało trochę zaangażowania i temperamentu.

Operetka, ta „lekkomyślna siostra opery”, jak nazywał ją Jerzy Waldorff, wprowadziła miłą odmianę do poważnego repertuaru łódzkiej sceny operowej. Rozbawionej publiczności jeszcze długo po opuszczeniu murów teatru towarzyszyły piękne melodie *Księżniczki czardasza*.

Magdalena Sasin



Emmerich Kalman

Księżniczka czardasza Emmericha Kalmana, Teatr Wielki w Łodzi, 20 X 2000 r. Inszenizacja i reżyseria – Jerzy Woźniak, kierownictwo muz. – Piotr Wujtewicz, scenografia – Anna Bobrowska-Ekiert, choreografia – Dobrosława Gutek, kierownictwo chóru – Marek Jaszczak, w rolach gt.: Sylwia – Anna Cymmerman, Edwin – Tomasz Jedz, księżę Leopold – Eugeniusz Nizioł, księżna Anhilda – Teresa May-Czyżowska, Anastazja – Dorota Wójcik, Rohnsdorf – Tomasz Rakocz, Boni – Jerzy Wolniak.

Na życzenie Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu zamieszczamy jego grudniowy repertuar

1	piątek	17.00 i 20.00	100 Twarzy Krystyny Jandy - Pam Gems <i>Marlena</i> reż. M. Umer
2	sobota	17.00 i 20.00	100 Twarzy Krystyny Jandy - Willy Russel <i>Shirley Valentine</i> reż. M. Wojtyzsko
3	niedziela	16.30 i 20.00	100 Twarzy Krystyny Jandy - Terrence McNally <i>Maria Callas – lekcja śpiewu</i> reż. A. Domagalik
4	poniedziałek	12.00	Katarzyna Gaertner <i>Krasnoludki, krasnoludki...</i> dyr. A. Gref
6	środa	12.00	Katarzyna Gaertner <i>Krasnoludki, krasnoludki...</i> dyr. A. Gref
7	czwartek	19.00	Polski Teatr Tańca – Balet Poznański <i>Tango z Lady M.</i>
9	sobota	19.00	Georges Bizet <i>Carmen</i> dyr. A. Gref jr
10	niedziela	19.00	Georges Bizet <i>Carmen</i> dyr. A. Gref jr
12	wtorek	11.00 i 18.30	<i>Wigilie polskie</i> widowisko B. Wachowicz
13	środa	11.00 i 18.00	<i>Wigilie polskie</i> widowisko B. Wachowicz
14	czwartek	11.00 i 18.00	<i>Wigilie polskie</i> widowisko B. Wachowicz
16	sobota	18.00	Modest Musorgski <i>Borys Godunow</i> dyr. M. Wieloch przedstawienie zamknięte
17	niedziela	11.00	LVI Poznańskie Warsztaty Operowe <i>Oj Halino, oj jedyna</i> prowadzi S. Pietras
17	niedziela	18.00	Modest Musorgski <i>Borys Godunow</i> dyr. M. Wieloch przedstawienie zamknięte
30	sobota	19.00	PREMIERA Stanisław Moniuszko <i>Halka</i> kier. muz. M. Sompoliński reż. M. Weiss-Grześniński, dek. B.F. Kudlika, kost. M. Balcerek, chor. E. Wesolowski
31	niedziela	19.00	GALOWY WIECZÓR SYLWESTROWY Stanisław Moniuszko <i>Halka</i>

Premiera Fantazje na temat Trubadura

Reżyser Robert Skolmowski jest znany ze swoich odważnych pomysłów inscenizacji dzieł tradycyjnych. Jednakże ostatnia premiera *Trubadura* Giuseppe Verdiego w Operze Dolnośląskiej zaskoczyła wszystkich. Nie tylko nie było tu ekstrawaganckich i ostrych elementów, ale przedstawienie ukazało to znane dzieło w nowy i świeży sposób. Utwór Verdiego, słynący z pięknych arii, ensembli i scen zbiorowych, poprzez połączenie występów solowych, płynnego ruchu scenicznego i niezwykle pięknej scenografii Moniki Graban i Radka Dębniaka stał się twórczą fantazją na temat średniowiecza, jego wizji i wyobrażeń. W znanych dotychczas inscenizacjach cała scena była utrzymywana w konwencji służącej jako tło dla popisów wokalnych. Tym razem scenografia i reżyseria wraz ze wszystkimi rekwizytami zagrała tak dobrze, że ożywiła utwór i ukazała go w nowej postaci. Wrażenia dopełniały efekty świetlne i znane ze średniowiecznych miniatur żywe zwierzęta, spokojne i ubrane w ładne kolory. Włączona taśma z odgłosami natury stworzyła wspólnie z akcją sceniczną mityczną całość. Na tym

efektywnym tle rozegrała się cała akcja sceniczna, jak wiadomo skomplikowana, ale dająca twórcom pole do pomysłów. Znakomicie zgrano wszystkie elementy służące wizji – sceny zbiorowe z udziałem chóru były naturalnie ustawione, podobnie jak popisy solistów. W pierwszym dniu premiery usłyszeliśmy Ewę Czermak w roli Leonory. Był to najlepszy występ tej utalentowanej śpiewaczki na scenie opery, choć partię tę śpiewają jeszcze Barbara Kubiak, Aleksandra Lemiszka i Jolanta Żmurko. Bardzo dobry głos i znakomitą kondycję ukazał w roli Ferranda Radosław Żukowski. Nikolai Vishniakov występujący w roli Manrico mógł podobać się ze względu na dużą skalę głosu i jego giętkość – mniej jednak z uwagi na ustawienie i barwę głosu. Słynną partię Azuceny na premierze śpiewała Vera Baniewicz, śpiewaczka obdarzona pięknym i silnym głosem, ale wrocławskie wykonawczynie tej roli – Elżbieta Kaczmarzyk-Jańczak i Barbara Krahel – mają także dobre warunki do jej prezentacji.

Jednym z najważniejszych elementów spektaklu było bardzo dobre nagłośnienie. Była to chyba

pierwsza premiera zespołu Opery Dolnośląskiej w Hali Ludowej, kiedy wzmocnienie dźwięku było tak dobre i tak dobrze zgrane. Dotyczy to zarówno orkiestry, chóru, jak i solistów. Całość przygotowała i prowadziła Ewa Michnik, trzymając żelazną ręką dyscyplinę przebiegu muzycznego, co w warunkach Hali jest problemem podstawowym.

Zespół Opery Dolnośląskiej przedstawił bardzo dobry i odkrywczy obraz znanego włoskiego dzieła. Ogromna szkoda, że pokazano je tylko cztery razy. Taka inscenizacja mogłaby przyciągać tłumy miłośników opery z kraju i z zagranicy.

Walentyna Węgrzyn

Giuseppe Verdi: *Trubadur*, premiera 9,10,11,12 listopada 2000, Hala Ludowa Wrocław. Kierownictwo muzyczne: Ewa Michnik, Reżyseria: Robert Skolmowski, scen. i kostiumy Radek Dębniak i Monika Graban, kier. chóru: Małgorzata Orawska, kier. baletu: Maria Kijak, as. reżysera: Maria Łukasik

Partnerzy czy...?

Ostatni Konkurs Chopinowski był kłeską polskiej szkoły pianistyki. Wieleletnie lansowanie tezy, że strzeżemy w Polsce stylu chopinowskiego jest nie tylko pretensjonalne, ale nie ma pokrycia we współczesnych osiągnięciach artystycznych polskiej pianistyki. Poza Japończykami i Koreańczykami nikt, kto chce się nauczyć dobrze grać, do Polski nie przyjeżdża.

Na świecie młodzi ludzie jeżdżą uczyć się do konkretnego pedagoga, którego dorobek świadczy o jego umiejętnościach wykonawczych, a wychowankowie – o predyspozycjach pedagogicznych. Zresztą czy Niemcy stoją na straży sposobu interpretacji dzieł Beethovena, Brahmsa, Straussa, a Francuzi Couperina, Berlioz, Debussy'ego czy Ravela?

Rezultaty Konkursu Chopinowskiego są moim zdaniem najbardziej widocznym syndromem głębokiego kryzysu szkolnictwa muzycznego w Polsce i jego anachroniczności – i to na wszystkich szczeblach – zarówno w sferze metodologicznej, jak i psychologiczno-pedagogicznej. Oczywiście istnieją od tego chluby wyjątki.

Zdaję sobie sprawę, że wyróżnione poniżej elementy wskazujące na przyczyny tego kryzysu są „od siekiery”, ale od czegoś trzeba zacząć, a w tak krótkim tekście uproszczenia są nieuniknione.

1. Mentalność plemienna

Na każdym etapie edukacji muzycznej uczniowie przydzielani są do określonego pedagoga. Osoba taka tworzy tzw. klasę (fortepianu, skrzypiec, dyrygentury, śpiewu, kompozycji itp.). Jest jak guru otoczona swoimi uczniami, asystentami i – na uczelniach – adiunktami. Jej słowa są niekwestionowalne. Możliwości konsultacji czy choćby biernego uczestnictwa w lekcjach innego pedagoga traktowane są jak zdrada. Owszem, po studiach można poszerzać swoje umiejętności u kogoś innego za granicą, ale w naszym kraju u innego pedagoga – NIE! Klasa innego pedagoga to obce plemię. Sięganie przez ucznia po utwory odmienne niż wskazuje gust guru jest zabronione. Któż nie zna widoku komisji egzaminacyjnych, gdzie mentalność plemienną widać jak na

dłoni: dwie, trzy grupki osób zbitych każda w innym kącie stołu. Na kim się to odbija?

2. Horyzonty (metodologia)

Prawie każdy muzyk zna z własnych doświadczeń słowa: „kto ci tak ustawił rękę”, a potem długi okres oduczania i uczenia nowego sposobu operowania aparatem wykonawczym. Omówienie tego zjawiska i jego wpływu na rozwój młodego muzyka zajęłoby zbyt wiele miejsca. Przejdźmy więc do innego ważnego zagadnienia.

Można spotkać pedagogów, dla których muzyka skończyła się u progu XX wieku. Swoje preferencje i gusty czasem skutecznie przekazują swoim uczniom. Dla zawodowego artysty–wykonawcy jego gusty muszą pozostać sprawą prywatną. Jeżeli bowiem już na progu swojej edukacji przyszły muzyk odrzuca – lub ktoś mu każe odrzucić – całą epokę, której choćby osiągnięcia fakturalno-techniczne zupełnie zmieniają rozumienie tychże problemów muzyki przeszłości, to staje się muzykiem niepełnowartościowym i nie jest w stanie podjąć rywalizacji z muzykami ze „świata”. Dla przykładu: jakże inaczej wyglądają zagadnienia artykulacji czy rubata w muzyce romantycznej po doświadczeniach z muzyką Ravela, Debussy'ego, Prokofiewa czy Bartoka, a tych ostatnich po zetknięciu się z kompozycjami Messiaena, Bouleza, Ligetiego czy Xenakisa.

Kształcenie nowoczesnej techniki wykonawczej musi więc uwzględniać wszystkie dotychczasowe osiągnięcia w tym zakresie. Dorobek muzyki XX wieku jest tutaj nie do przecenienia. Zbiory utworów np. Bartoka, Hindemitha, Orffa, Kurtaga to źródło zupełnie nowych propozycji niemal naturalnego opanowania różnych sposobów artykulacji problemów związanych ze zmianami metrycznymi czy frazowaniem.

Od współczesnego procesu dydaktycznego oczekuje się rozwijania nie tylko sfery technicznej, ale i psychologicznej, decyzyjnej, emocjonalnej itp. Kto z pedagogów sięga po utwory rozwijające tak ważne elementy wykonawstwa, jak ekspresja



i emocjonalizm w sposób autonomiczny, nieskrępowany i niehamowany dokładną realizacją innych elementów muzycznych, których rozwojowi wychodzi naprzeciw twórczość drugiej połowy XX wieku, jak np. dziecięce utwory fortepianowe G. Kurtaga czy – na późniejszym etapie edukacji – muzyka graficzna? A po utwory rozwijające twórczo świadomość budowy formy, po kompozycje, których strukturę buduje sam wykonawca? Zbywanie tych zjawisk pogardliwym lekceważeniem i stwierdzeniem, że nie ma w tych utworach kompozytora, jest zasadniczym niezrozumieniem problemów psychologii wykonawstwa i kreatywności, jakie te utwory ewokują.

Sceptykom chcę zwrócić uwagę na fakt, że decyzje wykonawczo-interpretacyjne (kreatywne) zmuszeni jesteśmy podejmować w obszarze choćby tempa, artykulacji, dynamiki czy frazowania, wykonując muzykę przedklasyczną. A więc przygotowanie do tego musi wchodzić w zakres procesu kształcenia.

3. Kto dla kogo?

Uczniowie lub studenci są oczywiście dla pedagoga. Są oni z założenia niedojrzali, a więc obowiązującą metodą nauczania jest system nakazowy: ja mówię – ty słuchasz i wykonujesz. Od początku nauczania zabija się w uczniu jego

indywidualność i spontaniczność w imię stałego schematu interpretacyjnego, świętości sztuki, przeszłości i tradycji. Jeżeli traktujemy naszych uczniów i studentów jak osoby niedojrzałe i infantylnie, to tak też będą się oni zachowywali na zasadzie mimikry przetrwania. Podziwiamy trzy-, szesnastoletnich wykonawców ze świata, ale naszym uczniom i studentom zabraniamy grania dzieł młodego Bartóka czy Prokofiewa, bo do ich interpretacji trzeba dojrzeć, bo mogą się zmanierować. „No nie, tak SIĘ tego nie gra...” – kto takich słów nie słyszał? Owe anonimowe „SIĘ”, bez dyskusji czy wyjaśnienia, wyrokujące, zachowawcze, zabijające własny sposób interpretacji.

Polak zdobywa wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Dimitrisa Mitropoulosa w Atenach

Z ogromną radością pragniemy poinformować naszych czytelników, że nasz współpracownik i jednocześnie dyrygent młodego pokolenia, Łukasz Borowicz, zdobył IV nagrodę – honorowe wyróżnienie – na prestiżowym konkursie dyrygenckim w Atenach.

Na konkurs, odbywający się w dniach 11–15 listopada 2000 r., nadeszło zgłoszenia ok. 200 młodych dyrygentów z całego świata. Wybranych 22 uczestników prezentowało swoje umiejętności przed międzynarodowym jury pod przewodnictwem światowej sławy Sir Neville'a Marrinera. Dyrygenci prowadzili ateńską orkiestrę symfoniczną *Orchestra of Colours*. W programie konkursowych przesłuchań znalazły się dzieła z klasyki światowej – Beethoven, Czajkowski, Debussy, Strawieński oraz muzyka współczesna – utwory Christou i Kounadisa.

Do finału przeszło czterech uczestników: Kiyotaka Teraoka – Japonia (I nagroda), Vasilis Christopoulos – Grecja (II nagroda), Laurent Melin – Francja (III nagroda) i Łukasz Borowicz (honorowe wyróżnienie).

Łukasz Borowicz urodził się w 1977 r. w Warszawie. Jest asystentem-dyrygentem Ivana Fischera przy *Budapest Festival Orchestra*. Od 1996 roku studiuje w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya, obecnie jest studentem V roku. Jako stypendysta sienneńskiej *Accademia Musicale Chigiana* (Włochy) dwukrotnie uczestniczył w mistrzowskim kursie dyrygenckim Gianluigi Gelmettiego (1999, 2000). Jest laureatem II nagrody na *VI Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Antonia Pedrotiego* w Trento we Włoszech (wrzesień 1999). Od 1998 roku pełni funkcję dyrygenta *Polskiej Orkiestry Jeunesses Musicales*. Ma w swoim dorobku płytę z utworami muzyki polskiej (*Note Préalable* AP0055, str. 49-50).

Życzymy mu dalszych sukcesów,

Redakcja

Stowarzyszenie Polskiej Młodzieży Muzycznej Jeunesses Musicales

oraz

Teatr Mały

zapraszają na

WIECZÓR PIEŚNI POLSKICH I ROSYJSKICH

Małgorzata Pańko – alt
Magdalena Adamek – fortepian

czwartek, 14 grudnia 2000 r., godz. 19.00
Teatr Mały, Warszawa ul. Marszałkowska 104/122



patronat prasowy: **Muzyka21**



Uczenie bardzo często traktowane jest jako życiowa konieczność, skazanie. Jakże często trafiają do szkolnictwa różni artystyczni nieudacznicy i tam odreagowują swoje niespełnione ambicje. Chcą być gwiazdami chociaż dla grona swoich uczniów.

4. Psychologia, pedagogika

Zawód artysty wiąże się z ogromnym obciążeniem psychicznym. Dzieje się tak od małego. Wiara w siebie to podstawowa, nieodzowna cecha psychiczna, która pomaga wykonawcy w prezentacji własnych umiejętności gry. System nagradzania przynosi o wiele lepsze rezultaty niż system karania – wie o tym każdy współczesny psycholog. Umiejętność dozowania pochwał i nagród to duża sztuka. Ale aby taki sposób działania mógł w ogóle funkcjonować, trzeba zdać sobie sprawę z tego, kto jest dla kogo, kto komu ma pomagać? Nagminnie można spotkać pedagogów niezadowolonych, dolujących, mających

wieczne pretensje do uczniów, że nie realizują ich wizji utworów, nie wykonują ich tak, jak to sobie pedagog wymarzył, że nie realizują ambicji uczącego.

W przeciwieństwie do młodych z Zachodu, nasza młodzież jest wciąż nieśmiała, niepewna, zestresowana, często nie umie zachować się na estradzie – z czego to się bierze?

A czy w szkołach i akademiach muzycznych, na różnych kursach interpretacji czy konkursach spotkał ktoś kiedyś psychologa, który pomógłby młodym w ich problemach np. z treścią, lękiem, rozwojem psychiki, fizjologii itp., itd.?

Prawdziwe wielkości pedagogiczne zdarzają się rzadko. Dla nich najważniejszy jest uczeń. Rozwój jego osobowości nie stanowi dla nich zagrożenia. Takie postacie zachęcają uczniów do tego, aby poznawali jak najwięcej i z różnych źródeł. W końcu po ukończeniu szkoły życie artystyczne każdy musi prowadzić już na własną rękę i od

stopnia zdobytych umiejętności, od przygotowania do różnych zadań, samodzielności i indywidualności zależeć będzie jego sukces lub porażka. Warto o tym pamiętać.

Tekst dzieła muzycznego zawsze jest w pewnym stopniu nieokreślony (por. U. Eco, *Dzielo otwarte*, Czytelnik 1977). I właśnie to nieokreślenie jest otwarte na interpretację, na osobowość wykonawcy. Zadaniem pedagoga jest takie działanie, aby – poza rozwojem techniki – zbudowała się osobowość zdolna nadać temu nieookreśleniu własny kształt.

Pedagogika to, jak mówił Sokrates, maieutyka – sztuka akuszerii, pomoc w narodzinach innej osobowości.

Autorytarnemu szkolnictwu muzycznemu w Polsce przydałby się wstrząs jaki kraje zachodnie przeżyły w roku 1968. Może wtedy nauczanie zmieniłoby wymiar z przedmiotowego na podmiotowy, a uczniów i studentów zaczęlibyśmy traktować jako młodych partnerów i następców.

I Edycja Nagrody im. Andrzeja Hiolskiego

Fundacja *Opera* i Ogólnopolski Klub Miłośników Opery *Trubadur* ustanowiły Nagrodę imienia Andrzeja Hiolskiego, przyznawaną za najlepszą kreację operową w danym sezonie. Jury, w skład którego wchodzi profesjonalisci oraz miłośnicy sztuki operowej wyłaniają laureata spośród artystów zgłaszanych przez dyrektorów teatrów operowych.

W I edycji nominowali byli:

- Andrzej Biegun, baryton (Kupiec Perl w *Czarnej masce* Pendereckiego, Opera i Operetka w Krakowie);
- Anna Karasińska, sopran, (Julia w *Montecchich i Capulettich* Belliniego, Opera i Operetka w Krakowie);
- Izabella Klośńska, sopran (Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* Pucciniego, Teatr Wielki – Opera Narodowa);
- Aleksandra Lemiszka, sopran (rola tytułowa w *Tosce* Pucciniego, Państwowa Opera we Wrocławiu);
- Dariusz Stachura, tenor (Nemorino w *Napoju miłosnym* Donizettiego, Teatr Wielki w Łodzi);
- Joanna Woś, sopran (Norina w *Don Pasquale* Donizettiego, Teatr Wielki w Łodzi);
- Zbigniew Wunsch, baryton (Leporello w *Don Giovannim* Mozarta, Opera Śląska w Bytomiu);
- Bożena Zawiślak-Dolny, mezzosopran (Romeo w *Montecchich i Capulettich* Belliniego, Opera i Operetka w Krakowie).

Jury w składzie: Jacek Melchior (przewodniczący), prof. Halina Słonicka, prof. Jerzy Marchwiński, Bogdan Paprocki, Krzysztof Skwierczyński oraz Danuta Grochowska (sekretarz) postanowiło przyznać Nagrodę im. Andrzeja Hiolskiego za sezon 1998/1999 Izabelli Klośńskiej za partię Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* G. Pucciniego. Ponadto Jury uhonorowało Annę Karasińską (Julia w *Montecchich i Capulettich* Belliniego) wyróżnieniem Pamięci Haliny Słonickiej – wybitnej polskiej artystki i orędowniczki nagrody, zmarłej w lipcu br.

Uroczystość wręczenia Nagrody im. Andrzeja Hiolskiego i Wyróżnienia Pamięci Haliny Słonickiej odbędzie się 15 grudnia 2000 - w dniu przedstawienia *Madame Butterfly*, bezpośrednio po spektaklu.

LIST ZA OCEAN

Pariasi i święte krowy (IV) czyli coda (na koniec)



Piotr Grella-Możejko

Nie pragnę rozumieć by wierzyć, lecz wierzę, że mogą rozumieć.
Sw. Anzelm z Canterbury

To jest zawodniczka, która z karabinem potrafi zrobić wszystko.
Jacek Kosmatko, TVP (Olimpiada w Sydney)

Czytelnicy tej rubryki mogą odnieść wrażenie, iż pojęcia „pariasi” i „święte krowy” odnoszą się li tylko do WSPÓŁCZESNEGO polskiego środowiska muzycznego. Nie byłoby to wcale takie złe, jako że czas i tak podejmie właściwą decyzję: prędzej czy później – jak w Biblii – ci, którzy na to zasługują, zejną z piedestału, zaś ci, których się teraz pomija, pewnie się na tym piedestale znajdują (co wszakże nie znaczy, że nie ma dzisiaj sławnych kompozytorów, których muzyka nie przetrwa – wręcz przeciwnie, jest ich co najmniej kilku, co powinno cieszyć; troską napawa tylko fakt, że tak NIEWIELU artystów znajduje uznanie w oczach współczesności, co ma wymiar bardziej towarzyski aniżeli obiektywny, ponadczasowy). Co jednak martwi w dzisiejszej epoce UTRWALANIA INFORMACJI (na dyskach kompaktowych, mediach optycznych itp.), to że współczesność, skłonna zapominać o swych poprzedniczkach, lekce sobie waży skarbnięc nagromadzonej wiedzy kosztem chwilowych korzyści oraz – równie chwilowych – upojen prowincjonalną znajomością „wszystkiego”. Przeciężni często artyści zajmują miejsce minionych geniuszy, co prowadzi do zubożenia duchowego wymiaru dzisiejszej rzeczywistości. Ani się obejrzymy, a znajdziemy się ponownie w średniowieczu zapomnienia i krótkowzrocznej ciemnoty.

Zapewne już się tam (czy raczej TU) znajdujemy. Oto MUZYKOLOG pisze o jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskich doby przedszopenowskiej, iż kompozytora tego wstydziłby się Józef Haydn (u którego rzeczony kompozytor studiował przez lat dziesięć!). Haydn, jak

wiemy, był człowiekiem „konkretnym” i rzeczowym. Nie wyobrażam sobie, by tolerował kogoś, kogo później miałby się wstydzić. Franciszek Lessel, bo o nim tu oczywiście mowa, zostawił polskiej muzyce prawdziwe klejnoty stylu klasycznego. Jego dzieła fortepianowe i kameralne, nie mówiąc już o symfonicznych, takich jak *Koncert fortepianowy C-dur*, nie mają sobie równych w muzyce tej części Europy początku XIX stulecia. Wystarczy posłuchać jego *Kwartetu fletowego G-dur op. 3* albo *Kwartetu smyczkowego B-dur op. 19*, by stwierdzić, o ile bardziej przekonująca jest ta muzyka niż, powiedzmy, kwartety smyczkowe Glinki. Moi północnoamerykańscy koledzy – kompozytorzy, muzykolodzy, wykonawcy

– zachwycają się jego muzyką. Panuje zgodna opinia – Lessel traci na tym, że był Polakiem. Ktoś bardziej „egzotyczny”, jakiś Rosjanin lub Węgier, zrobiłby kolosalną karierę jako nowo odkryty mistrz minionej epoki... A tu jakiś bałwan wypisuje na łamach POLSKICH pism, że twórczość ta ma znaczenie ledwie „historyczne”!

Polska nie ma aż tak bogatej kultury muzycznej jak Francja czy Włochy, ale jej kultura – i tradycja! – muzyczna jest bogatsza od np. brytyjskiej. I co? I nic. Brytyjczycy wydają na płytach wszystko, co ktokolwiek kiedykolwiek na Wyspach skomponował, my zaś mamy wszechwiedzących sędziów jakości, odsądzających Lessla, Dankowskiego, Dobrzyńskiego, Kurpińskiego, Paszczyńskiego, Pawłowskiego i innych od czci i wiary. Dzięki Janowi Węcowskiemu wiemy, że tradycję polskiej symfoniki sięgają drugiej dekady XVIII wieku. Który kraj, poza Włochami (Sammartini!), ma takie tradycje? Dlaczego więc chcąc kupić płytę z polskimi symfoniemi baroku czy klasycyzmu muszę się zwracać do angielskiej Olympii po nagrania z lat siedemdziesiątych, dokonane przez Warszawską Orkiestrę Kameralną pod dyrekcją Marka Sewena? Chwała Sewenowi za to, że kiedy nikt się o to nie troszczył, on w pocie czoła nagrywał te rzeczy. Ludziom takim jak Marek Sewen, Jan Węcowski i Grzegorz Nowak (jego świetnych nagrań mniej znanych polskich dzieł symfonicznych z Sinfonią Varsawia słucham dość często w radiu BBC) należałoby wystawić pomniki. Oczywiście nikt tych pomników nie wystawi...

Mamy prezydenta, który się obłapia z amerykańskim



„piosenkarzem” – pedofilem, ale nie mamy nikogo, kto wreszcie zacząłby zdrową kampanią promocyjną mającą na celu spopularyzowanie polskiej sztuki na świecie – i w Polsce! A są w kraju firmy płytowe, jak np. Dux, których produkcje stoją na światowym poziomie. Dlaczego zatem muszę sięgać po nagrania archiwalne wydane przez firmy zagraniczne, zamiast po najnowsze edycje polskie? Rosjanie i Czesi robią wszystko, by „się sprzedać”. Ostatnio nawet ukazała się płyta z muzyką „rosyjską” ery Katarzyny Wielkiej. O ile się orientuję nie ma tam ani jednego Rosjanina, są za to zatrudnieni wtedy na dworze Katarzyny Niemcy... Niemniej dla zwykłych zjadaczy chleba płyta ta stanowi potwierdzenie przewagi muzyki ROSYJSKIEJ nad innymi. Boże, widzisz i nie grzmisz?

Kto wie, że pierwszy teatr operowy poza Włochami działał w Warszawie? A gdzie są nagrania symfonii Brzowskiego i innych dziewiętnastowiecznych polskich mistrzów? Czy stać Polskę na takie zaniechania? I proszę mi nie mówić, że my biedniejsi, bo to, panie, komunizm, i, panie, Solidarność, i, panie, KPN, i Unia Europejska. Polska radzi sobie zupełnie przyzwoicie i radzić sobie będzie coraz lepiej. Słucham właśnie w radiu BBC „rosyjskiego” poloneza. Plagiat z Moniuszki, napisany przez rosyjskiego „kompozytora” nazwiskiem Głazunow (pozostaje dla mnie zagadką, dlaczego jego muzykę jeszcze się nagrywa). Dla zachodnich słuchaczy jest to muzyka ROSYJSKA!!! Pod tym kątem będą oceniać muzykę polską – jako nędzną imitację muzyki rosyjskiej. Jest to tragiczne. Zawdzięczamy to

wszakże nie sami sobie, lecz tym, dla których muzyka polska to tylko Chopin, Lutosławski i Penderecki. Nawet pewien wybitny polski kompozytor, uczący obecnie w Niemczech, uznaje Szymanowskiego za drugo- czy wręcz trzeciorzędnego kompozytora. Już sobie wyobrażam, co Simon Rattle, który z Birmingham Symphony nagrał wszystkie dzieła orkiestrowe Wielkiego Karola, powiedziałby po przeczytaniu wypowiedzi naszego rodaka. Czy któraś polska orkiestra wydała płyty z dziełami Szymanowskiego (nie mówię tu o NOSPR i Filharmonii Śląskiej nagrywających na zamówienie firmy Naxos)?

Pariasi i święte krowy. Cóż, niechże polscy muzykolodzy szaleją – ku większej chwale głupoty. Oto zawodnicy, którzy z karabinem potrafią zrobić wszystko. I tylko z karabinem.



O świadomości

Kamila Stępień

Słowo „świadomość” niewątpliwie wywołuje różnorodne skojarzenia. O każdym z jego znaczeń można by stworzyć całe tomy, a i tak zapewne nie udałoby się w nich dotrzeć do sedna owego pojęcia. Ja postanowiłam podjąć zaledwie próbę dotknięcia tematu świadomości artystycznej. Zdaję sobie sprawę, że kilka moich luźnych przemyśleń nie ogarnie nawet najmniejszej części tego, co o świadomości twórcy powinno być powiedziane. Jednakże z pełną świadomością (!) własnej w tym względzie beznalowności ryzykuję ujawnienie części moich rozważań. O świadomości.

Na temat potrzeby posiadania przez twórcę wyczerpującej wiedzy o wykorzystywanym tworzywie istnieje wiele sprzecznych opinii. Jak dużą świadomością reguł rządzących współbrzmieniami powinien mieć kompozytor? Jak dalece poeta ma się zagłębiać w zawile teorie doborania najodpowiedniejszych słów do metafory? Na ile przydatne jest artyście zrozumienie mechanizmów sterujących jego natchnieniem?

Trudno rozróżnić między uczuciem przechodzącym w słowa a słowami zmieniającymi się w uczucia – pisze Seamus Heaney i za chwilę dodaje już całkiem wprost: *jest rzeczą niebezpieczną, jeśli pisarz jest nadmiernie świadomy zachodzących w nim procesów: zbyt precyzyjne ich nazwanie może sprowadzić je do samej nazwy*. Czyli – nie należy przesadzać z tą świadomością. Znadto dogłębna znajomość teorii może sprowadzić praktykę do operowania pustymi schematami i frazesami. To podobna myśl, jaką zawiera słynne mickiewiczowskie przeciwstawienie „wiary i czucia” „szkiełka i oku mędrca”. Są takie dziedziny ludzkiej egzystencji, w których dominacja rozumu nad emocjami jest rzeczą złą.

Zatem ignorancja? Zwywól nieświadomości? Oby nie! Jakżeż to – wiedza miałaby odbierać smak przeżyciu? Przecież – jak to świetnie ujął Umberto Eco – *zrozumienie działania języka nie umniejsza przyjemności mówienia ani też wstuchiwania się w odwieczny głos tekstów*. Wszak

w naturze ludzkiej leży ciągła chęć poszukiwania, drażenia, osvajania poprzez ubieranie czegoś w słowa. Tak więc można dążyć do poznania piękna. Trzeba tylko uważać, żeby nie zagubić czegoś pod stertą zbędnych lub źle dobranych słów. *W hierarchii ludzkich czynności sztuka stoi wyżej niż filozofia, ale zła filozofia może zepsuć sztukę* – przestrzega Czesław Miłosz. To ważne, o tym trzeba pamiętać.

Wnioski? W takich wypadkach nie wymyślono chyba nic lepszego od Arystotelesowskiej zasady „złotego środka” (ach, jakże łatwo to zalecić, a jak trudno zrealizować!).

Może jeszcze tylko zastanawiający cytat z Miłosza. Niekoniecznie o świadomości artystycznej, raczej odkrywający naturę świadomości odnoszącej się do życia w ogóle: *Starość oblepia nogi jak gęsta smoła. / Umysł broni się, ale to znaczy świadomość. / I cóż mam z nią zrobić, odsłonić ją komu? / Najlepszą strategią będzie nie mówić nic*. Bywa, że lepiej pozostać w nieświadomości.

Konkurs Wieniawskiego bez Wieniawskiego, czyli trzy zdumienia

Bemol

Ostatnio wpadła mi w ręce broszura z programem XII Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego (Poznań, 13-29 października 2001), wydana przez Towarzystwo Muzyczne jego imienia w Poznaniu. Ku memu najwyższemu zdumieniu, program trzech etapów konkursu zawiera obligatoryjnie „aż” dwa utwory patrona turnieju. Każdy musi zagrać z fortepianem jedno z czterech dzieł (*Wariacje* op. 15, *Scherzo-Tarantella* op. 16, *Legenda* op. 17, *Fantazja „Faust”* op. 20) w pierwszym etapie oraz jeden z polonezów z orkiestrą w etapie drugim. Na tyle „aż” utworów zasłużył sobie Wieniawski w Poznaniu. O jego *Kapryśach* nie wspominam, ponieważ znajdują się one obok *Kapryśów* Paganiniego lub Lipińskiego do wyboru w programie etapu wstępnego (selekcyjnego), polegającego na przesłuchaniach kaset wideo z nagraniami kandydatów, rozstrzygających o udziale w konkursie.

Następne moje zdumienie wzbudził program III etapu (finalowego), zawierający wprawdzie oba *Koncerty skrzypcowe* Wieniawskiego, ale do wyboru obok koncertów Beethovena, Brahmsa, Czajkowskiego, Dwořzaka, Prokofiewa i Sibeliusa.

Wreszcie trzecie zdumienie, to osoba przewodniczącego jury, a de facto nieoficjalnie dyrektora konkursu – Shlomo Mintza.

Zacznijmy od końca. Nie mam nic do Pana Mintza, ale czy ktoś przy zdrowych zmysłach np. w Brukseli, Paryżu czy Moskwie wpadłby na pomysł angażowania na tak ekspozycyjne stanowisko osoby całkowicie z zewnątrz, nawet utytułowanej? Nawet w USA, gdzie wszystko jest możliwe, tego nie robią. Czyżby nie było wśród Polaków nikogo godnego, cieszącego się międzynarodowym autorytetem, kto mógłby stanąć na czele poznańskiego konkursu? Jednym tchem mogę wymienić kilka nazwisk: Jan Krenz, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski... A czy ktoś rozmawiał z Krystianem Zimmermannem, związanym z Poznaniem sen-

tymentalnymi wspomnieniami? Wymienieni artyści doprawdy mają w świecie większe nazwiska niż obecny przewodniczący jury.

To skandal, że za państwowe pieniądze ma być organizowany w Polsce międzynarodowy konkurs ze śladowym wykorzystaniem muzyki polskiej. „Europejczycy” z Poznania zapomnieli o roli, jaką mają spełniać Konkursy im. Wieniawskiego.

Przypominam więc, że według woli ich założyciela, Adama Wieniawskiego, miały rozślawiać dzieło Henryka, propagować twórczość polską i torować drogę do sławy młodym skrzypkom. Przypominam też, że do V Konkursu włącznie (1967), program przesłuchań finałowych zawierał wyłącznie koncerty skrzypcowe kompozytorów polskich, w tym: Wieniawskiego, Karłowicza, Bacewiczówny, Szymanowskiego i Turskiego. Również dawniej w II etapie można było coś wybrać z literatury rodzimej. Komu to zawadzało? „Europejczycy” poznańscy w swojej gorliwości wycieli obecnie nawet Szymanowskiego, zostawiając jedynie jego *Sonatę d-moll* – do wyboru ma się rozumieć! Andrzejowski, Bacewiczówna, Lipiński, Maławski, Melcer, Moszkowski, Noskowski, Paderewski, Spisak, Stankowski, Szałowski, Wertheim, Wichowicz, Zarzycki, Zeleniński dla nich się nie liczą. Nie liczy się dla nich nawet Józef Wieniawski ze swoją znakomitą *Sonatą d-moll* op. 24, przywróconą do koncertowego życia przez Bartosza Bryłę i Andrzeja Tatarskiego, poznaniaków przecież! Pyszniący się swą wyższością Wielkopolanie zapomnieli też o krajaniach z Szamotuł – braciach Szarwenkach, obnoszących swe polskie pochodzenie i piszących piękne dzieła skrzypcowe. Cóż, widocznie w szacownej stolicy Wielkopolski są jedynie chępliwi muzykolodzy i organizatorzy, brak za to solidnie wykształconych.

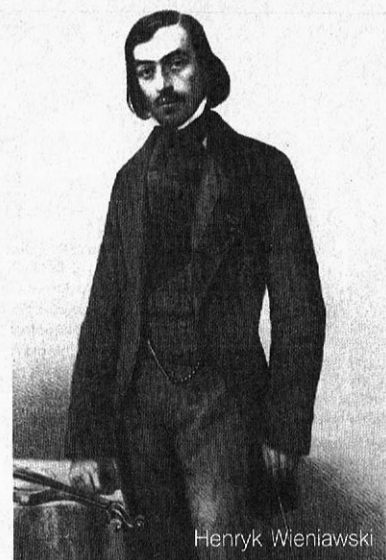
Jednak aby nikt się nie czepiał, że w regulaminie zbliżającego się konkursu zapomniano o współczesnej muzyce polskiej, za listek figury użył Krzysztofa Meyera, który ma

napisać siedmiominutowy utwór do wykonania obowiązkowego.

Organizatorzy już dawno powinni odpowiedzieć sobie na fundamentalne pytanie: czemu ma służyć Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Czy ma: a) wyłaniać dobrych rzemieślników grających na skrzypcach, b) promować dzieła Henryka Wieniawskiego lub utwory muzyczne rodu Wieniawskich, c) propagować polską kulturę muzyczną? A może ma zwrócić uwagę na miasto Poznań i przechwalających się jego mieszkańców?

Akceptacja okrojonego z muzyki polskiej i ułatwionego oraz w pełni „europejskiego” programu zbliżającego się konkursu dowodzi, że mamy tu do czynienia ze skrajną głupotą lub z wyrachowaniem. Pierwsze jest szkodliwe, drugie – szkodliwe w dwójnasób, ponieważ prowadzi logicznie do supozycji, że program układany był pod kogoś, w imię jakiegoś interesu. A jeśli tak, sprawą winien zająć się prokurator.

Sp. Profesor Tadeusz Wroński przez całe życie uważał, że Konkursy imienia Henryka Wieniawskiego odbywać się powinny w Warszawie. Lepsza prowincjonalna Warszawa, niż metropolitalny Poznań. Miał rację!



Henryk Wieniawski



z Jadwigą Rappé
rozmawia Krzysztof Lipka

Nigdy w życiu
nie zaśpiewałam
w Warszawie *Pasji Janowej*...

Znamy się od bardzo dawna, od czasów szkolnych. I od tamtych lat śledzę Twoją karierę z ogromnym zainteresowaniem. Zdarzało się, że siedzieliśmy w jednej ławce, pamiętam doskonale, jakimi utworami dyrygowałaś na egzaminie...

Ja też! (śmiech)

...ale co wówczas śpiewałaś? Pamiętam Twój głos z tamtych lat, wszyscy byliśmy zachwyceni Twoim głosem. Wiem też doskonale, co masz dzisiaj w swoim repertuarze, co miałaś kilka lat temu. Ale w czasach szkolnych? Musisz odświeżyć moją pamięć. Przypomnij mi, proszę, co wtedy śpiewałaś?

No cóż... Były to oczywiście utwory wymagane programem, ale, dodajmy, ja w szkole nie byłam szczególnym orlem. Przeżywałam swoje drobne cierpienia. Choćby z tego powodu, że niektóre koleżanki były bardziej faworyzowane przez profesorów. Nawet w podstawowej szkole muzycznej, doskonałej, do której chodziłam w Białymstoku, w tej słynnej szkole panien Frankiewicz było tak, że profesorowie inwestowali w innych uczniów, niż potem życie pokazało, że było trzeba.

Może to właśnie Twoja wygrana?

Może tak. Może właśnie! (śmiech) W każdym razie już w szkole średniej byłam nakierowana na utwory oratoryjne. I na pieśni. Zwłaszcza jednak na dzieła oratoryjne. Wiązało się to z działalnością chóru akademickiego, w którą się bardzo zaangażowałam. Na studia uniwersyteckie dostałam się w roku 1969, dokładnie w rok po „marcu” (pamiętam to tak dokładnie, bo wtedy studenci jeszcze nosili białe czapki na znak swojej pozycji społecznej). Studiowałam filologię słowiańską i specjalizowałam się właśnie w tematyce ściśle związanej ze śpiewem; pisałam pracę magisterską o psalmach staroruskich Połockiego i Titowa oraz o ich polskich odpowiednikach sto lat wcześniejszych, to znaczy o utworach Kochanowskiego i Gomółki. Udało mi się wówczas doprowadzić do dokonania nagrań psalmów Gomółki, wykorzystując do tego siły uniwersyteckie.

Ale wracając do Twojego pytania, w czasach szkolnych śpiewałam wszystkie obiegowe arie. Również właśnie wtedy zaczynałam już wykonywać Bacha. Na dyplomie śpiewałam arię z *Glorii Mszy h-moll*, *Qui sedes*, która to aria (uwielbiam ją) towarzyszy mi przez cały czas, właściwie do dzisiaj. Śpiewałam arię ze *Stabat Mater* Haydna, śpiewałam Pergolesiego naturalnie, czyli to wszystko, co obecnie śpiewają moje uczennice, może z tą tylko różnicą,

że teraz Bacha śpiewa się znacznie mniej, nie wiem czemu. Może dlatego, że jego utwory są niesłychanie trudne, bo pod warstwą muzyczną istnieje tam prawdziwa głębia filozoficzna i dzisiejszej młodzieży trudno jest sprostać tym wymaganiom.

A więc ta głębia filozoficzna, jak powiedziałaś, stanowi w śpiewaniu przeszkodę? Nie pomaga odnaleźć właściwej drogi?

Bywa różnie. Zależy to i od nastroju, i od osoby. Jeśli idzie o mnie, to mając solidny podkład w postaci zaplecza naukowego oraz odpowiadający wymogom typ osobowości (bo przecież osobowości wykonawców są różne, tak jak rozmaity jest świat), widzę śpiewany utwór w całym jego bogactwie, odkrywam te wszystkie warstwy, w tym również bardzo osobiste, które towarzyszyły kompozytorowi, a na to dopiero nakładają się moje własne przeżycia, a także wymagania, które sama sobie stawiam. Paraliżuje mnie czasem ta świadomość, że nie mogę sprostać poprzeczce, którą sama sobie narzucam. Mówiąc zupełnie obiektywnie, nie zawsze jest to dobre, czasem lepiej tkwić w błogiej nieświadomości i po prostu spontanicznie, całkiem intuicyjnie śpiewać. Mówię to z pełną odpowiedzialnością. Dotyczy to zwłaszcza wyczynów operowych, czy też pewnego – nie w znaczeniu pejoratywnym, gdyż podziwiam często osoby, które potrafią to robić – kuglarstwa, sztuki niemal wyczynowej, bo przecież wirtuozeria, pojęta w takim bardzo prymitywnym sensie, jest swego rodzaju wyczynem cyrkowym. Jest jak taniec na linie, piruet na lodzie, jakiś nieprawdopodobny skok. I podziwiam tych śpiewaków, którzy w pewnym momencie potrafią odciąć się od wszelkich obciążeń i od swoich ograniczeń psychicznych, by dojść do takiego rezultatu. (Ten dar objawia się oczywiście nie tylko u śpiewaków, ale także u pianistów, u skrzypków i innych wykonawców.) Nie ujmując zatem nic ich wirtuozerii wokalne, osoby te często nie są w stanie sprostać wymogom najprostszej pieśni romantycznej, jak na przykład *Złota rybka* Moniuszki czy *Polna różyczka* Schuberta, gdzie prostota jest wręcz obeszładniająca, a jednocześnie tak genialna, że nie ma właściwie czym się popisywać, wręcz nie można się popisywać. Tam po prostu przemawiają najgłębsze pokłady w nas samych, nawarstwione przez pokolenia.

Z tego, co mówisz, przebija jakby przekonanie, że u siebie samej odczuwasz pewien niedostatek tej ekwilibrystyki wokalne, tego – jak powiedziałas – piruetu, chodzenia po linie?

Co i jak potrafię, powinni ocenić słuchacze. Sama musiałabym się tutaj za bardzo odsłonić. Każdy z nas reprezentuje pewien własny rodzaj podejścia do sztuki. Ja bardzo głęboko identyfikuję się ze sztuką, którą proponuję słuchaczom. Również predysponuje mnie do tego mój głos. Dam przykład. Niedawno śpiewałam *Pieśń o Ziemi* Mahlera. Jest to jeden z najtrudniejszych utworów napisanych na taki głos jak mój. Wymagam tam od siebie dźwięku g dwukreślonego zaśpiewanego rzeczywiście super-*pianissimo*, a to jest już w górze skali mojego głosu. To *pianissimo* musi odpowiadać barwie skrzypiec, które zaczynają temat finału. Myślę, że w takich utworach – ja właśnie tańczę na linie.

W tym momencie dotykamy też kolejnego, niesłychanie ważnego dla mnie tematu, mianowicie tego, że ja czuję się przekąźnikiem. Nie chcę być osobą, która sama siebie kreuje. Czuję się przekąźnikiem myśli kompozytora. Łącznikiem między nim a publicznością. Obojętnie, czy ten kompozytor żyje, czy nie żyje, bo mam na myśli zarówno Bacha i Mahlera, jak również na przykład Pendereckiego. Śpiewając sama wycofuję się w tło. W związku z tym, jeśli mówimy o wirtuozerii, to trzeba mieć w sobie przede wszystkim bardzo wiele determinacji i pokory. Śpiew jest ogromną pracą – również dla organizmu. Trzeba zmusić swój organizm i psychikę do nieprawdopodobnego wysiłku, niejako właśnie wycofując się z samej siebie. Kiedy biorę to wysokie g, to robię to nie po to, żeby pokazać ludziom, co potrafię, ale z szacunku do idei kompozytora, tylko dlatego właśnie, że on tak chciał.

Okazujesz ogromną skromność, ale przecież na pewnym – bardzo wysokim – poziomie interpretacja staje się sztuką równą twórczości. Może dzieje się tak właśnie dzięki temu, że pamiętasz o pokorze. Osiągasz lepsze rezultaty niż ci, którzy o niej zapominają. Ale wróćmy do Bacha. Powiedziałaś, że jego utwory śpiewasz już od czasów szkolnych. Zauważyłaś też, że są one bardzo trudne. Każdy, kto miał cokolwiek wspólnego z muzyką i uczył się na przykład gry na fortepianie, pamięta, że przez pierwsze lata grywa się gamy, etiudki, sonatinki i drobne utwory Bacha. Bach, właśnie na etapie szkolnym, to zupełnie odrębna kategoria muzyki, ucząca czegoś innego, czegoś więcej, kategoria muzyki o szczególnych walorach dydaktycznych. Czy tak samo jest w śpiewie?

Mamy jedno gardło, to znaczy

jeden instrument; i to nie jest tak, że Bacha śpiewam innym gardłem niż Wagnera (śmiej). Niedawno, podczas wywiadu udzielanego w Niemczech, znowu musiałam wyjaśniać, jak to możliwe, że potrafię śpiewać w utworach Mahlera takie *piano* i takie *forte*, a jednocześnie w moim repertuarze znajdują się dzieła Wagnera, mimo że zaczynałam od Bacha i tak dalej. A tymczasem naprawdę genialnie ujął to Andrzej Hiolski: *Śpiewu nie można się nauczyć, ani nie można nikomu powiedzieć, jak należy śpiewać. Wszystko jest napisane w nutach*. I tak to naprawdę jest. Kolejne stwierdzenie może być irytujące, ale prawdziwe: pod nutami zawarta jest inna, głębsza warstwa muzyki, warstwa napięcia, warstwa – jak to mawiał, pamiętasz, nasz ulubiony profesor, Henryk Bujalski – *przebiegów energetycznych*. To stwierdzenie w szczególności dotyczy właśnie Bacha. Zarówno bowiem przy skomplikowanych biegnikach, jak i w najbardziej statycznych miejscach jego dzieł są punkty kluczowe dla interpretacji, które nie każdy potrafi odnaleźć. To tak jak z akupunkturą – nie każdy jest w stanie odnaleźć punkty, w które należy wbijać igły. Jeden psychoterapeuta lub bioenergoterapeuta patrzy na ciebie i wie, gdzie cię boli, a inny nie. To samo jest z Bachem. Słuchając, a zwłaszcza wykonując i ucząc się Bacha, trzeba mieć trzecie oko. Trzeba widzieć to, co on umieścił pod spodem. Tam bowiem właśnie, pod spodem, znajduje się

mnóstwo wskazówek dla wykonawcy, które pokazują nawet, w którym momencie możesz mieć chwilę wytchnienia. Bo muzyka Bacha wymaga fantastycznego warsztatu i często trafiamy na fragmenty napisane w sposób zupełnie nieludzki. Na przykład w wielu momentach występuje niemal instrumentalne prowadzenie głosu, gdzie nie ma miejsca na oddech. Tam znajdują się tony szesnastek, trzydziestodwojek, pochodów wirtuozowskich, a jednak to wszystko przecież bynajmniej nie służy wirtuozerii. I to właśnie tak bardzo mnie fascynuje w Bachu, cała filozofia jego muzyki, kosmos, jaki on w swym dziele zawarł. Oczywiście wszystko obraca się wokół religii, a jednak jest tak niesłychanie uniwersalne, że każdy może tam znaleźć coś dla siebie. W tym olbrzymim, również matematycznym, genialnym porządku, przytłaczającym swoją skomplikowaną strukturą, znajdują się także bardzo czytelne punkty, które – powtarzam – stanowią jakby nic przewodnią również dla nas, dla wykonawców. Dlatego właśnie uważa się, że Bach jest taki specjalny, taki zupełnie odrębny.

Wspomniałaś o swoich uczniach, z czego wynika, że uczysz śpiewu. Gdzie, jeśli wolno spytać?

W szkole, którą razem kończyliśmy. Na Bednarskiej. A teraz zaczynam także uczyć w warszawskiej Akademii Muzycznej.

Wracając do Bacha. Gdziekolwiek zatem by to było, uczysz również śpiewać muzykę Bacha. Jak

do tego podchodzisz? Jak uczysz tego innego wykonywania, innego rozumienia Bacha? Czy masz jakieś własne sposoby, metody?

Uważam przede wszystkim, że z muzykalnością trzeba się urodzić. I dla muzyki Bacha też specjalnie trzeba się urodzić. Można, nauczając, dawać pewne wskazówki, ale jeżeli trafimy na osobnika (mówię o uczniu) nawet utalentowanego, ale który nie ma pewnego specjalnego rodzaju wrażliwości, to można mu tłumaczyć nawet i sto lat, a on i tak tego nie chwyci. Przypomina mi się spotkanie (jedyne zresztą, jakie miałam na płaszczyźnie nauczyciel-uczeń) z Olgą Pasiecznik, która zgłosiła się do mnie, by spytać o pewne wskazówki dotyczące arii *Aus Liebe* Bacha. Nie znałyśmy się wtedy jeszcze prywatnie i ja tak po prostu miałam jej przekazać pewne własne spostrzeżenia i myśli. No i tak sobie snujemy tę melodię, aż w pewnym momencie doszłyśmy do punktu, w którym Ola zamilkła. Patrzę na nią – ona płacze. No właśnie. I ja też płaczę. To był jeden z takich właśnie punktów węzłowych, takich momentów, w których nie potrzeba mówić, co zrobić z głosem. Ona po prostu to wiedziała. I ja też to wiedziałam. Popatrzyłyśmy na siebie, pokiwałyśmy głową. Poradziłam jej wówczas, żeby nie wykonywała tego utworu na tamtych konkursie, bo tego typu interpretacji nie zrozumiałaby tamtejsza publiczność. To nie ten rodzaj wrażliwości. Olga pojechała wtedy na zupełnie inny konkurs, niż się

Dyskografia wybrana Jadwigi Rappé

J.S. Bach	<i>In festlichen Choeren</i> <i>Pasja wg św. Mateusza</i> <i>Msza h-moll</i> <i>Kantaty BWV 35, 54, 169, 170</i>	Tabor 7367 Teldec 6 35668 Teldec 4 35776 CD Accord ACD033 BMG IC 0316
L. van Beethoven	<i>Missa Solemnis</i>	KOS Records S1 003 K
J. Brahms	<i>Pieśni</i>	Polskie Nagrania SX2089/90
G.F. Haendel	<i>Sosarme</i>	Orfeo C 250 911
A. Honegger	<i>Król David</i>	CD Accord ACD043
M. Karłowicz	<i>Pieśni</i>	Polskie Nagrania PNCD039
R. Maciejewski	<i>Requiem</i>	Eterna 8 27 877-878
G. Mahler	<i>Symfonia nr 3</i> <i>Symfonia nr 2</i> <i>Symfonia nr 3</i>	Naxos 8.550523/4 FNAC 59 23 WM 351 Philips 426 275 2
W.A. Mozart	<i>Msza koronacyjna</i> <i>Missa Solemnis KV 139</i>	Teldec 2292 44180 2
K. Penderecki	<i>Polskie Requiem</i> <i>Polskie Requiem</i>	CHANDOS 8723 Polskie Nagrania CK 615
A. Schoenberg	<i>Die Jacobsleiter</i>	DENON 8723
K. Szymanowski	<i>Stabat Mater, Demeter</i>	EMI 27 0027 1
R. Wagner	<i>Złoto Renu</i> <i>Zygfryd</i>	EMI 7 49853 2 EMI 7 54290 2



Jadwiga Rappé
fot. Andrzej Świetlik

wybierała, mianowicie do 's-Hertogenbosch i wróciła z pierwszą nagrodą. No właśnie, ta niezwykle utalentowana śpiewaczka posiada niebywały rodzaj wrażliwości na muzykę Bacha.

Mówiliśmy, że Bach to muzyka religijna. Muzyka oratoryjna bywa oczywiście różna, są utwory religijne, są też świeckie. Czy wolisz śpiewać muzykę religijną czy świecką?

To nie ma znaczenia.

Religijna muzyka oratoryjna ma w sobie, być może, więcej emocji, wymaga więcej zaangażowania, może natchnienia.

Nie powiedziałabym.

Była przecież zwykle tworzona z wielkim religijnym zaangażowaniem. Czy szukasz w tych utworach transcendencji, do której utwór był kierowany w trakcie tworzenia, czy nie?

Szukam. Choć czasem irytują mnie religijne utwory, które muszą wykonywać. Jestem przecież człowiekiem do wynajęcia i nie zawsze

śpiewam to, co bym chciała. Tak naprawdę mogłabym ograniczyć się do czterech kompozytorów.

Ciekaw jestem, których.

Bacha, Händla, Ryszarda Straussa, Gustawa Mahlera (to czterej mistrzowie muzyki klasycznej) i... powiedzmy... do jeszcze jednego kompozytora współczesnego, którego nie wymienię (śmiech).

To oczywiście. Zaskoczyło mnie co innego: nie wymieniłaś kompozytora, któremu poświęciłaś być może najwięcej miejsca w swojej pracy.

Wagnera?

Ach tak, Wagnera również. Ale myślałam o Brahmsie.

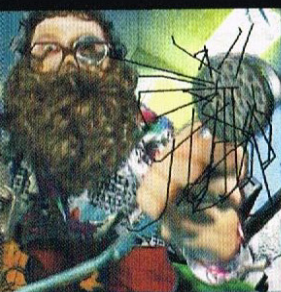
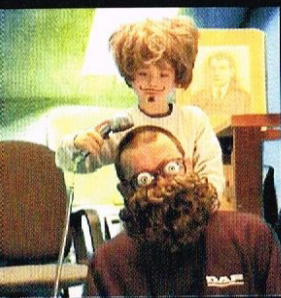
Brahms... Tak, ale... Brahms zawiera się w Bachu.

Brahms zawiera się w Bachu... Masz rację! To bardzo ciekawe spostrzeżenie. Ale wracajmy do naszego wątku. Zaczęłaś od tego, że jesteś osobą do wynajęcia...

Otóż czasem denerwuje mnie, że muszę śpiewać utwory, które

pretendują do miana religijnych, a tak naprawdę to ich autorom *sacrum* gdzieś umknęło. To odwieczny temat dyskusji muzykologicznych i wykonawczych. Czy *sacrum* jest na przykład, czy go nie ma w *Stabat Mater* Rossiniego? Dla mnie nie ma. Natomiast jest w jego *Mszy uroczystej*. Jeden kompozytor, a dwa jakże różne utwory. Bardzo często dyskutowany jest temat *sacrum* w utworach Krzysztofa Pendereckiego. Dla mnie w niektórych momentach *sacrum* jest tam bardzo dużo, w innych nie wiem, czy jest. Po prostu nie wiem. To, że Penderecki wykorzystuje podobne motywy muzyczne w *Czarnej masce* i *Requiem Polskim*, nie ma dla mnie znaczenia, wielu kompozytorów wykorzystywało kilka razy ten sam, własny pomysł muzyczny. Niektóre dzieła, jak na przykład *Requiem* Maurice'a Duruflé'a (świąteczny, mało znany kompozytor!) czy *Requiem* Franka Martina, są pełne *sacrum*, pełne głęboko religijnego natchnienia.

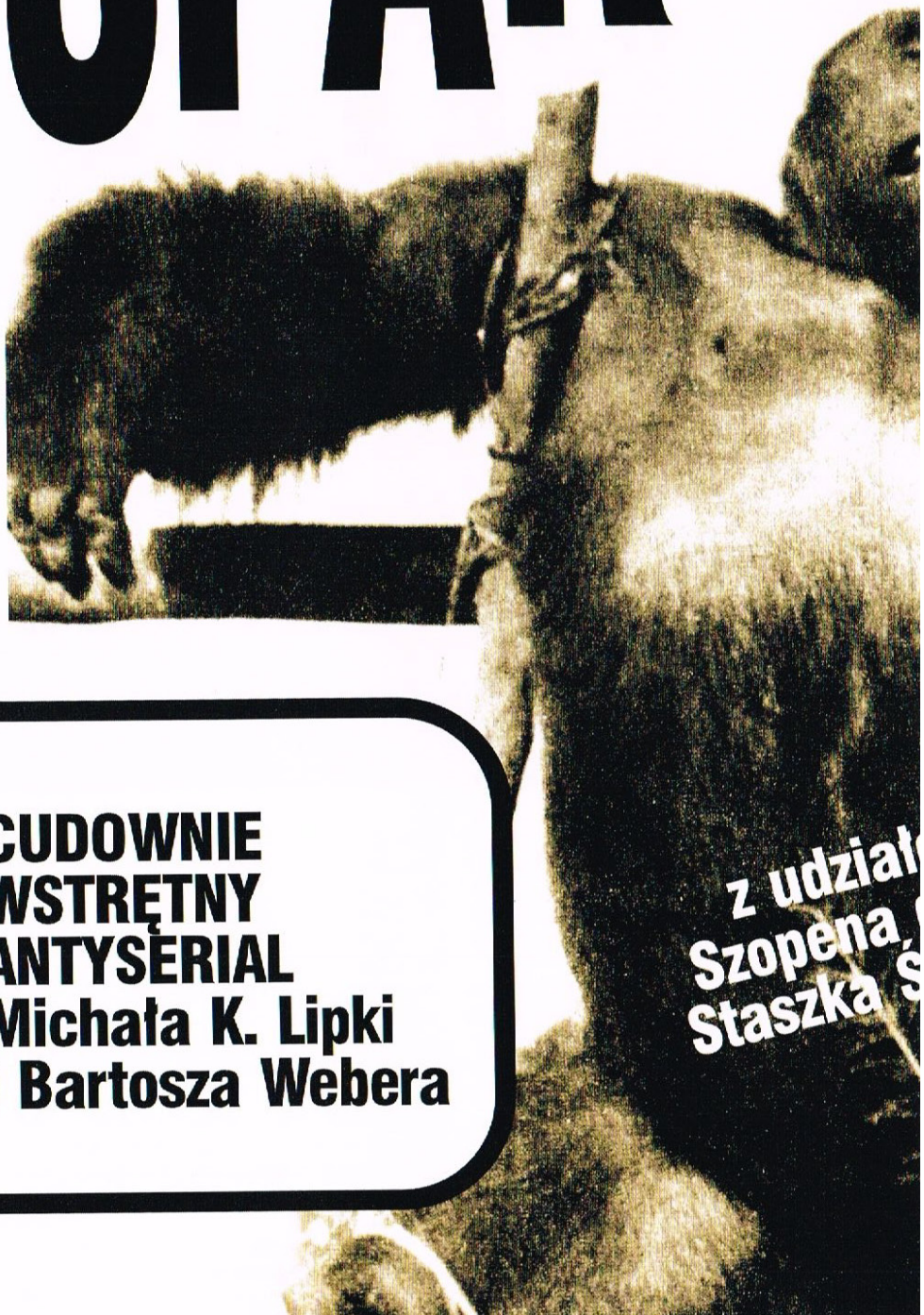
SPARKO

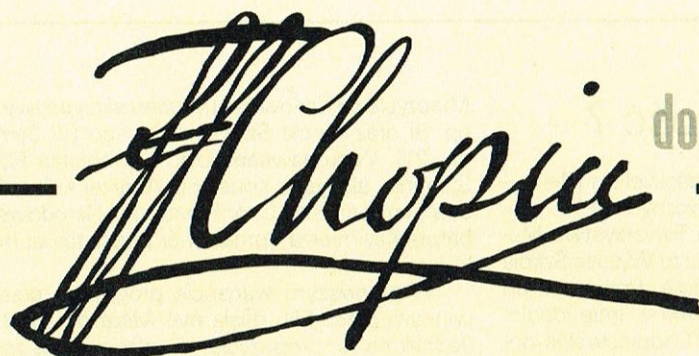


**CUDOWNIE
WSTRĘTNY
ANTYSERIAL**
Michała K. Lipki
i Bartosza Webera

z udziałem
Szopena
Staszka

DZIELNI POŻERACZE CIA
AUDYCJA NADAWANA W PROGRAM





Dodatek specjalny z okazji zakończenia XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie

Zwyciężył Chopin

W dniach 4-22 października 2000 r. odbył się w Warszawie XIV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Co pięć lat od 1927 r., wyjąwszy okres okupacji hitlerowskiej, stanowi on największe święto muzyczne w Polsce. Żaden festiwal krajowy, żaden inny konkurs, nie może mu się równać. Każdy Konkurs Chopinowski jest więc narodowym świętem muzycznym. Czy zawsze wyzyskanym do końca?

Zaczęło się od ...

Konkurs poprzedziła wrzawa prasowa wokół jego finansowania. Od 1949 do 1995 był turniejem artystycznym organizowanym przez Towarzystwo im. F. Chopina w Warszawie na zlecenie rządu i za fundusze tegoż. Z tego punktu widzenia był więc konkursem państwowym. W bieżącym roku, właściciel Konkursów Chopinowskich – TiFC, nie mogąc lub nie umiając ułożyć się z przedstawicielem państwa, reprezentowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki (później Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego), zaczął poszukiwać innych rozwiązań.

We wspomnianej wrzawie zarzucano Towarzystwu indolencję i brak dobrej woli w osiągnięciu harmonijnej współpracy z MKiDN. Ponieważ postawa TiFC była niejasna, a oświadczenia mało konkretne, wytworzyła się atmosfera pełna podejrzeń i wieloznaczności. Towarzystwo jednak nie spało

i robiło swoje. W rezultacie koszty organizacyjne pokryli: biznesmen Ryszard Krauze, Telekomunikacja Polska S.A., Hitachi Maxell Ltd. z Japonii oraz kilku innych sponsorów finansujących jednostkowe zadania. MKiDN, zgodnie z zapisem w Regulaminie Konkursu (punkt XII), wzięło na siebie jedynie koszt nagród pieniężnych laureatów (łącznie kwota 85.000 USD).

Błędem taktycznym TiFC było to, że w odpowiednim momencie nie zdyskontowano faktu finansowania XIV Konkursu Chopinowskiego pieniędzmi pozabudżetowymi, i nie przerwano dyskusji na temat komercjalizacji tego turnieju. W sytuacjach niejasnych fantazja ludzka ma szerokie pole do popisu. Stąd słyszało się nawet opowieści, że TiFC „konkurs o prawie wiekowej tradycji, pragnie oddać w prywatne ręce.” Oczywiście nonsens!

XIV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina
Sala Koncertowa Filharmonii Narodowej
Warszawa, ul. Sienkiewicza 10

I Koncert Laureatów

Balkon I	Rząd 3	Numer 2
----------	-----------	------------

zł 360,00
Normalny

025
25.08.00 12:37

Piątek
20. 10.00
godz. 20.00

KONCERT LAUREATÓW

47097 075
20 360,00 20.00
47097 075 20 360,00 20.00

Bardzo ładnie
zaprojektowano
bilety wstępu.

Czyja własność ?

Przed II wojną światową właścicielem Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina było Warszawskie Towarzystwo Muzyczne i działająca w jego strukturze Wyższa Szkoła Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Ponieważ po wojnie wszystko stało się na głowie w imię ideologicznych pryncypiów, Konkursy Chopinowskie dostały się w ręce Instytutu im. Fryderyka Chopina, a później Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, powstałego w miejsce rozwiązanego Instytutu. Przez cały okres socjalistycznego „dobrobytu”, TIFC było utrzymywane i sterowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Z chwilą zaś, gdy w wolnej Polsce stowarzyszenia mocą ustawy sejmowej otrzymały samodzielność, TIFC z całym dobytkiem pozostawiono swemu losowi. Musiało więc sobie radzić. Nie wchodząc w szczegóły tego wątku, można stwierdzić, iż XIV Konkurs Chopinowski dowiódł umiejętności owego radzenia sobie. Problem własności Konkursów Chopinowskich pozostaje jednak otwarty.

Przebieg XIV Konkursu

Konkurs rozpoczęły eliminacje wstępne, które odbyły się w czerwcu. Jury złożone wyłącznie z pianistów polskich, przesłuchało blisko 300 kaset video z nagraniami kandydatów i do udziału w XIV Konkursie zakwalifikowało 98 młodych pianistów. W grupie tej znalazło się 12 osób z Polski: Michał Białk, Katarzyna Borek, Paweł Kubica, Piotr Machnik, Karol Masternak, Joanna Marcinkowska, Małgorzata Sajna, Natalia Sawościanik, Radosław Sobczak, Julia Stetkiewicz, Daniel Wnukowski i Piotr Żukowski.

W środę 4 października w Filharmonii Narodowej odbył się koncert inauguracyjny złożony z dzieł Witolda Lutosławskiego (*Koncert na orkiestrę*),

Mieczysława Karłowicza (*Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8) oraz Karola Szymanowskiego (*III Symfonia* op. 27). Wykonawcami byli: sopranistka Elżbieta Szmytka, skrzypek Konstanty Andrzej Kulka, Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii Narodowej pod batutą Kazimierza Korda. Chór przygotował Henryk Wojnarowski.

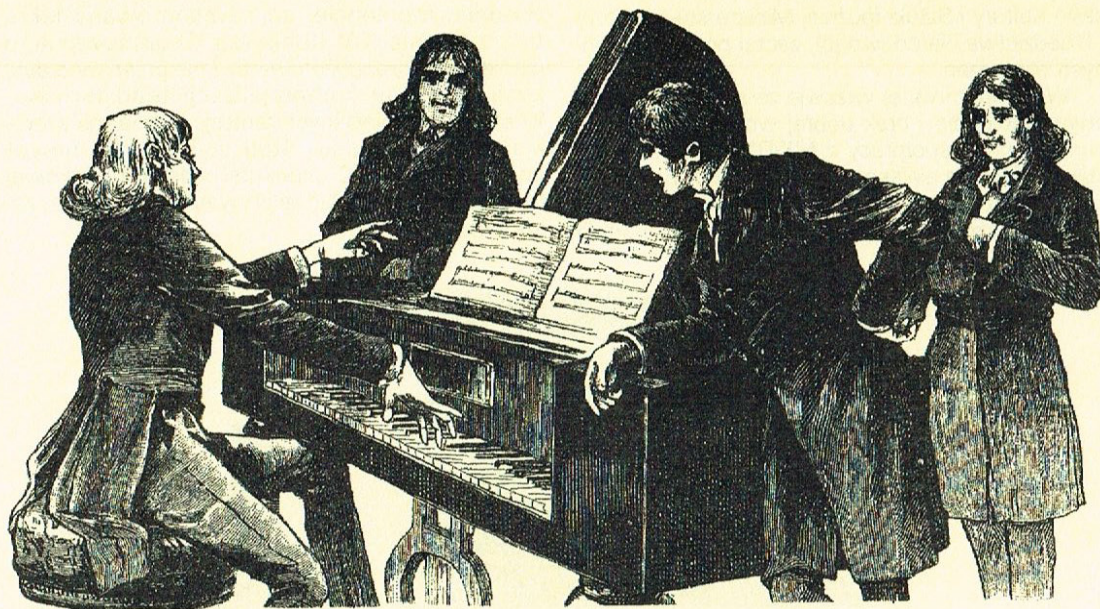
W pierwszym wariacie programu, przedstawionym przez FN, miała być *Msza h-moll* Bacha. Jednak na tę propozycję – słusznie – nie zgodzono się.

Pod względem jakości artystycznej koncert inauguracyjny był taki, jaki mógł być. Wspaniale grał Konstanty Andrzej Kulka, pięknie śpiewała Elżbieta Szmytka *Pieśń o Nocy* Szymanowskiego.

Szkoda jednak, że utwór Lutosławskiego, obiektywnie znakomity, był jakiś blady i zwietrzały, genialne dzieło Karłowicza przytłamszone w warstwie orkiestrowej, a muzyka Szymanowskiego zbyt nachalnie napierała na słuchacza swą bezkształtną masą dźwiękową. Dlaczego chór operował głównie jednym środkiem wyrazu (dynamiką), nie wiadomo. W opiniach recenzentów, udających profesjonalnych krytyków, można było później przeczytać, że utwory „zabrzmiały wprost idealnie”, a orkiestra grała „znakomicie”. Dostało się za to m.in. Karłowiczowi za: „wybitne dzieło, choć niekiedy formalnie niedoskonałe”, w którym „widoczne są pewne niedostatki, chociażby w instrumentacji.” Cóż, każdy ma uszy, tyle, że nie każdy czyste!

XIV Konkurs Chopinowski miał cztery etapy. I etap trwał 5 dni (5-9 października). 10 października, w dniu wolnym od przesłuchań, jury ogłosiło listę 38 uczestników dopuszczonych do dalszych przesłuchań. Z grupy polskiej w II etapie – 4 dni (11-14 października) – wystąpili: Piotr Machnik, Natalia Sawościanik, Radosław Sobczak i Daniel Wnukowski. W III etapie – 2 dni (15-16 października) – grało 12 uczestników, w tym jedyny Polak – Radosław Sobczak. Do przesłuchań finałowych jury dopuściło 6 osób.

17 października, w dniu śmierci Chopina, czczone pamięć geniusza polskiego. Przesłuchań



konkursowych nie było. O godz. 11. w kościele św. Krzyża złożono wieńce pod sercem Chopina, śpiewał Chór Chłopięcy Gregorianum pod dyrekcją Bereniki Jozajtis, a następnie biskup Zawitkowski odprawił Mszę Św. za duszę kompozytora mazurków; o godz. 13 złożono kwiaty na grobie śp. Aleksandra Michałowskiego, wielkiego chopinisty polskiego zmarłego 17.X.1938 r.; o godz. 18 Piotr Paleczny i orkiestra Sinfonia Varsovia pod batutą Jerzego Maksymiuka wykonali oba *Koncerty fortepianowe* Chopina według wersji partytury tzw. „koncertowej”, zrekonstruowanej przez Jana Ekiera (Studio Koncertowe im. W. Lutosławskiego); o godz. 20 w kościele św. Krzyża zabrzmiało *Requiem d-moll* Mozarta, wykonywane tu każdego roku przez Orkiestrę i Chór FN. Dyrygował Kazimierz Kord. Ponadto tego dnia odbyło się także kilka imprez towarzyszących, m.in. promocja płyty CD Lidii Kozubek, która wybrane dzieła Chopina nagrała na zabytkowym fortepianie Pleyela z 1860 r., znajdującym się w krośnieńskim Muzeum Podkarpackim.

IV etap finałowy trwał 2 dni (18-19 października) z udziałem Kazimierza Korda i Orkiestry Symfonicznej FN.

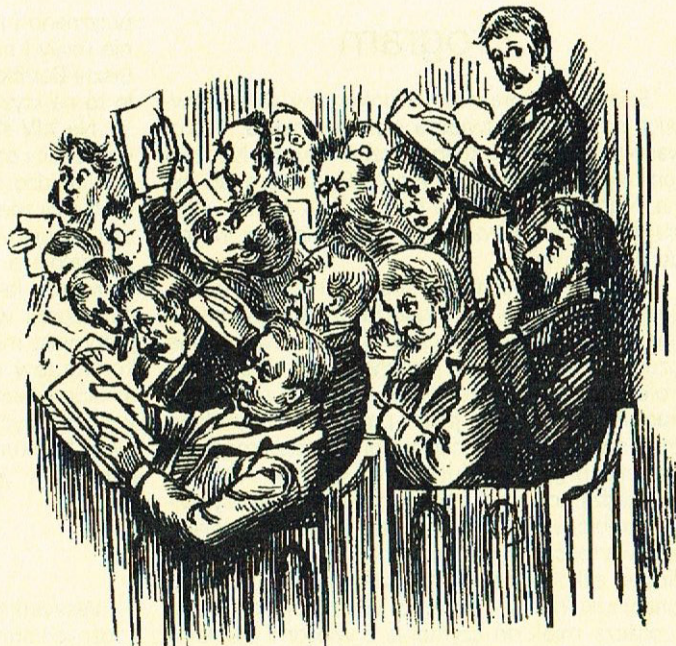
W czwartek 20 października o godz. 0.30 ogłoszono wyniki XIV Konkursu Chopinowskiego. Laureatem I nagrody został Yundi Li (Chińczyk, lat 18). Kolejne nagrody otrzymali: II – Ingrid Fliter (Argentyna, l. 27), III – Aleksander Kobrin (Rosjanin, l. 20), IV – Sa Chen (Chinka, l. 21), V – Alberto Nosé (Włoch, l. 20) i VI – Mika Sato (Japonka, l. 27). Nagrody za najlepsze wykonanie poloneza Chopina przyznano: ex aequo Sa Chen i Yundi Li. Nagród Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków oraz Filharmonii Narodowej za najlepsze wykonanie koncertów, nie przyznano nikomu.

20 października odbył się galowy koncert laureatów, połączony z uroczystością wręczenia nagród regulaminowych oraz przemówieniem prezydenta RP zamykającym uroczyste obchody Roku Chopinowskiego, odbywające się z okazji 150. rocznicy śmierci Fryderyka Chopina. Swoją obecnością koncert uświetnili członkowie rządu, duchowieństwo, przedstawiciele korpusu dyplomatycznego i zaproszeni goście, w tym królowa Hiszpanii.

W dniach 21 i 22 października koncert laureatów powtórzono.

Jury i punktacja

Skład osobowy jury XIV Konkursu Chopinowskiego kompletowano dwa lata. Pod koniec 1999 r. listę ustalono i przedstawiono do akceptacji Zarządowi TiFC, informując o tym Ministerstwo Kultury i Sztuki. W trakcie wylaniania nazwisk, brano pod uwagę różne względy, jak np. takie, czy ktoś mimo iż jest wybitnym artystą, nadaje się do roli sędziego. Punktem spornym był udział w tym gremium prezesa TiFC. W rezultacie uradzono, że nie powinien on uczestniczyć w strukturze konkursu. Grę młodych



pianistów oceniali jury w składzie: Andrzej Jasiński (przewodniczący), Martha Argerich (Argentyna, od II etapu), Edward Auer (USA), Paul Badura-Skoda (Austria), Arnaldo Cohen (Brazylia), Sequeira Costa (USA, Portugalia), Halina Czerny-Stefańska, Ikuko Endo (Japonia), Kazimierz Gierżod, Lidia Grychtołówna, Adam Harasiewicz, Eugen Indjic (USA), Wiktor Mierzanow (Rosja), Germaine Mounier (Francja), Hiroko Nakamura (Japonia), Piotr Paleczny, Sergio Petricaroli (Włochy), Bernard Ringeissen (Francja), Annerose Schmidt (Niemcy), Regina Smendzianka, Józef Stempel i Arie Vardi (Izrael). Honorowym przewodniczącym był Jan Ekier. W powyższym gronie znalazło się 16 osób będących laureatami lub uczestnikami warszawskich konkursów.

Wyciągając wnioski z poprzednich edycji Konkursu Chopinowskiego, Andrzej Jasiński zaproponował odejście od metody punktacyjnej (sumowania punktów i wyciągania średniej arytmetycznej) na korzyść systemu „tak-nie”. Po wysłuchaniu grających w danym etapie, każdy z jurorów miał przedstawić swoją listę uczestników, których widzi w dalszych przesłuchaniach. Prof. Jasiński tworząc swój system wyszedł z założeń, które zwerbalizował na konferencji prasowej (20.IX.2000) następująco: „W sztuce nie ma obiektywnych kryteriów oceny. Ten sam utwór pod palcami pianisty jest innym dziełem i ten sam utwór w percepcji poszczególnego słuchacza – jest innym dziełem. Więc nie ma innej rady jak tylko pogodzić się z tym, że będziemy oceniać subiektywnie. Dlatego jury jest tak liczne, żeby ta średnia subiektywnych ocen była jak najbardziej zbieżna z naszymi oczekiwaniami”.

Bez względu na przyjęty system, decydują konkretni ludzie posiadający swoje preferencje artystyczne, ulegający sugestiom, a nawet wpływom zewnętrznych (ciśnienia, temperatury otoczenia itd.). Nikt nie zaprzeczy, że samopoczucie ma również wpływ na percepcję.

Ponieważ decyzje jury są ostateczne i niezaskarżalne, należy je przyjąć bez dyskusji.

Program

Szkielet programowy Konkursów Chopinowskich od ponad półwiecza się nie zmienia. Wprowadzane są jedynie kosmetyczne retusze. Np. czasem występują *Preludia* z op. 28, czasem ich nie ma. Nigdy natomiast nie było *Sonaty c-moll* i *Allegra de Concert*, *Polonez-Fantazja* wciąż jest w grupie polonezów.

Pięćdziesiąt lat temu Józef Turczyński w oficjalnych pismach do organizatorów konkursów oraz na łamach prasy fachowej nawoływał, że nie rozumie dyskryminacji *Sonaty c-moll*. Oto grono profesorów ustaliło, że dzieło jest słabe, przeto nie grać! A ja się pytam jakim prawem? Owo słabe dzieło swoją genialnością i tak przewyższa mądrość wszystkich głów profesorskich łącznie. Jeśli oni nie wiedzą co z nim pod względem interpretacyjnym zrobić, wcale nie oznacza, że utwór posiada małą wartość. Przypomnę, że Horowitz grywał publicznie szkolne etudy Moszkowskiego, a Arrau sonaty szkolne Clementiego. W obu przypadkach, słuchacze mieli do czynienia z wielkimi dziełami sztuki. A co tu mówić o Chopinie! Dalszego usunięto z finału utwory koncertowe Chopina? W rozmowie na ten temat prof. Barbara Hesse-Bukowska powiedziała, że „to nic nie daje”. Stawia jednak wyższe wymagania. Dlaczego na innych konkursach grywa się dwa, a nawet trzy koncerty fortepianowe?

Postulatywnie zgłaszam więc włączenie do programu wymienionych tutaj dzieł, uzupełniając tę listę o wszystkie *Ronda*, *Mazurki* oraz *Bohero C-dur*.

W przypadku mazurków, nie ma kompozycji łatwiejszych i trudniejszych. Owszem, są różnice rzemieślniczo-pianistyczne, ale nie artystyczne. Stylowe zagranie mazurka zapisanego małą ilością nut, nie jest łatwiejsze, od wykonania utworu w tym gatunku o bardziej rozbudowanej fakturze itd.

Konkurs Chopinowski z natury rzeczy jest dla wybranych. Chopin sobie i swym uczniom stawiał najwyższe wymagania. Stąd twórców programów konkursowych cechować powinna właśnie taka postawa.

Uczestnicy

Przed tegorocznym konkursem panowało przekonanie, że powinien on, po dwóch poprzednich bez zwycięzcy, wyłonić wreszcie laureata I nagrody. Argumentowano, że bez I nagrody konkurs przestanie się liczyć, a jego prestiż zacznie gwałtownie spadać.

Takiemu rozumowaniu przeczą fakty. Z konkursu na konkurs ilość chętnych do udziału w nim wzrasta; z konkursu na konkurs podnosi się poziom pianistyki uczestników, wreszcie pojawia się coraz większa rzesza bardzo utalentowanych muzyków.

Nie przyciąga ich chyba wysokość I nagrody (25.000 USD)? Przyciąga ich sam Chopin oraz wielka tradycja warszawskich turniejów wyznaczona legendarnymi nazwiskami laureatów.

Wśród innych liczących się konkursów pianistycznych można znaleźć analogie. Na 41 edycji Konkursu im. Busoniego w Bolzano, 22 razy nie

przyznano I nagrody. Konkursy im. Long w Paryżu nie miały I nagrody 4 razy z rzędu, a Konkursy im. Liszta-Bartóka w Budapeszcie – 3 razy. Czy wpłynęło to na kryzys wymienionych konkursów?

Na XIV Konkursie Chopinowskim pojawili się uczestnicy bardzo uzdolnieni. Wszyscy demonstrowali bardzo wysoki poziom pianistyczny. Nie było produkcji zdecydowanie nieudanych lub wykonawczo żenujących, jak to się zdarzało wcześniej. Nie słyszało się też interpretacji z gruntu błędnych. Powyższe fakty dowodzą, że nie występuje kryzys ani regres warszawskich konkursów. Zauważyć natomiast można rozprzestrzenianie się lokalnych konkursów chopinowskich w świecie, o czym świadczą laureaci tychże przyjeżdżający do Warszawy. Stąd, być może za 20 lat, każdy kraj będzie mieć swój Konkurs Chopinowski, którego zwycięzcy ostateczny „pojedynek” stoczą w Polsce...

Chińczycy

Wszystkich zaskoczyli Chińczycy. Przyjechali z różnych stron świata na paszportach różnych krajów; tworzyli najliczniejszą grupę narodowościową (20 osób). Wszyscy świetnie przygotowani. Skąd się wzięli w Warszawie? Profesor Jerzy Sulikowski stwierdził: „kilka tysięcy lat kultury musiało dać rezultaty”. Inni szukali odpowiedzi stosując teorię wielkich liczb, że w dwumiliardowym narodzie musi się znaleźć parę talentów.

Ja natomiast twierdzę, że Chińczycy wypadli świetnie, ponieważ są uczniami Teodora Leszetyckiego, największego polskiego profesora fortepianu w historii pedagogiki światowej. Oto wywód. Leszetycki miał za ucznia utalentowanego (chyba Holendra) Van Arca w Petersburgu. U niego uczyła się Polka Marcelina Kimontt-Jacynowa, a u Jacynowej Natalia Hornowska (wyróżniona dyplomem na III Konkursie Chopinowskim w 1937 r.). W latach 50. na mocy porozumienia polsko-chińskiego, Natalia Hornowska przebywała w Szenianie jako profesor fortepianu. Tam wykształciła kilku wybitnych pianistów chińskich, w tym laureata VI Konkursu Chopinowskiego Li Min Czana oraz Tsin-Szi, Min Pen-Mana i kilku innych. Być może zatem ich uczniowie, rozmiłowani w muzyce Chopina, przenieśli wspomniane tradycje na swoich wychowanków, a ci pojawili się teraz w Warszawie.

Powyższy wywód należy traktować nieco z przymrużeniem oka, ale kto wie, czy w kilku procentach nie jest prawdziwy.

Polacy

17 października o godz. 0:13 do biura prasowego XIV Konkursu przysłano pocztą elektroniczną korespondencję treści następującej: „serdeczne kondolencje w dniu pogrzebu pianistyki polskiej!” Rozsierdzony meloman (znany z numeru telefonu) w ten sposób dał wyraz swemu niezadowoleniu.

Każdy stawiał pytanie, dlaczego żadnego Polaka nie ma w finale. Czyżby nasze szkoły były tak słabe, że przegrywają z chińskimi i japońskimi?

Polskie szkolnictwo jest słabe. Potwierdzają to nie tylko odpadający z konkursów Polacy, ale również obcokrajowcy kształcący się w naszym kraju.

Zbieramy teraz żniwo pięćdziesięciu lat negatywnego doboru kadr nauczycielskich. Przypomnijmy sobie – każdy wykształcony w PRL-u muzyk doświadczył tego na własnej skórze – w jaki sposób powstawały zastępy uczących. Nauczycielami zostawali przeważnie ci, którzy w praktycznej działalności muzycznej nie mieli szans zaistnienia. Chcieli jednak jakoś funkcjonować. Szukali wtedy pomocy u największego „sponsora”, czyli PZPR. Dalej droga ich karier stawała się łatwiejsza i mniej wyboista. Niektórzy tym sposobem doszli do tytułów profesorskich, przedłużających tylko na wizytówkach ich nazwiska. Nieliczni pedagogice poświęcili się z powołania, mając ku temu autentyczne predyspozycje. Liszt mawiał, że w dziedzinie sztuki wyrocznią jest talent. Tak było dawniej, i tak będzie zawsze. Leszetycki, Michałowski, Drzewiecki, Trombini-Kazurowa i in. mieli talent do uczenia. Byli ludźmi świetnie i wszechstronnie wykształconymi o szerokich horyzontach intelektualnych, a przy tym pracującymi z pasją. Paderewski, co potwierdzają jego wychowankowie (Bieliński, Szpinalski, Sztompka, Nawrocki, Tadlewski i in.), uczył także dobrych manier, geografii, a nawet gry w brydża. Był mistrzem w każdym calu. Teraz, kiedy już owych mistrzów nie ma, pozostali ci z negatywnego naboru. Dowody ?

Proszę bardzo. Z 12 osób uczestniczących w omawianym konkursie kilka uczonych jest po prostu źle. Jedynie wyjątkowym talentom zawdzięczać mogą ci młodzi pianiści to, że jeszcze w ogóle grają. Dawno już bowiem przerośli swoich nauczycieli. Nauczyciele zaś trzymają ich w żelaznym uścisku, by przy tej pomocy eksponować siebie i zapakować swe egoistyczne ambicje. I tak trwa ów chocholi taniec już kilka dekad.

Warto przypomnieć przypadek Krystiana Zimmermana. Uczyl się u jednego pedagoga, ale mądrego i wrażliwego. Z nim studiował dzieła muzyczne,

ale też dyskutował, a nawet łowił ryby. I to wystarczyło, by talentu nie zaprzepaścić!

Jaka będzie przyszłość naprawdę utalentowanych Polaków, którzy kreowani przez rodziców i nauczycieli na „maluszków-geniuszków”, rozwijani są nieprawidłowo? Powiększą zastęp przegranych? A może zreflektują się i zaczną szukać pomocy gdzie indziej?

O nieprawidłowym uczeniu świadczą nie tylko błędy muzyczne popełnione na estradzie, lecz także brak odporności psychicznej. Tę cechę dobry pedagog również powinien umieć rozwijać. Jednak przede wszystkim, winien rozwijać wyobraźnię ucznia, pod warunkiem, że sam ją ma i potrafi z niej korzystać!

Czy żaden z Polaków nie zasługiwał na miano laureata Konkursu Chopinowskiego A.D. 2000. Tacy byli. Przegrali m.in. z powodu krzyżujących się w nieodpowiednich miejscach wektorów wyznaczających interesy racjonalne i irracjonalne polskich jurorów. Jeśli słyszałem argument, że „młody człowiek ma jeszcze czas i niech się rozwija, po co pchać go do finału”, to doprawdy można tylko zwątpić. Wśród oceniających, przyjmując ich najlepszą wolę za pewnik, ścierają się różne siły. Na przykład po co w jury udział wzięła Martha Argerich? Z miłości do konkursu? Z chęci podreperowania finansowego swych dochodów? Z sentymentu dla Polaków? Ze słabości do muzyki Fryderyka lub jego samego? A może ujęło ją i zachęciło pismo zapraszające, sygnowane przez władze Towarzystwa im. Chopina?

Brutalnie mówiąc, chciała pomóc swoim krajonom lub wybranym. Tak „tokowała” wśród kolegów jurorów, aż swoje osiągnęła. Pięć lat wcześniej faworyta (Goerner) laureatem nie uczyniła, wtedy in absentia, się nie udało. Teraz wyciągnęła wnioski...

Powyższy przykład jest tylko ilustracją, jakie siły ścierać się mogą w gronie sędziowskim.



Odrzuceni

Większość dziennikarzy prasy codziennej i periodycznej (nie muzycznej) krokodylę łzy wylewała nad nieszczęśliwymi odrzuconymi przez jurorów. Płaczkowie ci jednak zapominają, że to co się im podoba, nie musi odpowiadać innym. Zapominają, że w sztuce nie ma obiektywnych kryteriów. Obiektywnie stwierdzić można, czy ktoś wygrał wszystkie nuty zapisane przez kompozytora. Wszystkie pozostałe elementy procesu wykonawczego są subiektywne. Subiektywny jest także odbiór, który sprzęgnięty dodatkowo z wyobraźnią słuchacza wpływa na jego oczekiwania. Sprawę diametralnie komplikuje sam Chopin. Nie ma drugiego takiego kompozytora w historii muzyki, którego utwory miałyby tak dużo warstw i pól do zagospodarowania przez grającego. Głębina dzieł Chopina jest nieskończona, a „zapis jego muzyki – jak odkrywczo zauważył Jan Ekier – to dla wykonawcy nie tylko instrukcja, ale i inspiracja.”

W tym miejscu dochodzimy do sedna i istoty Konkursów Chopinowskich. Pomijając słabości oceniających, zapewne i oni poszukiwali u grających idealnej równowagi między literą prawa (zapis), a literą ducha (wyobraźnia) – znajdujące się

w chopinowskich tekstach. Tylko takie więc wykonania, które odtwarzały zapis i czerpały zeń inspiracje pobudzając oryginalne twórcze myśli pianisty, przykuwały naszą uwagę. Takiej muzyki chcieliśmy słuchać, taka muzyka przenosiła nas w inny byt. Wtedy byliśmy szczęśliwi i pewni, że dostępujemy poznania piękna.

Chopinowskie piękno jest pięknem uniwersalnym. Trafia do każdego człowieka, bez względu na obszar kulturowy z jakiego się wywodzi. Chopin w równie intensywnym stopniu przemawia do Chińczyka, Japończyka, jak i do Słowianina, ponieważ jego muzyka w najwyższym stopniu jest humanitarna. To trzeba sobie wreszcie uświadomić.

Laureaci

Zwykle laureatów mijającego Konkursu Chopinowskiego odnosimy do zwycięzców konkursów wcześniejszych. Mechanicznie przyrównujemy ich do nazwisk owianych sławą, podświadomie oczekując, że oni także wkrótce staną się sławni. Nic bardziej złudnego. Nie każdy marzy o karierze, nie każdy, kto zrobił karierę jest wspaniałym artystą. Aleksander Michałowski, Jerzy Żurawlew, Jerzy Lefeld, by wspomnieć tylko trzech wspaniałych pianistów polskich, obdarzeni byli wszystkimi cechami predestynującymi ich do robienia wielkich, światowych karier. Wybrali jednak inne pola artystycznej działalności. Światła jupiterów, rozentuzjowana publiczność, a zwłaszcza popularność, nie były im potrzebne, by się spełniać.

Różne też motywacje kierują młodymi ludźmi przystępującymi do rywalizacji. Niektórym wystarczy udział i nagroda, za potwierdzenie kwalifikacji.

Brak tzw. kariery późniejszej, wcale nie deprecjuje tych osób w ich oczach. Jak potoczą się losy tegorocznych nagrodzonych?

Juror XIV Konkursu Chopinowskiego Wiktor Mierzanow nie był zadowolony z muzycznego poziomu uczestników. Postulował nawet, żeby nie przyznawać trzech początkowych nagród nikomu. Jego zdaniem na zajęcie miejsca pierwszego, drugiego i trzeciego nikt nie zasługiwał. Dość ekstremalne podejście. Został jednak zdominowany przez większość, mającą zdanie inne.

Przesłuchania konkursowe rozpoczął Piotr Machnik. Tak wyszło z losowania. Zła to pozycja startu, ponieważ zwykle obciążona jest dużym błędem w ocenie jurorów, którzy jeszcze nie mają punktu odniesienia. Również dla występującego sytuacja mocno stresująca. Stąd może, choć wysoce uzdolniony i świetnie przygotowany, nie osiągnął apogeum swych możliwości odtwórczych na filharmonicznej estradzie i nie został laureatem.

W ogóle udział Polaków w Konkursach Chopinowskich jest dla nich wyjątkowo trudny. Publiczność oczekuje od nich cudów, a gdy ich nie ma, ostentacyjnie wyraża swoje niezadowolenie. Zagraniczni uczestnicy mają sytuację lepszą: występują na neutralnym gruncie. Mogą zatem utrzymać jakąś równowagę psychiczną, umożliwiającą pełną koncentrację wewnętrzną.

Jury wybrało sześciu laureatów. Oznacza to, przynajmniej statystycznie i formalnie, że spośród 94 uczestników, ci są najlepsi. Jednocześnie nie przyznano nagród za najlepsze wykonania mazurków i koncertów Chopina. Świadczy to o tym, że nikt dobrze wspomnianych utworów nie wykonał. Z mazurkami jest problem, bowiem mało kto wie, że ów taniec stworzony przez Chopina jest syntezą



mazura, kujawiaka i oberka. Uchwycenie subtelnych różnic między wymienionymi tańcami, co zresztą genialnie ujmuje kompozytor w zapisie nutowym, stanowi fundamentalne zadanie dla wykonawcy.

Brak nagród za wykonanie koncertów fortepianowych, po części jest konsekwencją jakości akompaniamentu. Orkiestra może solistycznie pomagać, wyzwalając w nim ukryte potencje, może też wpływać nań całkiem odwrotnie. Towarzyszenie młodym pianistom, grającym z zespołem symfonicznym często pierwszy raz w życiu, nie musi odpowiadać każdemu dyrygentowi. Np. Klemperer nie miał smykalki do akompaniamentu, i jeśli tego nie musiał robić, nie robił. Zdzisław Górczyński natomiast obdarzony był wręcz wielkim talentem akompaniatorskim. Jak mawiali soliści jego koncertów: „z Górczyńskim grało się wygodnie.” Czy taki komfort mieli uczestnicy finałowych przesłuchań w 2000 roku?

Media

Systematycznie co pięć lat wszyscy pracujący w mediach (prasa, radio, telewizja) znajdują się na Chopinie. Jak jeden mąż ulegają nadzwyczajnemu olśnieniu: stają się ekspertami, arbitrami, ferują wyroki, wygłaszają autorytatywne sądy dowodząc, że pianistyka i chopinistyka są dziedzinami szczególnie im bliskimi. Potem można usłyszeć lub przeczytać zdania: „pianista grał w chopinowskim stylu”, „wykonawca nie udźwignął ciężaru formy sonatowej”, „grał z zadziwiającą miękkością ruchów, co wpływa na płynność frazy”, „zaprezentował granie po japońsku”, „w mazurkach zabrznieć musi ludowa nuta.” Ci sami dziennikarze chwilę po Konkursie znajdują się na operze, balecie, których to sztuk są zaprzysięgłymi miłośnikami itd.

Fleksybilność wprost zadziwiająca.

W relacjonowaniu XIV Konkursu najrzetelniejsze było Polskie Radio. W Programie 1 relacje składał Eugeniusz Ratajczyk, dobierając sobie gości według zakreślonej tematyki. Program 2 transmitował w całości przebieg przesłuchań, ponadto nadawał godzinne sprawozdania (godz. 22) z udziałem Małgorzaty Pęcińskiej, Marka Dyżewskiego i Andrzeja Sułka. Dyżewski przybliżał słuchaczom istotę muzyki Chopina, Sułek kładł nacisk na problemy wykonawcze. Wszyscy się świetnie uzupełniali. Na antenie PR „Bis” (g.23), blisko godzinę trwające audycje podsumowujące każdy dzień przesłuchań konkursowych, nadawał Adam Rozlach. Wypowiadał się fachowo, rzeczowo, omawiał każdy występ nie wchodząc w skórę jurora.

Telewizja natomiast ukazała kompletną indolencję i całkowity uwiad intelektualny swoich redaktorów. Sprawozdania robione były na poziomie bazarowych przekupek. Żadnej myśli przewodniej, żadnej fachowości dopatrzeć się w nich nie było można. Jakież sekundowe wypowiedzi dziwnych ludzi na temat bez tematu, łapanych w przelocie. Szefowa muzyki w TV 2 Małgorzata Jedynek-Pietkiewicz powinna wreszcie przestać się ośmieszać „porażającym” profesjonalizmem i uświadomić sobie, że nie każdemu obiektyw służy.

Podczas trwania XIV Konkursu Chopinowskiego, na zlecenie TiFC, wydawana była „Gazeta” konkursowa, rozprowadzana głównie w Filharmonii Narodowej.

Imprezy towarzyszące

Z okazji odbywającego się Konkursu, Towarzystwo im. Fr. Chopina przygotowało wystawę pt. „Chopin daleko rozślawił swe imię” oraz urządziło dwa recitale fortepianowe jurorów: Paula Badury-Skody i Ikuko Endo. Krajowe Biuro Koncertowe w sali Teatru Małego zorganizowało 16 koncertów i spotkań (m.in. z jurorami) w cyklu „Klub Chopinowski.” Spotkania z uczestnikami oraz koncerty chopinowskie odbywały się także w Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromięckiego. W galerii Starej Kordegardy (Łazienki Królewskie) urządzono zaś wystawę malarstwa i grafiki pt. „Impresje muzyczne” Anny Sobol, a w Muzeum Karykatury ekspozycję karykatury chopinowskiej „Człowiek roku – Chopin i inni.”

Wydawnictwa

Konkurs Chopinowski spowodował pojawienie się na rynku księgarskim kilku ważnych publikacji.

Ukazały się: zeszyty zawierające faksimile *Walc Es-dur* op. 18 oraz *Mazurka f-moll* op. 68 nr 4; album pt. „Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina”, wnikliwa książka „Jak grać Chopina – próba odpowiedzi” pióra Reginy Smendzianki oraz cenne pozycje chopinowskie: „Chopin łowca dusz” Jacqueline Willemetz, „Rodzina matki Chopina” Andrzeja Sikorskiego i Piotra Mysłakowskiego, „Chopin w Nohant” Sylwii Delaigue-Moins, „Chopin w oczach swoich uczniów” J.J.Eigeldingera.

Zaplecze

Nad harmonijnym i sprawnym przebiegiem Konkursu czuwało grono osób, które godzi się tutaj wymienić.

Sekretariat jury tworzyli: Barbara Niewiarowska, Irena Jarosz i Aleksandra Buszta (FN) oraz Karolina Gajewska (hotel Victoria), sekretariat uczestników – Magdalena Komorowska, Anna Chmielarz, Joanna Polok i Marcin Gorayski (FN) oraz Teresa Lewandowska (hotel Forum). Sekretariat Towarzystwa im. F. Chopina prowadziła Katarzyna Orzeł, nad administracją czuwała Teresa Bojarska wraz ze swoimi pracownikami, nad finansami – Krystyna Bieniek z zespołem.

Dyrektorem XIV Konkursu był Albert Grudziński, zastępcą Marek Bykowski.

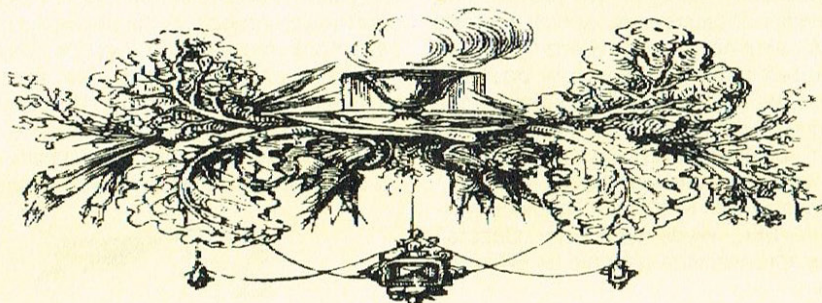
XIV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina przebiegł bez zakłóceń. Czy wszystkich zadowolili? Tych, którzy szukali sensacji i sportowych emocji, z całą pewnością nie. Fenomenem Konkursów Chopinowskich, wpływającym z wielkiej tajemnicy Chopina, jest to, że nie są one zawodami. Nie ma tu mety, do której ktoś dobiegnie prędzej. Konkursy warszawskie nie wylaniają więc championów grających szybciej i głośniej. Tutaj pragniemy poznać grających najpiękniej.



Kalendarium koncertowe Haliny Czerny-Stefańskiej, laureatki I nagrody IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F Chopina w 1949 r., w Roku Chopinowskim 1999 – 2000

- 24 I 1999 Kraków
10 II Paryż
22 II Żelazowa Wola
25 II Gliwice
26 II Duszniki
28 II Warszawa
7 III Sanniki
8-9 III Wrocław
18 III Kielce
- 20 III – 15 VI
- 16 VI – 25 VI
27 VI Paryż
- 29 VI Żagań
5 VII Warszawa-Powin -
Żelazowa Wola
10-19 VII Lugano
23 VII Nałęczów
- 25 VII Żelazowa Wola
1-8 VIII Los Angeles
- 16-30 VIII Wrocław
5 IX Warszawa
- 9 IX Słupsk
10 IX Słupsk
19 IX Warszawa
22-27 IX - 1-11 X
- 12-16 X Darmstadt
16 X Pruszków
17 X Żelazowa Wola
18-23 X -
25 X - 5 IV 2000
- 3 IV – Tokio.
- 9-18 IV Moskwa
21-25 IV Paryż.
28 IV Sztokholm
29-30 IV Uppsala
13 V Warszawa
14 V – 6 VII Japonia
12-15 VII Warszawa
- 16 VII Żelazowa Wola-
17-30 VII Duszniki
6 VIII Warszawa
13 VIII Warszawa
16-30 VIII Wrocław
3 IX Warszawa-Powin.
9 IX Szafarnia –
14 IX Leszno
4-22 X Warszawa
25 X – 30 III 2001
- 17 III – 4 IV 2001
- Mangha – Ośrodek Kultury Japońskiej. Recital chopinowski w ramach Festiwalu im. F. Chopina.
Ecole Normale. Lekcja otwarta na temat interpretacji dzieł Chopina.
Recital chopinowski.
Ratusz. Recital fortepianowy.
Dworek Chopina. Recital chopinowski.
Akademia Muzyczna im. F. Chopina. Recital chopinowski.
Recital wraz z Elżbietą Stefańską. Utwory na 4 ręce.
Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego. Kurs mistrzowski dla pianistów.
Filharmonia Świętokrzyska. Festiwal im. F. Chopina.
W programie *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur*.
Japonia – Prowadzenie klasy fortepianu na stanowisku profesora Tokyo University of Arts and Music oraz koncerty i wykłady w innych uczelniach muzycznych.
Bratysława – Udział w pracach jury IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Hummła.
Orangerie du Parc de Bagatelle. Recital chopinowski w cyklu „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina” zorganizowany przez Towarzystwo im. Fr. Chopina w Paryżu.
Recital fortepianowy.
Recital fortepianowy.
Recital chopinowski.
Kurs mistrzowski dla pianistów. Recital chopinowski.
Recital muzyki polskiej (Chopin, Szymanowski, Paderewski).
w ramach Festiwalu im. Józefa Hofmanna i Ignacego Jana Paderewskiego.
Recital chopinowski.
Międzynarodowy kurs mistrzowski dla pianistów.
Recital chopinowski.
VI Międzynarodowy Mistrzowski Kurs Pianistyczny.
Zamek Ostrogskich. Półrecital pt. „Formy taneczne w Polsce od XVI do XX w.”.
w ramach Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego.
XXXIII Festiwal Pianistyki Polskiej. Recital chopinowski.
Lekcje otwarte w ramach kursu mistrzowskiego dla pianistów.
Łazienki Królewskie. Recital chopinowski.
Opole, Brzeg, Supraśl - Recitale chopinowskie.
tournée koncertowe po USA i Kanadzie. Recitale fortepianowe m.in. w Nowym Jorku, Chicago i Montrealu.
Udział w pracach jury Europejskiego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina.
Recital fortepianowy.
Recital Chopinowski w 150. Rocznicę śmierci Chopina transmitowany przez TVP.
Przewodniczenie w pracach jury II Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. K. Czernego.
Japonia. Prowadzenie klasy fortepianu na stanowisku profesora University of Arts and Music w Geidai oraz koncerty i wykłady w innych uczelniach muzycznych. Udział w pracach jury Ogólnojapońskiego Konkursu Chopinowskiego (Nagoya, marzec 2000).
Recital inauguracyjny Festiwalu im. F. Chopina poświęcony dziełu, wszystkim kompozytorom polskiego zorganizowany z inicjatywy Haliny Czerny Stefańskiej.
Przewodniczenie w pracach jury III Moskiewskiego Międzynarodowego Konkursu im. Fr. Chopina.
Kurs mistrzowski dla pianistów zorganizowany przez Pianos Yamaha.
Instytut Polski. Recital muzyki polskiej (Szymanowski, Chopin, Paderewski).
Kurs mistrzowski dla pianistów.
Galeria Porczyńskich. Udział w koncercie pt. „Dajmy im szansę” Fundacji „Pro Bono”.
Prowadzenie klasy fortepianu na stanowisku profesora University of Arts and Music w Geidai.
Kurs mistrzowski dla pianistów polskich kandydatów XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina.
Recital chopinowski.
Międzynarodowy Kurs Pianistyczny. 22 VII- półrecital chopinowski w ramach kursu.
Łazienki Królewskie. Recital chopinowski.
Zamek Ostrogskich. Recital fortepianowy w ramach Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego.
VII Międzynarodowy Mistrzowski Kurs Pianistyczny.
Recital wraz z Elżbietą Stefańską w ramach Festiwalu „Muzyka w kwiatach”. Utwory na cztery ręce.
Dworek Chopina. Recital wraz z Elżbietą Stefańską. Utwory na cztery ręce.
Recital wraz z Elżbietą Stefańską. Utwory na cztery ręce.
Udział w pracach jury XIV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina.
Japonia. Prowadzenie klasy fortepianu na stanowisku profesora University of Arts and Music w Geidai. Udział w pracach jury I Konkursu im. Ludwika Stefańskiego w Aomori.
Tel Aviv – Udział w pracach jury Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Artura Rubinsteina.

(es,ij)



OLACJE



tem
gitary
Śnieżki!

TEN POWAŻNY FILM
O ŻYCIU MŁODYCH
LUDZI DOGŁĘBNI
PORUSZĄ ICH
ŻYCIOWE PROBLEMY

MAŁ NARESZCIE W TV
MIE "MAN DO MATERNY" TVP1





Jadwiga Rappé jako Erda w *Złocie* Renaud

W tej chwili mam do czynienia z trzema fascynującym utworami Heinricha Kaminskiego, kompozytora zupełnie nie znanego w Polsce, które mam wykonywać na festiwalu w Lutomerzycach w Czechach. Będę to śpiewać z akompaniamentem organów. Muzykę tę podsunął mi Jarek Malanowicz. Napisana do hinduskich tekstów, jest absolutnie przepelniona Bogiem. I jest straszliwie trudna, wymaga bardzo dużo zaangażowania. Ale trudna filozoficznie, nie wokalnie; wokalnie w ogóle niemal nie wymaga pracy. Trudności nastręczają skomplikowane rytmy i słowa, i oddanie całej atmosfery, mam więc przed sobą ciężkie zadanie. Podobnie jest ze *Stabat Mater* i *Requiem* Dworzaka. *Requiem* nie budzi we mnie absolutnie żadnych wątpliwości, *Stabat Mater*, dzieło bardziej popularne, które częściej wykonuję, irytuje mnie. Gdzieś tam zanika *sacrum*, mimo że – mówiąc na marginesie – Dworzak bardzo przyjaźnił się z Brahmem, a Brahms

tego typu problemów nie miał. W *Stabat* Dworzaka każda aria właściwie jest na pograniczu. Tak samo jak u Rossiniego w *Stabat*, gdzie *sacrum* odpływa zupełnie. W *Stabat* Dworzaka widać, że kompozytor kurczowo się go trzyma, bo miał zamówienie na *Stabat*, ale kusi go, żeby wkraść się tam coś świeckiego, słowiańskiego (to, że słowiańskiego nie ma akurat nic wspólnego z religijnością), ale właśnie ludowego w sensie świeckim, takim figlarniutkim (śmiej).

Powiedziałas, że jesteś osobą do wynajęcia. Rozumiem tę ironię, ten cudzystów...

Nie, nie, to jest życie.

...ale powiedz mi, co się dzieje, kiedy masz ochotę zaśpiewać to, czego nikt od Ciebie nie wymaga?

To jest tragedia mojego życia. Tragedia! Marzę o tym, żeby po dwudziestu pięciu latach śpiewania, a po dwudziestu latach tak zwanej kariery, wreszcie w Warszawie zaśpiewać Mahlera.

Co konkretnie?

Cokolwiek. Wszystko jedno. Mogę nawet jego życiorys zaśpiewać! (śmiej) Ciągłe zapraszają mnie na przykład do wykonania Szymanowskiego i Pendereckiego, którzy są doskonałymi kompozytorami, ale marzę o tym, dosłownie marzę, żeby wreszcie w Warszawie zaśpiewać *Mesjasza* Händla, którego setki razy wykonywałam za granicą. Ja w życiu nie wykonywałam *Mesjasza* Händla w Warszawie, a w Polsce... Czy ty uwierzysz, że ja w Polsce nigdy nie zaśpiewałam *Pasji Janowej*? Nigdy!

Niewiarygodne!

No właśnie. Jest Rok Bachowski, a ja w życiu *Pasji Janowej* nie zaśpiewałam w Polsce ani razu, a *Pasję Mateuszową* raz jeden, w Krakowie.

Mówisz, że wiecznie wymagają od Ciebie Szymanowskiego i Pendereckiego, ale przecież wydawałoby się, że Bach, Mahler czy Händel to kompozytorzy bardziej popularni niż Szymanowski i Penderecki?

Może dyrektorzy, czy ci, którzy zamawiają wykonawców do konkretnych dzieł, nie widzą mnie w tym repertuarze. Musiałabym sobie wynająć salę i powiedzieć: *Śluchajcie, teraz śpiewam Drugą Symfonię Mahlera!* Albo: *Teraz śpiewam Pieśń o Ziemi!* Szczerze mówiąc, właśnie takie mam niespełnione marzenie (dziennikarze lubią pytać o marzenia): wystąpić z Mahlerem w Warszawie. Niedawno śpiewałam z Zubinem Mehtą w Gdańsku *Drugą* Mahlera i mam wielki odzew. Wszyscy się zachwycają, dzwonią: *Och, jak ładnie, jak pięknie!* Ale nikomu nie przychodzi do głowy, żeby przypomnieć w Warszawie *Pieśń o Ziemi*, która lata całe nie była wykonywana w Warszawie. I żeby tam zaprosić moją skromną osobę. (śmiej)

A gdybyś wynalazła sobie jakiegoś kompozytora zupełnie zapomnianego, zachwyciła się nim, wygrzebała i nauczyła się jego utworu, to nie masz szans na występ?

Mam. Mahler wymaga wielkiej orkiestry, a to są oczywiście pieniądze. Natomiast przy mniejszych składach możliwości istnieją. Do takich przypadków należy Werner Egk, którego niedawno słyszałaś na Zamku, jak również nieżyjący, wspomniany już pan Kaminski, którego odkrył Jarek Malanowicz. Do takich utworów należą także genialne duety i tercety Czajkowskiego i Szostakowicza, które wynalazł mi Tomasz Herbut, pianista. A prezentowaliśmy już te utwory na koncercie w Bernie i będziemy występować z tym

programem dwa razy w Paryżu. Do takich utworów należą także rosyjskie pieśni, które zaprezentuję w Tonhalle w Zurychu.

Jakie rosyjskie pieśni? Te, które już śpiewałaś, czy nowy repertuar?

Zupełnie nowy, Rimski-Korsakow, Mussorgski, Rachmaninow (akurat znany) i Szostakowicz. Więc ja sobie od czasu do czasu takie lyżeczki miodu serwuję. To oczywiście nie znaczy, że jestem niezadowolona z utworów, które śpiewam. Śpiewam dzieła należące do najwspanialszego repertuaru i grzeszyłabym, gdybym narzekała. W tej chwili mam zresztą kilka projektów bachowskich, arie, kantaty, ale śmieję się z tego akurat, że w Polsce w Roku Bachowskim odbywa się naprawdę sporo rozmaitych bachowskich koncertów, zwłaszcza pasji i nikt nie wpadł na pomysł, żeby zaprosić mnie do wykonania *Pasji Janowej*. Zresztą notabene w Monachium w tym sezonie uczestniczę w czterech koncertach bachowskich, więc to nie chodzi o to, że ja w ogóle Bacha nie śpiewam.

Mówiłaś, że identyfikujesz się z kompozytorem, z dziełem, z intencją. Ale przecież twój repertuar jest nieprawdopodobnie szeroki. Można by wytyczyć kilka jego linii, a więc, powiedzmy, linię oratoryjną od Vivaldiego do Pendereckiego, kolejną, romantyczną, można wywieść od Beethovena przez Schuberta, Schumana, Brahmsa, Mahlera. Dalej kilka linii muzyki dawnej, w tym na przykład angielskiej: Hume, Dowland, Purcell, także linię muzyki polskiej: Chopin, Moniuszko, Karłowicz, aż do współczesnej, osobną linię muzyki rosyjskiej i tak dalej. Czy Ty się zatem z tymi wszystkimi kompozytorami identyfikujesz?

No tak... (śmiej) No tak. Cóż. Muszę.

Jak to robisz?

Z tego właśnie powodu moja praca trwa ciągle. Na przykład w *Pieśniach Gellerta* Bethoveena, do których nie wracam częściej niż raz na pięć lat (ale zawsze wracam, gdy tylko mogę, gdy mi pasują do zestawu, bo są tak genialne), zawsze odkrywam coś nowego, coś, co mi się podoba, co chciałabym inaczej wykonać, uwypuklić.

Z tego wynika, że nie śpiewasz z pamięci tego, co znasz sprzed pięciu lat, tylko że uczysz się od nowa?

Zawsze. To samo dotyczy Mahlera. A w Krakowie krążą już anegdoty na temat *Stabat Mater* Szymanowskiego, dzieła, które często tam wykonywałam (a śpiewam je od ponad dwudziestu lat, swego czasu

zwykle z niestety nieżyjącym już Andrzejem Hiolskim) i za każdym razem, kiedy znów mam *Stabat* śpiewać, za każdym razem na nowo ćwiczę dwie pierwsze frazy. Z nutami.

Są genialnie proste i niestychanie trudne. Towarzyszy tam głosowi tylko jeden instrument. Kiedyś Krzysztof Jakowicz (który jest niezwykle sympatycznym człowiekiem), kiedy mu się zwierzałam, że te dwie pierwsze frazy mnie obezwładniają, powtórzył mi zdanie profesora Wrońskiego. Otóż profesor poradził mu kiedyś: – *Przestań koncentrować się na tym, że to takie genialne, powiedz sobie, że to tylko pięć nut*. Otóż ten właśnie początek, dwa razy po pięć nut, muszę za każdym razem sobie odświeżać. Pewne problemy techniczne, żeby wszystko wypadło bez żadnej emfazy; a jednocześnie jest to niewygodnie napisane. A przecież głos się zmienia i za każdym razem my też się zmieniamy. Zmieniają się predyspozycje naszego organizmu. Na przykład pewne trudności techniczne, jakie miałam kilka lat temu podczas wykonywania niektórych utworów, w tej chwili dla mnie nie istnieją. I odwrotnie, to co kiedyś było dla mnie proste, teraz próbuję sobie przypomnieć i często nie wiem, jak to kiedyś śpiewałam. W tej chwili może mi się nie udać, bo przecież każdy jest tylko człowiekiem. Nie jest tak, że schemat techniczny, raz wtłoczony w mózg, można zawsze powtórzyć. Śpiewak to żywy organizm,

który rośnie i tyje, i chudnie, zmienia się kształt krtani z wiekiem i grubość strun głosowych. Nie mówiąc już o chorobach zawodowych (odpuć!). Więc za każdym razem jest to inna praca, inny warsztat, inne przeżycie.

Masz bardzo szeroki repertuar i wiemy, co lubisz śpiewać. A czy są utwory, których nie lubisz śpiewać?

Odpowiem nie wprost. Niedawno wykonywałam na zamówienie *Fausta* Schnittkego, muzykę bardzo kontrowersyjną. I tak na przykład Bartosz Kamiński, pisujący dla „Gazety Wyborczej”, zupełnie nie wniknął w istotę tego dzieła, twierdząc (tu lekki przytyk pod jego adresem), że wykonanie ociera się o kicz. Tymczasem ten kicz jest tam głęboko zamierzony, jest w sposób oczywisty konieczny w tym *Fauście*, jakiego wziął Schnittke na warsztat. Nie jest to *Faust* Goethego, ale wersja ludowa, przejawskawiona i celowo ugroteskowiona. Schnittke stawia tam bardzo wysokie wymagania interpretatorom, żąda właśnie otwarcia się na kicz, wymaga śpiewania z mikrofonem, chce, żeby to było na pograniczu muzyki popularnej. Wyzwanie jest duże, a ja nie uciekam przed takimi zadaniami, tak jak z kolei nie śpiewam rzeczy, na które nie mam ochoty. W sumie jestem w szczęśliwej sytuacji, bo na ogół sama mogę sobie dobrać repertuar. Jeśli coś mi nie odpowiada, zawsze mogę odmówić.

MIECZYSLAW
KARŁOWICZ
songs
PIESNI
Jadwiga Rappé
alto
Ewa Poblocka
piano

accord POLSKIE RADIO

A co z repertuarem operowym? Czy go nie lubisz? Czy często odrzucasz propozycje wystąpienia na operowej scenie?

Nie identyfikuję się z tym światem, więc często odrzucam propozycje operowe. Chodzi również o tę otoczkę towarzyszącą operze. Ta atmosfera irytuje mnie. Natomiast są oczywiście rzeczy, do których zawsze bardzo chętnie wracam, na przykład dzieła Wagnera. Ostatnia wagnerowska produkcja w Genewie zaczęła się w ubiegłym roku. W przyszłym roku jadę znowu na *Zygfryda*. To jest moja dziewiąta produkcja premierowa wagnerowska, właśnie w *Ringu*. Mam zaproszenie na *Daphne* Ryszarda Straussa do Berlina, gdzie będę śpiewała partię Gaei, którą wykonywałam wielokrotnie na estradzie, ostatnio z Markiem Janowskim w Paryżu i w Wiedniu. Śpiewałam także partię hrabiny z *Damy pikowej* i więcej wracać do tego nie muszę. Chętnie zaśpiewałabym natomiast jakiegoś Händla, pod warunkiem oczywiście, że pozwoli na to mój głos.

A jakie muzyki słuchasz w domu, jeśli w ogóle masz na to czas?

Otóż nie mam czasu. Bardzo rzadko słucham muzyki w domu.

A przede wszystkim nigdy nie słucham tego, co aktualnie wykonuję. W przeciwieństwie do bardzo wielu śpiewaków, którzy uczą się z nagrań, tępię to u swoich uczniów i u siebie samej. Z nagrania uczyłam się tylko raz jeden jedyny, *Falstafa* (nagranie m.in. z Fedorą Barbieri i Karajanem) i robiłam to wyłącznie dlatego, że nie miałam wówczas do dyspozycji pianisty. To było w hotelu w Japonii, kiedy czekała mnie zwrata produkcja operowa; a jest tam masa ansambli i musiałam wykuć to na pamięć. I jeden raz słuchałam też Kathleen Ferrier w *Pieśni o Ziemi* z Bruno Walterem, kiedy chodziło o bardzo skomplikowane zmiany temp w ostatniej części. Ostatnio z wielkim sentymentem słuchałam (z płyty wydanej dzięki Piotrowi Kusiewiczowi) nagrań Haliny Mickiewiczówny, która fenomenalnie wykonuje arie koloraturowe i jestem zafascynowana jej muzykalnością i wdziękiem. Kiedy mam czas, bardzo chętnie słucham też orkiestr kameralnych. Śpiewaków właściwie nie słucham.

Czy masz jakieś marzenia co do wykonawców, z którymi chciałabyś pracować?

Miałam. Większość z nich ziszcila się.

Tak, tego można się domyślić.

Ale nie są to doświadczenia, do których zawsze chętnie się wraca. Nie wiem wcale, czy po przerwie chciałabym wrócić do współpracy z Nikolausem Harnoncourtem, którego podziwiam i czczę. Ponieważ nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki... Rozstaliśmy się, bo dwa razy odmówiłam mu udziału w produkcjach operetkowych, w *Baronie Cygańskim* i w *Zemście Nietoperza*. On tego nie mógł zrozumieć i nie chciał zrozumieć. Obraził się po prostu. Byłam niedawno na jego koncercie w Krakowie, gdzie cały *Concentus Musicus* bardzo serdecznie mnie przywitał, dostałam kwiaty od całego zespołu; w końcu nagraliśmy razem parę płyt, odbyliśmy wspólnie szereg wyjazdów, w tym i produkcje operowe, w końcu pięć lat współpracy to nie w kij dmuchał. Odmówiłam także Harnoncourtowi zaśpiewania trzeciej damy w *Czarodziejskim flecie* i to była ta kropla, która przepelniła czarę. Jakkolwiek podziwiam go i jest dla mnie nadal idolem, jeżeli chodzi o wykonawstwo tego typu muzyki.

A więc być idolem to nie znaczy nie mieć idoli...

Oczywiście.



Wiolonczela pociągała mnie od zawsze

z Rafałem Kwiatkowskim
rozmawia Paulina Doniec

Pochodzisz z muzycznej rodziny. Oboje rodzice grają na wiolonczeli. Jak daleko sięga w twojej rodzinie ta tradycja?

O ile mi wiadomo, dziadek od strony taty był skrzypkiem amatorem. Wyższe wykształcenie muzyczne mają jednak dopiero rodzice. Ukończyli oni Akademię Muzyczną w Warszawie. Oboje są wiolonczelistami i grają w warszawskich orkiestrach: mama w Filharmonii Narodowej, tata natomiast jest koncertmistrzem w Teatrze Muzycznym „Roma”.

Na ile fakt ten zaważył na wyborze Twojego zawodu? Dlaczego wiolonczela? Czy nie chciałeś się

przeciwstawić rodzicom, przynajmniej odnośnie wyboru instrumentu, nie mówiąc już o pójściu inną, niemuzyczną drogą?

To chyba naturalna rzecz, że przebywając na co dzień w środowisku muzycznym i słuchając gry rodziców zacząłem się tym również interesować.

Czasem jednak dzieci bywają przekorne...

Owszem, ale akurat w moim przypadku tak nie było. Wiolonczela pociągała mnie od zawsze. Początkowo jako przedmiot fizyczny, później zafascynował mnie także jej dźwięk oraz sposób jego wydobywania. O wyborze instrumentu zdecydowali

rodzice. Mama wprawdzie chciała, abym grał na skrzypcach, bo byłby wtedy mniejszy kłopot z transportem. Tata mimo wszystko optował za wiolonczelą, wiedząc że jako wiolonczelista lepiej i więcej będzie mi mógł pomóc. Zaczynałem jednak (ku uciesze mamy) od skrzypiec, ale moja przygoda z nimi trwała tylko pół roku, zanim jeszcze rozpocząłem naukę w szkole. Już podczas egzaminów do pierwszej klasy mój przyszły profesor – Jerzy Ługiewicz – obejmując moje palce i ręce stwierdził, że predestynowany jestem raczej do większego instrumentu. Tak więc jemu przede wszystkim zawdzięczam to, że zostałem wiolonczelistą.

Jak wygląda dzień pracy Rafała Kwiatkowskiego? Ile czasu poświęcasz na ćwiczenie?

Bardzo różnie. Uzależnione jest to głównie od zbliżających się koncertów czy nagrań. Gdy terminy nagła, pracuję oczywiście więcej. Generalnie jednak uwielbiam długo spać, w związku z czym trudno jest mi zabrać się za ćwiczenie w godzinach przedpołudniowych, chyba że jestem zmuszony. Na przykład podczas nagrań w radio trzeba było być w pełnej gotowości i dobrej formie już o 9.30.

Jeżeli zaś chodzi o zwykły, przeciętny dzień, to – podobnie jak każdy student – mam swoje obowiązki na uczelni, natomiast w domu poświęcam instrumentowi około dwóch godzin. Muzyka jednak absorbuje moje myśli nie tylko podczas ćwiczenia. To absolutnie moja pasja.

Czy masz czasem takie momenty w swoim życiu, że mówisz sobie: mam tego dosyć, nie chcę już grać, rzucam to – przynajmniej na jakiś czas?

Raczej nie. Zdarzają się oczywiście – jak zresztą wszystkim – takie dni, kiedy trudno jest się skoncentrować i pracować wydajnie. Odkładam wówczas instrument, ale nie na długo. Codziennie staram się utrzymywać z nim kontakt.

Nie byłbyś więc w stanie rozstać się z wiolonczelą powiedzmy na 2-3 tygodnie?

Już dawno się tak nie zdarzyło. Nie mogę sobie po prostu na to pozwolić. Ostatnio nawet podczas wakacji daję koncerty. Poza tym w zasadzie nie odczuwam potrzeby takich rozstań, muzyka pochłania mnie bez reszty i nie wyobrażam sobie bez niej życia.

Ja jednak uparcie będę drażyć. W jaki sposób zagospodarowałbyś czas, gdybyś nie grał na wiolonczeli? Czy masz jakieś zainteresowania i hobby pozamuzyczne?

O, tak. Fascynuje mnie natura, ekscytuje przyroda i możliwość podziwiania jej najlepiej w bezpośrednim kontakcie. Bardzo sobie cenię podróże. Niekoniecznie musi to być zwiedzanie dużych metropolii czy innych ośrodków cywilizacyjnych, skądinąd pięknych, ale w inny sposób. Zdecydowanie wolę tereny dziewicze, nie „skażone” ludzką ingerencją, gdzie kontakt z naturą jest rzeczywiście bardzo bliski i można w spokoju kontemplować.

Interesuję się ponadto astronomią. Kiedyś dużo czasu poświęcałem „podglądaniu” nieba przez teleskop, ale teraz zupełnie nie mam na to czasu.

Lubię także czytać książki, zwłaszcza te mówiące o rzeczach



Rafał Kwiatkowski
fot. Christian Steiner

niezwykłych, niezbadanych, np. o życiu pozaziemskim w kosmosie, o historii człowieka i zagadkach dotyczących jego ewolucji, o historii ziemi i wszechświata, o świecie zjawisk nadprzyrodzonych i bytów niematerialnych.

Kilkugodzinne siedzenie przy instrumencie wymaga troski o kondycję fizyczną, toteż bardzo chętnie uprawiam sport, głównie piłkę nożną. Dawniej grywałem również w koszykówkę, ale przestałem uświadomiwszy sobie, czym to może grozić w moim zawodzie.

Wróćmy jednak do spraw zawodowych. Możesz się pochwalić imponującym dorobkiem. Masz w repertuarze większość ważniejszych koncertów wiolonczelowych. Który z okresów historii muzyki jest Ci najbliższy? Kto jest Twoim ulubionym kompozytorem?

Moje upodobania w tym względzie są dosyć rozległe, bo sięgają od baroku do początków dwudziestego stulecia. Wymienię chociażby Bacha, Beethovena czy Brahmsa (nie mówiąc o innych romantycznych i późnromantycznych symfonicznych). Epoką mi najbliższą jest romantyzm, który wniósł do muzyki głębokie emocje i dał upust burzliwym emocjom. Jeżeli zaś chodzi o ulubionego kompozytora... hm... chyba Szostakowicz.

Z jednej strony romantyzm, z drugiej Szostakowicz...

W moim odczuciu Szostakowicz jest romantykiem i to w znacznie większym stopniu niż niektórzy twórcy XIX wieku. Można ponadto powiedzieć, że ma opanowany warsztat i kunszt kompozytorski wszystkich epok: od baroku (doskonały kontrapunkt, genialne fugi) poprzez



klasycyzm i romantyzm (Beethovenowskie wyczucie formy i praca motywiczną połączone z romantyczną ekspresją, siłą wyrazu i emocjonalnością), kończąc na zdobyciach muzyki XX wieku, takich jak rozbudowana harmonia, którą jednak traktuje niezwykle subiektywnie i w oparciu o nią potrafi budować niesamowite napięcie, wyczuwalne niemal w każdej frazie jego utworów. Bardzo silnie przemawia do mnie wszechobecny w jego muzyce dramatyzm, połączony z wyrazem beznadziejności i tłumionej rozpacz, czyli tragiczne świadectwo warunków i rzeczywistości w jakiej przyszło mu żyć.

Który z wiolonczelistów cenisz i podziwiasz najbardziej?

Nie mam swojego idola, mistrza w jednej osobie. Cenię różnych wykonawców za interpretacje konkretnych utworów, które udowadniają, iż istnieć może nieskończenie wiele doskonałych kreacji artystycznych. Owa niepowtarzalność umożliwia odbiorcom słyszenie za każdym razem czego innego w jednym i tym samym dziele.

Odnosisz ogromne sukcesy w konkursach. Czy masz jakąś receptę na sukces? Jaki ma na Ciebie wpływ konkurencja: destruktywny czy konstruktywny, mobilizujący? Jak czujesz się w atmosferze konkursowej rywalizacji?

Nikt chyba nie czuje się dobrze w sytuacji konkursowej, choć moim zdaniem nie można podchodzić do konkursu jako rywalizacji. Trzeba umieć przedstawić w muzyce siebie, swój sposób widzenia utworu, własną wersję interpretacji. To właśnie indywidualność powinna być głównie przedmiotem oceny.

Co do konkurencji, to jest ona niewątpliwie mobilizująca. Bardzo lubię słuchać występów współuczestników konkursów (a więc „rywali”), zwłaszcza tych najlepszych. Może się wydać dziwne, ale zawsze sprawiało mi to ogromną radość i wielką

przyjemność estetyczną. Zachęcało mnie to ponadto do dalszej pracy, bo wiedziałem, że jeszcze wielu rzeczy mogę się od nich nauczyć.

Jak radzisz sobie z tremą, która przecież towarzyszy wszystkim artystom?

Na szczęście ma ona na mnie przeważnie pozytywny wpływ. Nie oznacza to bynajmniej, że odczucia, których wówczas doznaję są przyjemne.

Czy umiejętność opanowywania tremy zdobyłeś wraz z doświadczeniami estradowymi, czy jest to może Twoja wrodzona predyspozycja? Czy odczuwałeś kiedyś strach przed egzaminem?

O, tak! Zawsze bałem się egzaminów z fortepianu, bo – mimo dobrych wyników – nigdy nie czułem się w tym mocny. Jeśli chodzi natomiast o wiolonczelę – wyglądała to zupełnie inaczej. Nie używałbym tu słowa „trema”, które jest dla mnie zbyt jednoznaczne i kojarzy się z czasami szkoły podstawowej. Powiedziałbym raczej, że jest to troska o to, aby w utworze, który wykonuję udało mi się zrealizować pewną zamierzoną wizję interpretacji i żeby nie przeszkodził mi w tym chwilowy brak koncentracji czy też jakiś mały „defekt” techniczny. W wykonawstwie liczy się tylko ta jedna jedyna chwila i od odpowiedniego jej wykorzystania zależy powodzenie na estradzie. Tak więc trema – jeśli już używać tego słowa – jest u mnie zjawiskiem wtórnym, wynikającym głównie z troski o dobro utworu.

Który z konkursów wspominasz najmilej? Czy między uczestnikami nawiązywały się jakieś przyjaźnie?

Bardzo miło, nie tylko ze względu na muzycznych, wspominam konkurs, który odbył się cztery lata temu w Chile. To egzotyczne miejsce urzekło mnie swą niezwykłą urodą krajozrazu. Nawiązałem również wiele ciekawych znajomości. Atmosfera była naprawdę wspaniała.

Bez mała przed rokiem debiutowałeś w Filharmonii Narodowej, grając II Koncert wiolonczelowy Szostakowicza. Dyrygował jeden z najwybitniejszych mistrzów batuty, Stanisław Skrowaczewski. Jakie są echa tego koncertu? Czy otrzymujesz propozycje występów od filharmonii? Czy Twoje sukcesy stwarzają Ci możliwości promocji własnej osoby i dalszego rozwoju muzycznego?

Muszę przyznać, że mam dużo szczęścia, gdyż moje zwycięstwa w konkursach zostały dostrzeżone przez „odpowiednich” ludzi, tj.

dyrektorów filharmonii i festiwalu, a nawet agencje, które zapraszają mnie do udziału w różnych imprezach kulturalnych. Jeśli chodzi o echa mojego styczniowego koncertu w Filharmonii Narodowej, to muszę przyznać, że spotkał mnie ogromny zaszczyt – dostałem bowiem zaproszenie na tournée koncertowe z orkiestrą FN do Niemiec i Anglii. Zwycięstwa odniesione w konkursach natomiast dały mi możliwość koncertowania w obu Amerykach i wielu krajach europejskich, jak również przyniosły zaproszenia na tak renomowane festiwale, jak Festiwal im. Pablo Casals w Puerto Rico, Schlegel-Holstein w Niemczech, Światowy Kongres Wiolonczelowy w Sankt Petersburgu i wiele innych. Każde takie wydarzenie, dzięki kontaktom z wielkimi artystami, których tam spotykam, jest dla mnie ogromnie cennym doświadczeniem zarówno zawodowym, jak i osobistym. Szczególnie cenię sobie możliwość występów w Polsce, ponieważ przyszłość swoją zamierzam związać z naszym krajem, tu żyć i mieszkać, toteż istotne jest, abym zdobył dobrą pozycję na polskim rynku muzycznym.

Muszę przyznać, że jak na razie nie mogę narzekać. Otrzymuję bowiem propozycje współpracy od najlepszych polskich orkiestr. Już trzykrotnie miałem przyjemność wystąpić na Festiwalu Muzyki Kameralnej „Bravo Maestro” w dworku Paderewskiego w Kańskiej Dolnej, dokąd zostałem zaproszony przez dyrektora festiwalu, Vadima Brodskiego. Było to dla mnie niezwykle ważne, przede wszystkim ze względu na to, iż tam okazję współpracować z najwybitniejszymi polskimi solistami, którzy przyjeżdżają do Kańskiej z różnych stron kraju (niektórzy nawet z zagranicy) by wspólnie koncertować. Kontakty te procentują dalszymi propozycjami współpracy ze strony tych ludzi.

Jak wyglądają Twoje najbliższe plany koncertowe? Gdzie zamierzasz występować?

Muszę przyznać, że okres najbliższych miesięcy zapowiada się bardzo ciekawie. W grudniu czeka mnie dwutygodniowy wyjazd do Japonii, gdzie zagram sześć recitali (m.in. w Suntory Hall w Tokio), a w styczniu czterotygodniowe tournée po Stanach Zjednoczonych z programem recitalowym, jak również z *Koncertem Wiolonczelowym* Dworzaka. W międzyczasie wystąpię też w Filharmonii Rzeszowskiej i Gdańskiej oraz zagram recital w Monachium.

Cóż, pozostaje mi więc życzyć powodzenia i dalszych sukcesów. Dziękuję za rozmowę.

Islandzka muzyka

Marek Podhajski

Ultima Thule – kraniec Ziemi. Tak oznaczano Islandię na średnio-wiecznych mapach. Coś z tej tradycji zostało. Mimo bowiem, że kraj ten leży w Europie i należy do czołówki światowej, jeśli chodzi o poziom życia, przeciętnemu Polakowi kojarzy się raczej z miejscem spotkania Reagana z Gorbaczowem w 1987 roku, aniżeli z bogatą tradycją kulturową czy też dokonaniem w sferze gospodarczej.

Kilka słów o samej Islandii. Jest ona wyspą na północnym Atlantyku o powierzchni 103 000 km², usytuowaną na Grzbiecie Środkowo-Atlantyckim. Północna część kraju dotyka koła podbiegunowego, co sprawia, że dni letnie trwają tu blisko 24 godziny, natomiast zimowe są ciemne i krótkie. Wiele aktywnych wulkanów rozciąga się wzdłuż linii ścierania się płyt kontynentalnych Europy i Ameryki, przebiegającej w poprzek wyspy. W konsekwencji Islandia jest jednym z najbardziej aktywnych wulkanicznych regionów świata. Na blisko 160 wulkanicznych erupcji, jakie miały miejsce w czasach historycznie udokumentowanych, szczególnie niszcząca była ta z roku 1783. Trwała ona około 10 miesięcy i spowodowała śmierć blisko 20% mieszkańców wyspy oraz wytrucie przeszło 2/3 pogłowa zwierząt hodowlanych. Blisko 80% powierzchni Islandii jest bezludna i nie nadaje się do zamieszkania. Obejmuje góry, pustynie, wulkany, pola lawowe (największe na świecie) i lodowce. Zmieniennym rysem pejzażu Islandii jest także otwarta, pozbawiona lasów przestrzeń. Zamieszkałe są jedynie niziny i doliny wzdłuż linii brzegowej wyspy.

Islandia jest nie tylko geologicznie bardzo młodym krajem, ale także ostatnim z krajów europejskich, który został zasiedlony. Wprawdzie w greckich i rzymskich źródłach pochodzących z 300 r p.n.e. można znaleźć informacje o Islandii, ale historia osadnictwa na tej wyspie jest znacznie młodsza. Została ona skolonizowana przez norweskich emigrantów w latach 874-930 w związku z wprowadzeniem jedyńowładztwa w Norwegii przez Harolda Pięknolosego. Czterystu naczelników

rodów norweskich przesiedliło się wówczas na teren Islandii, na wyspę pustą, nowo odkrytą, jak sądzili. Zastali tu jednak ruiny budynków, a w nich księgi, dzwony, przedmioty kultu i codziennego użytku. Już bowiem w VIII wieku osiedlili się tu mni si irlandzcy, członkowie zakonu kontemplacyjnego, urzeczni trudnymi warunkami życia, spokojem całkowitego odosobnienia i surowym pięknem islandzkiego pejzażu.

Osadnictwo norweskich rodów wyznacza początek nowożytnych dziejów Islandii. Ziemię brano wówczas w posiadanie obchodząc ją z ogniem w rękę. Później wolno było jej brać tylko tyle, ile mógł jej objechać mężczyzna na koniu przez cały dzień, albo ile jej mogła obejść kobieta pędząc krowę. Pierwotny ustrój był religijny. Ofiarnik *goði* piastował władzę naczelnika okręgu i zwoływał wiece. W sześćdziesiąt lat po wylądowaniu na wyspie pierwszych uchodźców z Norwegii stworzono republikańską organizację państwową. P o w o ł a n o wspólną radę najwyższą i urząd ogólnego rzecznika prawa, wybieranego na trzy lata. W roku 930 *Alþingi* – Parlament islandzki – zebrał się po raz pierwszy. Był to zarazem rok powołania pierwszego demokratycznego parlamentu w historii świata.

Mówiąc o historii Islandii nie sposób pominąć wkładu kultury tego kraju do skarbnicy kultury europejskiej. Szczególne znaczenie mają tu sagi islandzkie, jako zaczątki europejskiego piśmiennictwa.

Tzw. sagi rodowe mówią o czasach od roku 872 do 1030, a tzw. królewskie obejmują okres czasu o 150 lat dłuższy od rodowych. Pierwszym wrażeniem związanym z lekturą sag jest poczucie odmienności tej literatury. W treści uderza przede wszystkim nagromadzenie zdarzeń okrutnych, a w narracji – beznamiętny ton relacji o tych zdarzeniach. Trzeba jednak widzieć wielkość tego piśmiennictwa w historycznej perspektywie. Sagi są bowiem literaturą, która nie wie jeszcze o swoim prawie do stylistycznych upiększeń. Trzymają się one rzeczywistości i ten surowy ich klimat nadaje im powagę i siłę oddziaływania. Dokonuje się także w sagach przewartościowanie zasad moralnych, zachwianie obyczajowości plemiennej i zwrócenie się ku humanitaryzmowi wyrastającemu z kanonów chrześcijaństwa.

W historycznym rozwoju sztuki islandzkiej można wyróżnić charakterystyczne punkty ekstremalne



Arni
Björnsson

przypadające na XIV i XX stulecie. Okres wcześniejszy, zwłaszcza obejmujący wiek IX i X, jest mało zbadany. Po złotym stuleciu, przypadającym na wiek XIV, zaznacza się proces stopniowej dekadencji. Kulminuje on po raz pierwszy w roku 1550, gdy po wprowadzeniu Reformacji nasilają się tendencje kolonialne Duńczyków prowadzące w rezultacie do zerwania międzynarodowych kontaktów Islandii i izolacji kraju. Dekadencja osiąga swe apogeum w XVII i XVIII wieku i kulminuje po raz drugi we wspomnianej erupcji Hekli z 1783 roku.

W średniowiecznej sztuce islandzkiej priorytet należy przypisać literaturze. Jest ona pierwszym i pierwotnym źródłem wiedzy o sztuce,

przez *Alþingi* w 1198 roku, a uznano go świętym dopiero przez Jana Pawła II w 1984 roku. Po wprowadzeniu Reformacji wiele muzycznych rękopisów, związanych z liturgią kościoła katolickiego, przestało być przedmiotami wyższej użyteczności. Nie otoczone należytą troską nie zachowały się przez kolejne stulecia, czasy ubóstwa i klęsk żywiołowych.

Muzyka islandzka, aż do XIX wieku, była głównie jednogłosową muzyką wokalną, podporządkowaną słowu, przekazywaną ustnie z pokolenia na pokolenie. Z tradycji średniowiecznej na uwagę zasługuje technika *rímur* i *tvisöngur*. *Rímur* jest typem recytacji, rodzajem śpiewnej deklamacji. Jej początki sięgają XIV

wieku, a kanwę literacką stanowiły poematy epickie, pokrewne do wczesnych francuskich *chanson de geste*. Poematy te obejmowały powieści rycerskie czy też wątki z sag islandzkich i nadawano im postać długich, artystycznych baład, zawierających setki zwrotek. Takie recytacje, wykonywane przez wędrownych śpiewaków, w wolnym tempie i z nieco nosowym zabarwieniem głosu (*kveða*), stanowiły często ważną część wieczornej rozrywki na farmach islandzkich. Tra-

dycja *rímur* zachowała się do dnia dzisiejszego i jest kultywowana przez kilka stowarzyszeń, które próbują ją utrzymać jako charakterystyczne znamię narodowej kultury islandzkiej.

Praktyka śpiewania dwugłosowego *tvisöngur* jest z kolei intrygującym odstępstwem od monofonicznej struktury muzyki islandzkiej. Polegała ona na śpiewaniu w równoległych kwintach przy częstym wykorzystywaniu krzyżowania się głosów. Spotykamy ją zarówno w muzyce religijnej, jak i świeckiej. Z muzyki religijnej

zachowały się dwie części mszy w tym stylu, w manuskrypcie z 1473 roku. I chociaż w *Saga Laurentius Hólabiskups* można wyczytać, że biskup Lárentius Kálfsson zabraniał śpiewania *tripla* lub *tvisöngja*, nazywając takie śpiewanie „frywolnym”, wiadomo jednak, że *tvisöngur* było używane w Katedrze w Skálholt jeszcze w XVII wieku. Wydaje się, że korzenie tego stylu wokalnego wyra- stają ze średniowiecznego *organum*, chociaż nie możemy wykluczyć i tej możliwości, że śpiew wielogłosowy był uprawiany w ludowej muzyce islandzkiej jeszcze przed dotarciem *organum* na wyspę. W muzyce ludowej technika *tvisöngur* przetrwała do końca XIX wieku.

Zabytki muzyczne okresu dekadencji są bardzo skromne. W 1589 roku, staraniem biskupa Guðbrandura Þorlákssona, została opublikowana pierwsza w języku islandzkim księga hymnów. Kilka lat później, ten sam autor wydał *Graduale* – mszał zawierający nowe chorały obok tradycyjnych łacińskich pieśni. Mszał był wznawiany 19 razy, aż do 1779 roku. Zachowały się również manuskrypty dwóch kolekcji pieśni, głównie religijnych, zatytułowane: *Melodia* (c1650) i *Hymnodia sacra* (1742).

Począwszy od XIX wieku zaznacza się tendencje zmierzające nie tylko do odzyskania utraconej państwowości, ale także powrotu do źródeł narodowej tożsamości – do tradycji kulturalnej. *Wiosna Ludów* wyrażała w pełni idee wolnościowe, jakie ogarnęły wówczas liczne zniewolone dotąd kraje. Sztuka, głównie literatura, ale też i muzyka, staje się nośnikiem tego wolnościowego przesłania. W muzyce wyrażało się ono w nawiązaniu do korzeni narodowej kultury, do muzyki ludowej. Folklor muzyczny staje się źródłem inspiracji artystycznej i artystycznym dokumentem narodowej tożsamości. Narodowe tendencje w sztuce przenikają także do Islandii. Z czasem staną się one motorem napędowym rozwoju życia kulturalnego kraju i zaowocują dynamicznym rozwojem sztuki przypadającym zwłaszcza na drugą połowę XX wieku. W tym kontekście symbolicznego znaczenia dla rozwoju życia muzycznego nabierają następujące daty: 1840 – wyposażenie Katedry w Reykjavíku w organy, 1861 – Pétur Guðjónsen (1812-1877), organista wykształcony w Danii, wydaje zbiór hymnów po islandzku, drukowany we współczesnej notacji, 1874 – skomponowanie przez Sveinbjörna Sveinbjörnsson (1847-1927) uroczystego hymnu *Ó, Guð vors lands*, który stanie się później hymnem narodowym; 1906-1909 – wydanie kolekcji



Páll Isólfsson

w tym także o muzyce. I chociaż tradycje muzyczne w Islandii są równie głębokie jak literackie, udokumentowane są jedynie pośrednio i szczerkowo, właśnie poprzez literaturę, jako zapisy o muzyce lub muzykach. Rzeczywiste zabytki muzyczne są natomiast nieliczne i pochodzą z okresu późniejszego, z XIV wieku. Do najważniejszych z nich należy zaliczyć officium *Sancti Thorlaci episcopi officia rhythmica et proprium missae* poświęcone pamięci biskupa Þorlákura Þórhallssona, islandzkiego świętego kanonizowanego

pieśni ludowych zebranych i opracowanych do druku przez Bjarni Þorsteinsson (1861-1938), 1926 – pierwsze koncerty symfoniczne w Reykjavíku w wykonaniu orkiestry z Hamburga pod dyrekcją Jóna Leifsa (1899-1968), 1930 – założenie przez Pálła Ísólfssona (1893-1974) szkoły muzycznej w Reykjavíku oraz powołanie Państwowej Rozgłośni Radiowej, 1945 – założenie przez Jóna Leifsa Związku Kompozytorów Islandzkich (*Tónskáldafélag Íslands*), 1950 – powstanie Teatru Narodowego i Islandzkiej Orkiestry Symfonicznej.

O ile dokonania muzyczne w XIX wieku były związane z osiągnięciami kilku zaledwie kompozytorów, to w drugiej połowie XX wieku dotyczą już grupy twórców muzycznych, która zasługuje na miano środowiska kompozytorskiego. Moment narodzin tego środowiska wiąże się niewątpliwie z założeniem Związku Kompozytorów Islandzkich (*Tónskáldafélag Íslands*) przez Jóna Leifsa w czerwcu 1945 roku. Powołanie z kolei orkiestry symfonicznej w 1947 radykalnie zmieniło obraz życia muzycznego kraju. Przyciągnęła ona wielu zagranicznych muzyków, którzy osiedlili się w Islandii i zaczęli tu działać jako instrumentalści, kompozytorzy, dyrygenci i nauczyciele. W 1996 roku Związek Kompozytorów liczył około 60 osób. Jednakże, równie liczna była grupa twórców niezrzeszonych, działających poza związkiem. Kompozytorzy zrzeszeni kształcili się głównie w Europie (Niemcy, Holandia), a niektórzy z nich w USA. Zakres ich zainteresowań obejmuje wszystkie gatunki muzyczne, a kompozycje odbijają charakterystyczne tendencje stylistyczne panujące w muzyce naszego stulecia. Dwie specyficzne cechy środowiska kompozytorskiego Islandii zasługują na uwagę. Pierwsza z nich dotyczy kwalifikacji kompozytorów. Tak więc, obok profesjonalistów, działa tu liczna grupa kompozytorów-amatorów tworzących głównie pieśni, często wraz z tekstami. Ta grupa twórców zdecydowanie dominowała w XIX stuleciu. Po II wojnie światowej zaistniały natomiast korzystne warunki dla doskonalenia zawodowego muzyków, związane z dynamicznym rozwojem ekonomicznym i kulturalnym kraju. Stąd też w latach dziewięćdziesiątych XX wieku główny nurt twórczości muzycznej obejmuje dzieła pisane przez profesjonalnych kompozytorów lub profesjonalnych muzyków zajmujących się także kompozycją. Cecha druga dotyczy rodzajów muzyki szczególnie preferowanych. Są nimi muzyka kameralna i wokalna, ta ostatnia na

głos solowy z akompaniamentem i na chór. Obie wspomniane cechy osadzone są głęboko w lokalnej tradycji muzycznej i wiążą się niewątpliwie z kulturowaniem muzyki w małym i izolowanym środowisku.

Mając na uwadze zarówno kryteria merytoryczne i chronologiczne, we współczesnym środowisku kompozytorskim Islandii można wyróżnić sześć grup twórców. Do grupy pierwszej zaliczamy kompozytorów urodzonych w XIX wieku, działających przed i po II wojnie światowej. Należą tu m.in.: Björgvin Guðmundsson (1891-1961), Helgi Pálsson (1899-1964), Jón Leifs (1899-1968), Karl Otto Runnólfsson (1900-1970), Páll Ísólfsson (1893-1974), Ragnar H. Ragnar (1898-1987), Sigvaldi Stefánsson Kaldalóns (1881-1946). Kompozytorów tej grupy można określić jako animatorów życia muzycznego w Islandii.

Ich znaczenie w historii muzyki islandzkiej należy wiązać przede wszystkim z działalnością organizacyjną, z budowaniem zrzębów współczesnego życia muzycznego swego kraju. Dorobek twórców tej grupy, oprócz twórczości symfonicznej Jóna Leifsa, ma lokalne, krajowe znaczenie. Grupa druga obejmuje kompozytorów urodzonych w XX wieku, których kariera rozciąga się na okres późniejszy, po II wojnie światowej. Należą do niej m.in.: Arni Björnsson (1905-1995), Hallgrímur Helgason (1914-1994), Jón Þórarinnsson (ur. 1917), Jórún Viðar (ur. 1918), Skúli Halldórsson (ur. 1914). Twórcy tej grupy odegrali w historii muzyki islandzkiej podobną rolę do tej, jaka przypadła w udziale kompozytorom poprzedniej grupy. Byli więc oni również animatorami życia muzycznego, ale zarazem swoją działalnością wytyczali drogę ku nowoczesności dążąc do podniesienia muzyki islandzkiej do poziomu światowych standardów. Trzecia grupa obejmuje twórców urodzonych w okresie

międzywojennym. Należą do niej m.in. Gunnar Reynir Sveinsson (ur. 1933), Jón Ásgeirsson (ur. 1928), Jón Nordal (ur. 1926), Leifur Þórarinnsson (ur. 1934-1998), Sigfús Halldórsson (1920-1996), Magnús Blöndal Jóhannsson (ur. 1925). Jest to pierwsza generacja islandzkich kompozytorów, która w swoim ojczystym kraju zapoznała się z podstawami wiedzy o nowej muzyce, a następnie wiedzę tę pogłębiała na studiach zagranicznych. Wśród tych twórców wysokimi walorami artystycznymi wyróżnia się zwłaszcza dorobek Nordala.

Z omawianą grupą wiąże się także działalność organizacji *Musica Nova*, założonej w 1959 roku, powołanej dla celów popularyzacji nowej



Jón Leifs

muzyki, w szczególności osiągnąć islandzkiej awangardy. Niewątpliwie dzięki tej organizacji nowa muzyka stała się integralną częścią życia muzycznego w Islandii, a fakt istnienia środowiska twórców zainteresowanych uprawianiem tego rodzaju muzyki zapisał się trwale zarówno w świadomości społecznej, jak i władz kraju. Duża w tym także zasługa polskiego dyrygenta Bohdana Wodiczki, który w tych latach sprawował funkcję dyrektora artystycznego orkiestry symfonicznej w Reykjavíku. Wprowadzał on



Karl Otto Runólfsson

systematycznie utwory współczesnych kompozytorów islandzkich do programów koncertów symfonicznych popularyzując w ten sposób tę muzykę i zachęcając zarazem kompozytorów do pisania na orkiestrę.

Grupa czwarta obejmuje kompozytorów urodzonych krótko przed II wojną światową lub w czasie wojny. Ich dorobek przypada całkowicie na okres powojenny. Wśród twórców tej grupy na szczególną uwagę zasługują: Atli Heimir Sveinsson (ur. 1938), Hafliði Hallgrímsson (ur. 1941) i Þorkell Sigurbjörnsson (ur. 1938). Atli i Þorkell są aktywnymi uczestnikami życia muzycznego w Islandii i odgrywają w nim znaczącą rolę zarówno jako twórcy, jak i też wychowawcy całej najnowszej generacji islandzkich kompozytorów. Ich bogaty dorobek cieszy się uznaniem w kraju i zagranicą. Zmienności stylistycznej, estetycznej i technicznej muzyki Atli'ego można przeciwstawić indywidualny styl muzyki Þorkella oparty na dyscyplinie twórczej i wyraźnie zarysowanej

kontynuowała je zagranicą. Wielu przedstawicieli tej grupy jest wysoko utalentowanymi twórcami, a zakres ich zainteresowań obejmuje prawie wszystkie współcześnie uprawiane gatunki muzyczne. Grupę szóstą tworzą kompozytorzy najmłodszej generacji, urodzeni w latach 1961-1970. Należą do niej m.in.: Atli Ingólfsson (ur. 1962), Hildigunnur Rúnarsdóttir (ur. 1964), Tryggvi M. Baldvinsson (ur. 1965), Sigurður Flóason (ur. 1964). Jest to twórczość otwarta, co uniemożliwia właściwą jej ocenę. Możemy jedynie ograniczyć się do stwierdzenia, że dorobek tych kompozytorów ściśle przystaje do trendów w muzyce światowej, a ich indywidualna realizacja mieści się w obrębie standartowych rozwiązań.

Środowisko kompozytorskie stanowi szczególnie ważny, ale bynajmniej nie jedyny element życia muzycznego Islandii. Panorama zjawisk muzycznych jest tu bowiem znacznie bogatsza i zróżnicowana. W kraju działa 5 orkiestr symfonicznych, w tym dwie stałe, opera, balet, dziesiątki chóralskich i instrumental-

nych zespołów. Zespoły profesjonalne (orkiestry, balet, opera) finansowane są przez państwo, pozostałe – głównie przez samych ich członków. Koncerty Islandzkiej Orkiestry Symfonicznej (*Sinfóníuhljómmsveit Íslands*), często z udziałem solistów o światowej renomie, odbywają się co tydzień i są transmitowane na radiowej antenie. Wśród solistów spotykamy także czasami Polaków. Częstym gościem jest Maksymiuk ceniony za swój kunszt i lubiany przez orkiestrę. Muzyka polska jest jednak mało znana i ogranicza się do utworów kilku zaledwie kompozytorów (Chopin, Górecki, Lutosławski, Panufnik). W prasie i w programach radiowych koncerty są zawsze anonosowane, często wzbogacane o wywiady z solistami i zawsze recenzowane. Nie ma wprawdzie specjalistycznego pisma muzycznego, ale wychodzi miesięcznik *Tónlist* (Muzyka), który obejmuje kserokopie anonosów, wywiadów i recenzji z imprez muzycznych, jakie odbyły się w kraju w danym miesiącu. Życie koncertowe wzbogacają występy licznych zespołów kameralnych i chóralskich oraz festiwale muzyczne (5 stałych festiwali). W kraju działa szereg organizacji muzycznych, w tym Islandzkie Centrum Informacji Muzycznej (*Íslensk tónverkamiðstöð*) założone w 1968 roku. Islandzki system edukacji muzycznej opiera się na unikalnych założeniach prawnych z roku 1975, które umożliwiają różnym grupom społecznym zakładanie szkół muzycznych przy szkołach ogólnokształcących, dzięki czemu nauczanie muzyki może być wplecione w codzienny rytm zajęć szkolnych. W konsekwencji, w Islandii, kraju obejmującym zaledwie 271 tys. mieszkańców, działa przeszło 70 szkół muzycznych, do których uczęszcza blisko 20% populacji młodzieży szkolnej. Są to głównie szkoły umuzykalniające, do których może uczęszczać każdy, bez względu na wiek. Oplacane są w części przez samych uczniów oraz głównie z budżetu miast lub osiedli, w których funkcjonują. Profesjonalny profil ma tylko jedna szkoła – *Tónlistarskólinn í Reykjavík*, działająca na prawach college'u. Jej absolwenci wyjeżdżają jednak zazwyczaj na studia uzupełniające zagranicę, głównie do USA. Życie muzyczne Islandii nie jest oczywiście wolne od zagrożeń, jakie niosą ze sobą przejawy współczesnej cywilizacji, takie jak komercjalizm czy też muzyczne aspekty kultury masowej. Muzyka poważna wydaje się jednak mieć stałe i ważne miejsce w zainteresowaniach kulturalnych społeczeństwa.

Polska współczesna sonata fletowa

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Jakie utwory fletowe znaczą Państwo? Zapewne *Badinerie* z *Suity h-moll* Bacha i *Rondo Russo* Mercadantego. Ten drugi utwór dzięki telewizji, która przed kilkunastu laty emitowała teledysk. Co jeszcze? Bardziej obeznany słuchacz potrafi wymienić dwa koncerty Mozarta, *Melodię* Glucka, *Syrinx* Debussy'ego i dwie sonaty – Francisa Poulenca i Sergiusza Prokofiewa. Zawodowy muzyk, flecista, zna rzecz jasna znacznie więcej literatury fletowej: sonaty Bacha, Händla, Bellinziego, koncerty Johanna Joachima Quantza i Carla Philippa Emanuela Bacha, koncerty Stamitza, Devienne'a czy Reineckego. Pięknych utworów fletowych można by wymienić jeszcze sporo, ale jeśli porównamy literaturę fletową z np. skrzypcową, okazuje się, że jest ich niewiele.

Wśród pozycji repertuarowych odkryć można także garść muzyki polskiej, ze słynnym *Andante i Rondo alla Pollacca* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Polska literatura fletowa to także utwory kompozytorów XX wieku, wśród których znajdujemy wspaniałą *Impresję kapryśną* Stefana Kisielewskiego, *Suitę Colas Breugnon* z koncertującym fletem Tadeusza Bairda, kilka koncertów fletowych (m.in. Bogusława Małdeya, Kazimierza Sikorskiego), wreszcie sonaty: Piotra Perkowski, Tadeusza Szeligowskiego, Konstantego (Constantina) Regameya (sonatina) i Bolesława Woytowicza – znakomite dzieła, które z powodzeniem można stawiać obok wspomnianych wyżej sonat Poulenca i Prokofiewa.

Co łączy wspomnianych wyżej czterech polskich twórców? Urodzili się w bliskim sąsiedztwie czasowym: Szeligowski – 1896, Woytowicz – 1899, Perkowski – 1901, Regamey – 1907. Mniej więcej w tych samych latach studiowali w Paryżu: Szeligowski – 1929–31, Woytowicz – 1929–32 (oba u tej samej mistrzyni wielu polskich twórców, Nadii Boulanger), Perkowski – 1926–28 (u Alberta Roussela), Regamey – 1933–34 (w Ecole des Hautes-Études). Wszyscy poświęcili się pracy pedagogicznej, trzech (oprócz

Regameya) związanych było, w różnych okresach czasu, z warszawską Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną (dziś Akademią Muzyczną im. F. Chopina). Ich sonaty powstały w zbliżonym okresie czasowym (Regamey – 1945, Woytowicz – 1952, Szeligowski – 1953, Perkowski – 1954). Łączy je typowy układ sonatowego cyklu: u Szeligowskiego czteroczęściowy, u pozostałych zaś trzyczęściowy, gdzie pierwsze części posiadają formę allegro sonatowego, części środkowe są częściami o charakterze spokojnym, kantylenowym i stanowią kontrast z częściami skrajnymi, finał zaś jest ponownie częścią szybką. Sonaty zbliżone są też pod względem stylistycznym – utrzymane w typowej wówczas dla muzyki polskiej stylistyce neoklasycznej, o motorycznym przebiegu, lekkim i pogodnym charakterze, eksponujące czynnik melodyczny i liryczny, zadumany charakter w częściach wolnych; wirtuozowskie zarówno w partii fletu, jak i fortepianu.

Mimo podobieństw utwory te różnią się jednak znacząco od siebie, co wynika z odrębności stylu poszczególnych twórców. Szeligowski nawiązuje do europejskich zdobywców neoklasycznych – czynnik motoryczny jest tu silnie zarysowany. U Regameya daje się odczuć groteskowość, zauważalna już na początku *Sonaty*, gdzie partia fortepianu (początkowo utrzymana w centrum D-dur i posiadająca charakterystyczny rotacyjny rytm triolkowy) jest przeciwstawiona melodii fletu (inna rytmika i centrum C-dur). Nazwa „sonatina” nasuwa skojarzenia z literaturą pedagogiczną; *Sonatina* polsko-szwajcarskiego kompozytora jest jednak utworem trudnym technicznie i nie była raczej pisania dla celów dydaktycznych, choć nie można tego wykluczyć. Perkowski eksponuje czynnik melodyczno-harmoniczny, choć metryka także nie pozostaje tu bez znaczenia. U Woytowicza pojawiają się w częściach skrajnych cytaty polskich melodii ludowych, w środkowej zaś nawiązania do *Gymnopédie* Erica Satie. *Sonata* Woytowicza różni się pod względem charakteru i przebiegu od pozostałych utworów,

głównie dzięki melodiom ludowym, które nadają całości specyficznego kolorytu.

Wszystkie sonaty łączy wspólna linia stylistyczna – właśnie neoklasycyzm, stanowiący ważny rozdział w historii muzyki polskiej. W jego krąg wpisują się, obok Grażyny Bacewicz czy wczesnej twórczości Witolda Lutosławskiego, właśnie nasi czterej twórcy: Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski, Konstanty Regamey i Bolesław Woytowicz.

Szeligowski pozostał wierny ideałom neoklasycyzmu do końca. Pozostałym twórcom było dane przeżyć autora *Buntu żaków* o kilka dziesiątków lat, styl ich utworów ewoluował więc w późniejszych latach w kierunku poszukiwania nowszych rozwiązań fakturalnych, formalnych i stylistycznych.

A oto kilka słów o życiu, działalności i twórczości poszczególnych autorów sonat fletowych.

Tadeusz Szeligowski (1896–1963) odbywał studia muzyczne w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie pod kierunkiem Wilema Kurza (fortepian) i w Krakowie pod kierunkiem Bolesława Wallek-Walewskiego (kompozycja) oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim u Zdzisława Jachimieckiego (muzykologia). W 1922 roku na UJ uzyskał również doktorat prawa. W latach 1929–1931 pogłębiał studia kompozytorskie pod kierunkiem Nadii Boulanger w Paryżu. Był wykładowcą kompozycji w Poznaniu i w Wilnie, a po wojnie w Poznaniu i w Warszawie. Za twórczość kompozytorską otrzymywał liczne nagrody na konkursach kompozytorskich. Jest autorem wielu utworów wokalnie-instrumentalnych, orkiestrowych, kameralnych, chóralskich i scenicznych, m.in. baletów *Paw i dziewczyna*, *Mazepa*; oper *Bunt żaków*, *Krakatuk*, a także *Epitaphium na śmierć Karola Szymanowskiego*, *Koncertu na orkiestrę*, *Koncertu fortepianowego*, utworów fortepianowych i innych. Do licznej grupy uczniów Szeligowskiego należą m.in. Zbigniew Bargielski, Augustyn Bloch, Henryk Czyż, Jan Fotek, Benedykt Konowalski, Andrzej

Koszewski, Włodzimierz Kotoński, Wojciech Łukaszewski, Tadeusz Maklakiewicz, Bernadetta Matuszczak, Bolesław Ocias, Zbigniew Penhersi, Witold Rudziński, Władysław Słowiński, Aleksander Szeligowski, Antoni Szuniewicz. Jako działacz muzyczny Szeligowski przez pewien czas sprawował funkcję prezesa ZKP (1951–54). Działalność społeczna i organizatorska twórcy *Epitaphium* to także liczne prelekcje, odczyty, publicystyka muzyczna, współpraca z Radiem Wileńskim. Jako inspirator i współorganizator życia koncertowego przyczynił się do powstania Wileńskiego Towarzystwa Filharmonicznego. Przed wojną był dyrygentem kilku chórów, stąd w jego dorobku znajdujemy wiele utworów chóralnych. Po wojnie działał w Radzie Programowej Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (od 1953 r.), Radzie Centralnej COPSA, Radzie Kultury przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Nie sposób wymienić wszystkich funkcji, jakie pełnił w ciągu całego życia.

Jako kompozytor Szeligowski jest dziś prawie zapomniany. W repertuarze koncertowym istnieje niewiele jego utworów. Głównie wspominany jest jako pedagog – „Tata”, jak mawiali o nim uczniowie i koledzy. Twórczość Szeligowskiego utrzymana jest w stylu neoklasycyźnym. Jego estetykę ukształtował z jednej strony wpływ nurtu narodowego – chopinowskiego, z drugiej muzyki

niemieckiej. Znał dodekafonię, ale była mu raczej obca. Pozostawał konserwatystą – nie akceptował najnowszych osiągnięć swoich młodszych kolegów-kompozytorów i często dawał temu wyraz na wystąpieniach w ZKP. Nie bez wpływu pozostała na ukształtowanie estetyki Szeligowskiego przyjaźń z Szymanowskim, którego poznał w Pradze w 1924 r. Po śmierci twórcy *Harnasów* Szeligowski dał wyraz swoim uczuciom dla starszego kolegi w *Epitaphium na śmierć Karola Szymanowskiego* (1937).

Piotr Perkowski (1901–1990) – wychowanek Romana Statkowskiego i Karola Szymanowskiego – przeżył osiemdziesiąt dziewięć lat. Znakomita większość tych lat wypełniona była twórczą pracą w różnych dziedzinach. W hasłach biograficznych pisze się często: „kompozytor, pedagog, działacz muzyczny”. Czytając te określenia nie rozumiemy zwykle zbyt dobrze, co się za nimi kryje. Jest to tytaniczna praca, której nie mogłaby – wydawać by się mogło – wykonać jedna osoba. A taką osobą był Piotr Perkowski. Miał na swoim koncie wiele dokonań o wybitnym znaczeniu dla muzyki polskiej, począwszy od założonego w Paryżu Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich, skupiającego wielu wybitnych polskich muzyków, m.in. Tadeusza Szeligowskiego i Witolda Rudzińskiego. Po

powrocie do kraju w 1931 r. Perkowski intensywnie działał na polu kultury polskiej. Miał wielkie zasługi w rozwoju kultury muzycznej na Pomorzu (jako dyrektor Konserwatorium Muzycznego w Toruniu oraz dyrektor i wiceprezes Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego). W okresie okupacji – podobnie jak Regamey – nie pozostał bierny wobec losów ojczyzny i włączył się czynnie w organizowanie Ruchu Oporu. Brał udział w walkach Powstania Warszawskiego. Powojenne losy Perkowskiego rozpoczęły się bardzo intensywną działalnością: został dyrektorem Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, pierwszym prezesem Związku Kompozytorów Polskich, współorganizatorem i profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, potem dyrektorem i kierownikiem artystycznym Państwowej Filharmonii w Krakowie oraz Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. W późniejszych latach był profesorem i dziekanem dwóch wydziałów w PWSM we Wrocławiu; przyczynił się do powstania filharmonii w tym mieście. Był nadto prezesem Krakowskiego Towarzystwa Operowego i Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; kierownikiem katedry kompozycji stołecznej PWSM, radnym miasta Warszawy, wiceprzewodniczącym Komisji Kultury Stołecznej Rady Narodowej. Funkcji, które sprawował w ciągu życia, było



Inauguracja roku akademickiego 1961/62 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. W pierwszym rzędzie siedzą: Piotr Perkowski i Tadeusz Szeligowski

– rzecz jasna – znacznie więcej. Równocześnie nie zaniedbywał kompozycji. Jego twórczość (obejmująca ponad sto dzieł, w tym kilka symfonii, koncertów, balety i liczne dzieła kameralne) jest umiarkowanie nowoczesna, charakteryzuje się jasnością formy, wrażliwością na barwę dźwięku, mistrzostwem instrumentacji. Jako pedagog wykształcił grono cennych polskich kompozytorów, wśród których wyróżniają się Jadwiga Szajna-Lewandowska, Tadeusz Natanson, Zbigniew Rudziński, Piotr Moss, Jerzy Maksymiuk, częściowo także Tadeusz Baird. Szkoda, że jego tak ciekawa twórczość została odsunięta na boczny tor. Miejmy nadzieję, że obchody 100-lecia urodzin Piotra Perkowski, które odbędą się w 2001 r., przypomną sylwetkę twórczą tego kompozytora.

Constantin Regamey (1907–1982) – niezwykła postać polskiego i europejskiego życia muzycznego, kompozytor, ceniony specjalista w zakresie indologii, krytyk muzyczny, władający sprawnie czterdziestoma (sic!) językami – pozostawił po sobie dwadzieścia jeden opusów. Jego niezwykłość polega na tym, że umiejętnie poruszał się zarówno w literacko-filozoficznym świecie orientu i kultury klasycznej, jak i w obszarze językoznawstwa, muzyki współczesnej i krytyki muzycznej. Łącząc tak różne dziedziny był profesorem uniwersytetów we Fryburgu i w Lozannie oraz prezesem Związku Kompozytorów Szwajcarii. Regamey interesował się dodekafonią i serializmem. Jego *Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce i wiolonczelę* był pierwszym polskim utworem dodekafonicznym (pierwszym polskim dodekafonistą był wprawdzie Józef Koffler, ale jego twórczość była wówczas w Warszawie prawie nieznaną). Regamey twierdził, że muzyka polska zatraciła poczucie radości, stąd też cechą wielu jego utworów jest

dowcip. *Nie jestem kawalerzem, ale komponuję raczej dla zabawy* – mawiał o sobie. Kompozytor nie powrócił do Polski po wojnie. Przeżył obóz koncentracyjny w Stutthof i w 1945 r. wyjechał do Szwajcarii (notabene był zawsze obywatelem szwajcarskim). Nie stracił jednak kontaktu z Polską – często tu przyjeżdżał, był m.in. profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Regamey działał też w okresie okupacji jako łącznik pomiędzy polskim Podziemiem a Delegaturą Rządu. Znając doskonale wszystkie języki europejskie spełniał swoje zadanie znakomicie. Bywalec salonów, erudyta, a zarazem człowiek o niezwyklej wprost kulturze osobistej i znakomity muzyk (wiele osób podkreślało jego fantastyczną łatwość czytania i zapamiętywania nut), o głębokiej wrażliwości, ale zarazem pewnym dystansie do siebie i otaczającego świata.

Bolesław Woytowicz (1899–1980) – podobnie jak wspomniani wyżej twórcy, pedagog i kompozytor, a nadto pianista. Absolwent Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasach fortepianu Aleksandra Michałowskiego (1920–24) oraz kompozycji Felicjana Szopskiego i Witolda Maliszewskiego. Podobnie jak Szeligowski, uzupełniał studia w Paryżu u Nadii Boulanger (1929–32). Ukończył także studia uniwersyteckie w Kijowie, gdzie uzyskał doktorat z zakresu filologii słowiańskiej oraz na Uniwersytecie Warszawskim (matematyka i prawo). Jako pianista prowadził ożywioną działalność koncertową (1924–1964), występując w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Austrii, Niemczech, Szwajcarii, Włoszech, Holandii, Anglii, krajach nadbałtyckich i Stanach Zjednoczonych. Działalność pedagogiczną prowadził w ciągu życia w trzech ośrodkach akademickich: Warszawie (1924–39), w Katowicach (od 1945 r.) oraz

w Krakowie (1965–67), wykładając nauki teoretyczne, kompozycję i grę fortepianową. Do jego polskich uczniów należą m.in. Tadeusz Baird, Wojciech Kilar, Witold Szalonek, Józef Świder, Romuald Twardowski. Utwory Woytowicza – podobnie jak i pozostałych wymienionych wyżej twórców – bywają dzisiaj bardzo rzadko prezentowane na estradzie. Twórczość jego obraca się w kręgu stylistyki neoklasycyzmu, uzupełnionej o elementy narodowe, z wykorzystaniem folkloru oraz technik polifonicznych.

Niniejszy szkic przedstawia życie i twórczość wspomnianych kompozytorów tylko w zarysie. Nie sposób wymienić tu wszystkich znaczących dzieł, jakie wyszły spod ich pióra: symfonii, koncertów, oper, baletów, utworów kameralnych i wokalnych. Jakże to uproszczenie pisać o kimś, że był autorem symfonii, koncertów i oper. Kto zna te utwory? Kto w pełni potrafi je docenić, odkryć ponownie, zadając kłam licznym opiniom, że była to twórczość konserwatywna, staroświecka, niepostępowa? Twórczość Perkowski, Regameya, Szeligowskiego i Woytowicza należy całkowicie do wieku XX. Czy jako kompozytorzy zostaną na kartach historii tylko w postaci maleńkich biogramów w encyklopediach, czy też muzyka ta będzie żywa, zostanie przypomniana i wejdzie na stałe do kanonu literatury polskiej? Dobrze byłoby, gdyby tak się stało. Utwory tych kompozytorów nie zasługują na zapomnienie. Już na przykładzie sonat fletowych można się przekonać, że mamy do czynienia z wielką muzyką. Odkryjmy więc symfonie, kwartety smyczkowe, koncerty fortepianowe i skrzypcowe, opery i balety tych twórców, a przekonamy się, że popełniłszy błąd zamykając ich dzieła w szufladzie...

Aleksander Tansman, wybitny polski kompozytor, autor ponad 70 utworów na orkiestrę, jest patronem trzeciej już edycji *Międzynarodowego Konkursu Indywidualności Muzycznych* w Łodzi. Koncert inauguracyjny Konkursu odbył się 5 listopada br. w Łodzi. Wystąpiła Gwendolyne Bradley oraz *Sinfonia Varsovia* pod dyrekcją Jana Krenza. Wykonano:

BEZ KOMENTARZA

1. Aria z opery *Juliusz Cezar* Haendla
2. *Alleluja* z *Exsultate Jubilate* Mozarta
3. Uwertura *Egmont* Beethovena
4. *Pieśń Roksany* z opery *Król Roger* Szymanowskiego
5. *Wokaliza* Rachmaninowa
6. *Summertime* Gershwina
7. *IX Symfonia* Dworzaka

rubata – swobodne, nie przesadzone a wyraźne, oddające właściwy wyraz utworu. Igor Zubkowski gra po prostu z przekonaniem i świadomością. Wspaniale muzykuje też wraz z nim również młoda pianistka – Irina Khovanskaia. Godną pochwały jest idea promowania wyróżniających się indywidualności muzycznych a także dzieł Aleksandra Tansmana - łódzkiego kompozytora, mieszkającego we Francji. W 1997 roku obchodzono 100 rocznicę jego urodzin i 10 rocznicę śmierci. Z tej okazji powstał konkurs, zaś jego organizatorzy mają nadzieję, że w kolejnych edycjach uda się jeszcze lepiej przybliżyć słuchaczom dorobek i sylwetkę A. Tansmana.

Joanna Łukaszewska

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej

J. S. Bach – *Toccatą i fuga d-moll BWV 565, Aria na strunie G, Nun komm der Heiden Heiland BWV 659, Preludium i fuga c-moll*

G. Argatina – *Doina*

G. Lagrange – *Adagio*

T. Albinoni – *Adagio g-moll*

Ch.W. Gluck – *Melodia z opery Orfeusz i Eurydyka*

F. Schubert – *Ave Maria*

J. Podbielski – *Preludium*

Georgij Agratina (fletnia Pana)

Robert Grudzień (organy)

1997, DUX CD 0272

★★★★

Rokrocznie w Leżajsku organizowany jest Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej. Odbywa się on w XVIII wiecznej Bazylice Ojców Bernardynów, stanowiącej dziś jeden z najcenniejszych zabytków sztuki polskiej. Następnym powodem prezentowania tej płyty jest dobór repertuaru – muzyka, a przede wszystkim jej nietuzinkowe wykonanie. Oto dość nietypowy, aczkolwiek bardzo interesujący zestaw instrumentów: fletnia Pana z towarzyszeniem zabytkowych organów. Wykonawcami są: Georgij Agratina – Profesor Akademii Muzycznej w Kijowie i Robert Grudzień – organista, inicjator oraz współorganizator wielu krajowych koncertów i festiwali. O repertuarze można wyrazić się w sposób zwięzły i krótki. Stanowią go utwory na organy solo – znane i lubiane, które urzekają czystością barokowego brzmienia, możliwościami barwowymi głosów, jak też siłą dźwięku. Znalazły się również – obok słynnych arcydzieł Bacha i Schuberta – kompozycje samego Georgija Agratiny na fletnię Pana i organy. Cała płyta utrzymana jest w bardzo ciepłym, uczuciowym charakterze, dostarczając słuchaczowi wielu wzruszeń i uniesień. Zawdzięczamy to wspomnianym wcześniej artystom, którzy kierują się nie tylko intuicją ale i dobrym smakiem. Należy dodać, iż dźwiękowo płytę zrealizowano znakomicie w firmie DUX. W sumie jest to jeden z ciekawszych CD, jakie się ostatnio pojawiły.

Joanna Łukaszewska

imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata Muzyki 71

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyt

imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata Muzyki 71

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyt

UWAGA!

Przy zamawianiu archiwalów ich numery prosimy wyszczególnić w rubryce *numery archiwalne*. Rubrykę *imię i nazwisko prenumeratora* oraz adres poniżej prosimy wypełniać przy zamówieniach dla osób trzecich. Z przykrością informujemy, że pierwszy numer naszego piśmie jest już wyczerpany.

Prenumerata *Muzyki 71*: należy przelać na konto wydawcy kwotę równą liczbie numerów prenumerowanych razy cena numeru. Cena numeru w prenumeracie krajowej wynosi 7 zł, a w zagranicznej: Europa - 3,50 US\$, Ameryka Płn. - 4 US\$, reszta świata - 4,50 US\$. Prowadzimy również sprzedaż płyt wydawnictwa *slate Specialite*. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + liczba płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy pierwsza płyta kosztuje 20 US\$, druga 15 US\$, a każda następna 10 US\$. Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w US\$ należy doliczyć 15 US\$. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
FLUTE CONCERTOS · FLÖTENKONZERTE

Wq 22 · Wq 164 · Wq 165 · Wq 168

7039

TUDOR
Musique digitale
DIGITAL

ANDRÁS ADORJÁN
„MUSICA VIVA“ CHAMBER ORCHESTRA
ALEXANDER RUDIN



Carl Philipp Emanuel Bach

1714-1788

Koncerty fletowe Wq
22, Wq 164, Wq 165,
Wq 168

András Adorján (flet)
Musica Viva Chamber
Orchestra
Aleksander Rudin (dyry-
gent)

TUDOR 7039
1999, DDD, 77'42"
dystrybucja: GIGI Records

*The profound harmonizer
Combined novelty with beauty,
Was great
In music to words,
Even greater
In daring speechless music*

W tych krótkich słowach żegnał C.Ph.E. Bacha jego przyjaciel, poeta – Gottlieb Klopstock. Jako jeden z nielicznych współczesnych Bachowi potrafił z powagą i wiarą pochylić się nad jego twórczością i trafnie przewidzieć wkład, jaki będzie miał ten kompozytor w dalsze kształtowanie się muzyki europejskiej. Bach prawie całe życie miał spędzić na dworze Fryderyka Wielkiego, wielkiego miłośnika gry na flecie (notabene ucznia sławnego J.J. Quantza). Koncerty fletowe powstać musiały zatem na zamówienie zwierzchnika, chociaż dotychczas nie wiadomo, czy kompozytor słuchał ich w wykonaniu Fryderyka Wielkiego, czy znakomitego J.J. Quantza. Nie ma to dla nas większego znaczenia. Są to bowiem dzieła niezwykle w swej wyrazowości, emanują ciepłem, uczuciowością, subiektywizmem, prostotą przekazu w częściach wolnych;

w szybkich zaś zachwycają dziecięcą radością życia, lekkością, zwiewnością.



C.P.E. Bach

Próbują nas o tym przekonać swoim wykonaniem András Adorján i Orkiestra Kameralna *Musica Viva*. Słuchając ich wykonania trudno nawet wspominać o trudnościach technicznych (a przecież koncerty owe nie należą do najłatwiejszych).

Precyzja, zwiewność i stosunkowo łatwa przy takim stanie rzeczy współpraca solisty z orkiestrą daje efekt współistnienia, zgodnego współtworzenia, nie zaś rywalizowania. Każdorazowo, słuchając tej interpretacji nie opuszcza mnie wrażenie, że muzykowanie sprawia wykonawcom wielką przyjemność, czego wyrazem może być pedantyczna niejednokrotnie dbałość o używanie stopliwoci brzmieniowej aparatu orkiestrowego i nadanie mu ciepła i delikatności instrumentu solowego. Przy okazji nie sposób nie dostrzec, jak bardzo może zbliżyć się brzmienie orkiestry złożonej z instrumentów współczesnych do tak ostatnio modnego ideału brzmieniowego orkiestry barokowej złożonej z instrumentów z epoki.

Znakomity gust i nienaganna precyzja idąca w parze z niezwyklej miary muzykalnością – tak w krótkich słowach należałoby opisać tę płytę. Nagranie to z pewnością zadowolili najbardziej wymagających słuchaczy.

Ewa Mackiewicz

RECENZJE

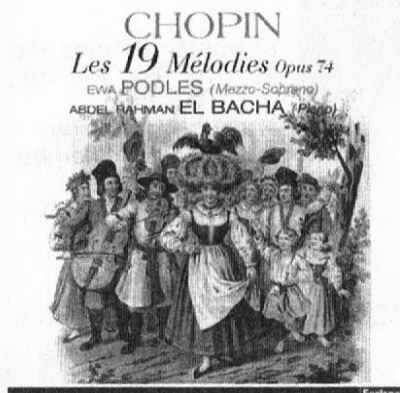


KRYTERIA OCENY PŁYT

★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★	★★	★
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

Fryderyk Chopin

1810-1849



Pieśni opus 74 i posth.

Ewa Podles (mezzosopran)

Abdel Rahman el Bacha (fortepian)

FORLANE 16795

1999, DDD, 50'29"

★★★★★

Obchodzony uroczystość w 1999 Rok Chopiniowski (150-lecie śmierci kompozytora) francuska wytwórnia Forlane uczciła, podobnie jak kilka innych firm fonograficznych, wydaniem płyty zawierającej wszystkie pieśni Chopina. Do współpracy zaproszono dwoje wybitnych artystów, od dłuższego czasu związanych z Forlanem: polską śpiewaczkę Ewę Podles oraz mieszkającego we Francji libańskiego pianistę Abdela Rahmana El Bacha. Powstała płyta szczególna, będąca wyrazem hołdu dla wielkiego polskiego kompozytora. Nagranie uzyskało wspaniałe recenzje, przyznano mu również prestiżową nagrodę *Grand Prix de l'Académie Française du Disque 2000*.

Fryderyk Chopin napisał zaledwie 19 pieśni, zresztą większość została opublikowana już po jego śmierci (w 1859 r.). Pieśni uważane są zwykle za mało istotną część twórczości autora nokturnów, mazurków,

polonezów i koncertów, są też w większości, oprócz oczywiście takich „hitów”, jak np. *Życzenie* czy *Piosnka litewska*, stosunkowo słabo znane, nawet w Polsce. Ale nawet w Polsce, co jest swoistym ewenementem fonograficznym, prawie równocześnie ukazały się płyty z pieśniami Chopina w interpretacji Urszuli Krygier, Joanny Kozłowskiej, Elżbiety Szmytki, Leszka Świdzińskiego i Beaty Wardak.

Dla Ewy Podles jest to już (choć lepiej powiedzieć dopiero) czwarta płyta z pieśniami. Dla Forlane artystka nagrała pieśni Rachmaninowa, Musorgskiego oraz Czajkowskiego. W Polsce ukazały się, nakładem Polskich Nagrań pieśni Marty Ptaszyńskiej oraz, nakładem CD Accord, pieśni kompozytorów polskich. Ewa Podles jest niewątpliwie najwybitniejszą obecnie odtwórczynią partii barokowych i rossiniowskich, jej głos określany jest nie jako mezzosopran, a kontralt, charakteryzujący się altowymi dólami i sopranowymi górami. Ale o mistrzostwie śpiewu świadczy nie tylko piękna, jedyna w swoim rodzaju barwa głosu. Zarówno w operze, jak i w reperturze pieśniarskim, artystka przywiązuje niezwykłą wagę do interpretacji utworu. Na płycie Forlane Podles śpiewa bardzo żywiołowo i soczyście, demonstrując całą gamę barw i odcieni swojego kontraltu – w zależności od utworu jej głos jest wesoły, radosny i frywolny lub smutny, dramatyczny, pełen tęsknoty. Jest także szalenie plastyczny i elastyczny – w pieśniach „kobięcych” (*Życzenie, Narzeczonny, Precz z moich oczu, Śliczny chłopiec*) artystka śpiewa głosem młodej, rozmarzonej lub zagniewanej dziewczyny, w pieśniach „męskich” (*Hulanka, Wojak*) – co zresztą po wieloletnich występach w partiach „spodkownych” nie mogło stanowić problemu – głosem męskim, tenorowym, czasem wręcz głosem „pijanego żołnierza”.

Bardzo sugestywnie artystka prowadzi dialog między matką i córką w *Piosnce litewskiej*. Poza tym wspaniała dykcja, co właśnie w przypadku pieśni jest niezwykle istotne, sprawiają, że słuchamy tu nie tylko pięknie wykonanej polskiej muzyki, lecz także pięknej recytacji polskiej poezji (autorami słów są m. in. Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Wincenty Pol, Stefan Witwicki – Chopin pisał bowiem pieśni tylko do polskich słów).

Abdel Rahman el Bacha gra bardzo dostojnie, patetycznie, elegancko, ale do pieśni Chopina przydałoby się więcej „słowiańskości”, więcej emocji, co zademonstrowała Ewa Pobłocka akompaniując Ewie Podles w sześciu pieśniach Chopina (na płycie *A Treasury of Polish Songs*). Niemniej jednak jego interpretacja muzyki Chopina, może inna od tej, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni, jest jeszcze jedną próbą interpretacji uniwersalnej muzyki genialnego kompozytora. Szkoda tylko, że na płycie nie umieszczono polskich słów pieśni (są teksty po francusku i agielsku). I szkoda, że po egzemplarz płyty trzeba jechać za granicę – nie można jej niestety kupić w Polsce, żaden polski dystrybutor nie sprowadził jej do naszego kraju.

Tomasz Pasternak



Piotr Czajkowski

1883-1953

Liturgia św. Jana Chryzostoma op. 41
USSR Ministry of Culture Chamber
Choir

Valeri Polyansky (dyrygent)
BMG Music (Melodiya) 74321 25186 2
1995, DDD

☆☆☆☆☆

XIX-wieczną muzykę prawosławną Rosji zdominował styl przejęty od zachodnioeuropejskich mistrzów późnego renesansu (Orlando di Lasso, Palestriny). Rzadko inspirację dla tego rodzaju utworów stanowił rodzimy folklor, jeszcze rzadziej nawiązywano wtedy do tradycyjnych śpiewów jednogłosowych brzmiałych w cerkiewnych murach właściwie do końca XVIII wieku. Tradycyjny chorał kościoła prawosławnego stopniowo ginął zastępowany masywnym brzmieniem czterech i pięciogłosowych chórów.

Zjawisko to, na pierwszy rzut oka destrukcyjne, spowodowało nagłe zainteresowanie muzyką cerkiewną rodzimych kompozytorów. Przystępna, nowa jej formuła, jak i rosnące zapotrzebowanie na wielogłosowe utwory sakralne zainteresowało wielu twórców tą muzyką (zapewne nie bez znaczenia było duże prawdopodobieństwo częstych wykonań i wiążącej się z tym popularności twórcy wśród szerokiej rzeszy wiernych). Powstały wtedy prawdziwe perły muzyki cerkiewnej: szereg pełnych cykli liturgicznych, nieszpórów, koncertów wokalnych. Nieobce były one również Czajkowskiemu.

Rzadko zwykło się myśleć o tym kompozytorze w kategoriach religijnych (nieudane małżeństwo, a zwłaszcza orientacja seksualna). A jest on przecież autorem potężnej, jednocześnie refleksyjnej i pełnej zadumy *Liturgii*. Dzieło znakomite pod każdym względem zasługuje z pewnością na uwagę. Nosi znamiona indywidualnego stylu kompozytora i może stanowić świadectwo jego sztuki. Nade wszystko jednak jest to wyrażona śpiewem modlitwa potężnej, carskiej Świętej Rusi uzewnętrzniająca potęgę jej wiary, przejmująca żarliwością. Z całą pewnością nikt nie odda głębi tego dzieła lepiej, niż to robią Rosjanie, a zwłaszcza znany, słynący na całym świecie z perfekcyjnych wykonań USSR Ministry of Culture Chamber Choir pod dyktando V. Polańskiego, nagranie którego *Liturgii* pragnę gorąco państwu polecić.

Ewa Mackiewicz

Serenada C-dur op. 48
A. Dworzak – Serenada d-moll op. 22
E. Elgar – Serenada e-moll op. 20
Wrocławska Orkiestra Kameralna
Wratislavia

Jan Stanienda (dyrygent)

DUX CD 0278

1997, DDD

☆☆☆☆☆

Tę płytę można zarekomendować każdemu, kto potrzebuje relaksu, lubi muzykę lekką, ciekawą, przyjemną, choć trudną pod względem wykonawczym. Na kolejnej płycie kompaktowej wydanej przez firmę DUX znalazły się serenady romantyczne Dworzaka, Elgara i Czajkowskiego. Termin serenada kojarzy się z pieśnią wykonywaną w nocy pod oknem ukochanej osoby z towarzyszeniem instrumentu. Z czasem serenada stała się dziełem instrumentalnym złożonym z kilku różnych części, przeznaczonym na specjalne okazje. Mogą Państwo przekonać się więc o pięknie rozgwieżdżonej muzyki wieczornej, sięgając po fascynujące wykonanie Wrocławskiej Orkiestry Kameralnej *Wratislavia*. Zespół założony został przez byłych członków Orkiestry Kameralnej *Leopoldinum* oraz jej dyrektora artystycznego Jana Staniendę, który obecnie jest szefem *Wratislavia*. Największą atrakcją tej płyty jest więc mistrzostwo wykonawcze. Orkiestra występuje w klasycznym składzie i choć istnieje dopiero od 1996 roku – jest zespołem o wyrównanym brzmieniu. Nic w tym dziwnego, skoro *Wratislavię* tworzą wybitni muzycy, laureaci konkursów i soliści – o czym czytamy w książeczce. Jest to produkcja bardzo wartościowa, niosąca bogactwo emocji, siłę artystycznego wyrazu oraz ciekawą narrację. Wystarczy wsłuchać się w pierwsze, jakże romantyczne dźwięki...

Joanna Łukaszewska

Joseph Haydn

1732-1809

Nelson Mass, A little Mass

Viktoria Loukianetz (sopran)

Gabrielle Sima (kontralt)

Kurt Azasberger (tenor)

Robert Holzer (bas)

Hungarian Radio and Television

Chorus, Nicolaus Esterhazy Sinfonia

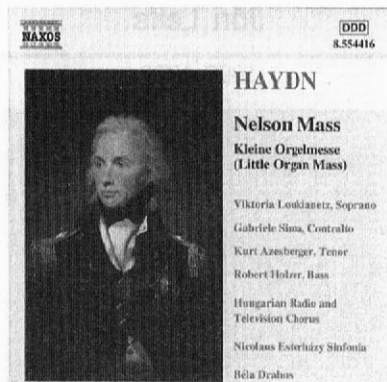
Bela Drahos (dyrygent)

Naxos 8.554416

1998, DDD

dystrybucja: CMD

☆☆☆☆☆



Skomponowana w 1798 roku *Msza Nelsonska* zajmuje niewątpliwie poczesne miejsce w wokalnoinstrumentalnej twórczości Haydna. Trudno jednak przecenić wartość tego utworu, zważywszy na fakt, iż w tym samym czasie powstają dwa najważniejsze jego dzieła oratoryjne: *Stworzenie świata* (1798), *Pory roku* (1801). Mimo to wśród 14 msz Haydna, *Nelsonskiej* przypada doniosła rola. Swą nazwę zawdzięcza brytyjskiemu admirałowi, na cześć którego została wykonana. Po-brzmiewają w niej echa walk, bitew, triumfu, czemu zawdzięcza swój charakter. To obdarzone niezwykłym ładunkiem emocjonalnym dzieło łączy w sobie pierwiastki dramatyczne z nabożnym, chwilami wręcz mistycznym dostojnictwem i pokorną zadumą modlitewną.

Wykonawcy doskonale odgadują nastrój owego dzieła, oddając w interpretacji należy mu patos i powagę. Zwraca uwagę ogromna dyscyplina dynamiczna i agogiczna, nadająca wykonaniu klasycznej prostoty i powściągliwości. Wyrównana barwa głosu solistów ułatwia dobrą współpracę między nimi. Głosy żeńskie są wprawdzie intensywniejsze, co jednak nie przeszkadza być słyszalnym delikatniejszym nieco głosom męskim. Właściwe proporcje zachowane zostają również między chórem a orkiestrą, choć ta najczęściej pełni rolę tła, pozostając w owej masie brzmienia na drugim planie. Nigdy jednak nie mamy wrażenia, iż – wyeksponowany w ten sposób – chór dominuje nad zespołem instrumentalnym.

Bardzo dobre wykonanie.

Paulina Doniec



Jón Leifs

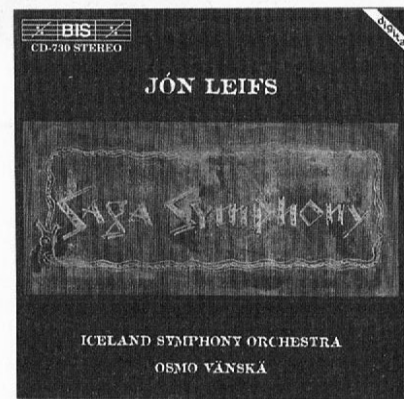
1899-1968



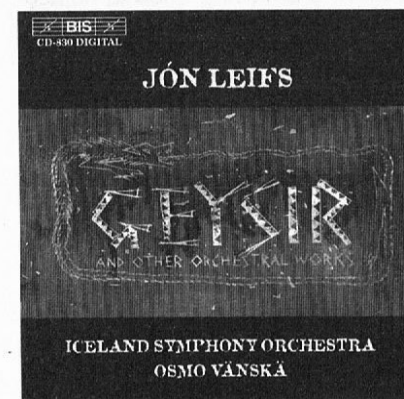
BIS CD-691



BIS CD-692



BIS CD-730



BIS CD-830

The Three String Quartets

The Yggdrasil Quartet: Fredrik Paulsson (skrzypce I), Per Óman (skrzypce II), Robert Westlund (altówka), Per Nyström (wiolonczela)

BIS CD-691
1994, DDD, 75'37"

☆☆☆☆

The Complete Piano Music

Örn Magnússon (fortepian)

BIS CD-692
1994, DDD, 64'34"

☆☆☆☆

Saga Symphony

Iceland Symphony Orchestra

Osmo Vänskä (dyrygent)

BIS CD-730
1995, DDD, 54'27"

☆☆☆☆

Geysir and other orchestral works

Iceland Symphony Orchestra

Osmo Vänskä (dyrygent)

BIS CD-830
1997, DDD, 55'35"

☆☆☆☆

Muzyka islandzka jest w Polsce mało znana, w Islandii istnieje jednak prężne środowisko muzyczne. Działa Związek Kompozytorów Islandzkich (założony w 1945 r.) oraz Centrum Informacji Muzycznej (założone w 1968 r.; warto wspomnieć, że w Polsce nie ma tego typu instytucji!). Spośród wielu twórców różnych generacji w XX wieku w muzyce islandzkiej wyróżnia się twórczość Jóna Leifsa.

Jón Leifs (1899-1968) – kompozytor i dyrygent, kształcił się początkowo prywatnie w Reykiawiku w zakresie gry fortepianowej. W wieku 17 lat wyjechał do Europy, gdzie podjął studia muzyczne w lipskim Konserwatorium, kształcąc się pod kierunkiem Roberta Teichmüllera (fortepian), Hermanna Scherchena (dyrygentura) oraz Aladára Szendrei i Paula Graenera (kompozycja i teoria). W Niemczech spędził blisko 30 lat, występując jako dyrygent z licznymi orkiestrami europejskimi. W 1926 r. z Orkiestrą Filharmonii Hamburgskiej odbył tournée po Norwegii i Islandii. Społeczność islandzka po raz pierwszy usłyszała dzięki niemu orkiestrę symfoniczną. W 1944 r. zmuszony był opuścić Niemcy, udając się przez Kopenhagę do Szwecji, a stamtąd w 1945 r. powrócił do Islandii. Położył znaczne zasługi dla ożywienia i odrodzenia życia muzycznego w rodzinnym kraju. Po powrocie zaczął prężnie działać organizując środowisko kompozytorskie. W 1945 powołał do

życia Związek Kompozytorów Islandzkich. Przyczynił się także do przystąpienia Islandii do Nordyckiej Rady Kompozytorów i Międzynarodowej Unii Praw Autorskich.

Działał także jako badacz i zbieracz rodzimego folkloru. Uważał, że islandzka muzyka ludowa daje duże możliwości stworzenia stylu narodowego, stąd w jego licznych utworach pobrzmiewają echa islandzkich pieśni, opracowania melodii ludowych, stylizacje tańców. Pozostawił 70 kompozycji: utwory orkiestrowe, kameralne, fortepianowe, organowe, chóralne, pieśni i dzieła wokalnoinstrumentalne. Forma utworów Leifsa – na ogół swobodna, zamyka się bądź to w kompozycjach monumentalnych (np. *Symfonia Saga*), bądź drobniejszych formach orkiestrowych (np. *Uwertura Galdra-Lofti* op. 10), czy miniaturach orkiestrowych łączonych w cykle oraz cyklicznych utworach fortepianowych, inspirowanych ludową muzyką islandzką oraz średniowiecznymi pieśniami liturgicznymi, tworzonymi w tzw. technice *tvisöngur*. Język muzyczny tych kompozycji jest wysoce oryginalny, indywidualny i zarazem „islandzki” – dzięki świadomemu czerpaniu inspiracji ze skarbcza kultury i tradycji narodowej.

Szwedzka wytwórnia płytowa BIS wydała już osiem płyt z muzyką Jóna Leifsa z czego omawiamy tu cztery z muzyką fortepianową, kameralną i symfoniczną.

Pierwsza płyta (BIS CD-691) w całości poświęcona jest muzyce kameralnej Islandczyka. Znakomity zespół – The Yggdrasil Quartet – prezentuje trzy kwartety smyczkowe Jóna Leifsa, pochodzące z różnych okresów twórczych kompozytora. Pierwszy kwartet – *Mors et vita* op. 21, napisany w 1939 r. – to utwór jednoczęściowy, choć złożony z kilku-nastu fragmentów, skonstruowanych pod względem tempa, faktury i charakteru. Drugi kwartet – *Vita et mors* op. 36 – powstał w latach 1948-51, jest trzyczęściowy. Nazwy obu kwartetów mają znaczenie symboliczne. Pierwszy kwartet powstał na jesieni 1939 r. w pierwszych miesiącach wojny. *Mors et Vita* to po łacinie śmierć i życie. Życie w języku islandzkim to *Lif*, zarazem imię młodszej córki kompozytora, zmarłej tragicznie w wieku 18 lat, pamięci której dedykowany jest drugi kwartet (pamięci córki poświęcone jest także napisane w 1949 r. *Requiem* na chór mieszany a cappella). Trzeci kwartet op. 64 poświęcony jest pamięci El Greco. Poszczególne części inspirowane są wybranymi obrazami malarza, co sugerują tytuły części.

OSTATNIA OKAZJA!

Drodzy Czytelnicy,

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

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

Płyta ta ukazała się w wydawnictwie Acte Préalable – numer AP0055.

MUZYKA POLSKA



Muzyka21



St. Cecilia cantata
Piano concerto

FRANCISZEK LESSEL

Clarinet concerto
Overture "Zamek na Czorsztynie"

KAROL KURPIŃSKI



Kolędy Gratis!

Ten kupon po wypełnieniu upoważnia do otrzymania gratis jednej płyty z kolędami.

Należy go wysłać na adres:

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
skr. pocztowa 71
02-792 Warszawa 78

Imię

Nazwisko

Ulica

Kod pocztowy

Miasto

Adres e-mail

Ważne są tylko kupony nie przedziurkowane

Oferta ważna tylko na terenie Polski do 31.12.2000 r.

KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

AP0055



AP0055

POLSKA

MUSICIANS



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

Programy *Żywe serdeczne* pod kierownictwem wszystkich, którzy przyznajili się do zorganizowania koncertu i powstania tej płyty. *Andrzejowi Lipce* – za realizację nagrań. *Pani Dyrektorowi Waldemarowi Dabłowskiemu* z PSM I Stopnia im. F. Chopina w Warszawie – za udostępnienie sali do prób. *Pani Janowi Gębowskiemu* – za nieocenioną pomoc przy organizacji koncertu. *Pani Grażynie Borowińskiej* – za ufny opiekę, za serce, za wszystko.

© 2000 Acte Préalable & Jan A. Jarnicki ART direction: Małgorzata Łozaj-Lipszyc
www.kl.net.pl/-actepre e-mail actepre@polbox.com Computer design: Michał Karol Lipka
Management: Magdalena Wołńska

Momika Mych – sopran
Michał Zambrycki – tenor
Krzysztof Szumanski – bas-baryton
Emilian Małdy – fortepian
Paweł Stolarezyk – klarnet

Polski Chór *Jennesses Misticules*
Ewa Stranska – dyrygent (3)
Polska Orkiestra *Jennesses Misticules*
Łukasz Borowicz – dyrygent (1, 2, 4)

Całkowity 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 *Allegretto* [7:10]

AP0055

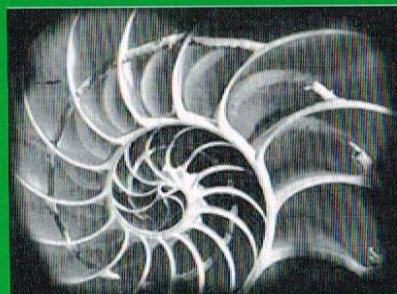
KONCERT PROMOCYJNY Muzyka21

Polski Chór *Jeunesses Musicales*:

soprany Agnieszka Bilica
Anna Gr'dzka
Ewa Łapińska
Katarzyna Łupińska
Emilia Zielonka
Katarzyna ȳtomirska
alty Izabela Krych
Ewa Mackiewicz
Agnieszka Roszkowska
Ewelina Rzezińska
Bogna Wojtkiewicz
tenory Jakub Grabowski
Tomasz Holizna
Aleksander Kunach
Marcin Trzcifski
basy Andrzej Lewczak
Micha³ Myeliński
Krzysztof P³otczyk
Pawe³ Siwczak
Cezary Tomaszewski
pozytyw Micha³ Markuszewski

Polska Orkiestra *Jeunesses Musicales*:

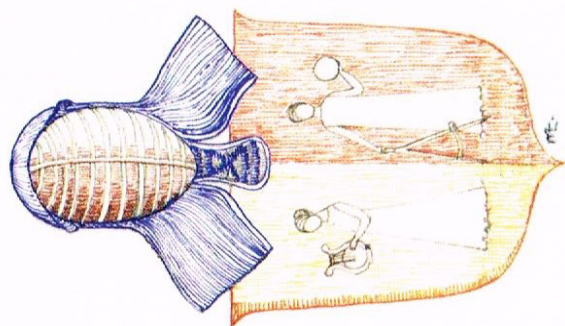
I skrzypce Marcin Jamroz ȳ – koncertmistrz
Kamila Szalińska
Piotr Cebula
Marcin Targoński
Piotr Kaniuga
Pawe³ Zalejski
II skrzypce Micha³ K³osiewicz
Stanisław Dzi¹g
Magdalena Stelmazyk
Antoni D¹browski
Barbara Ulanowska
alt³wki Marta Wi³ęcawska
Marlena Winiszewska
Agnieszka Du^ȳ
Katarzyna Du^ȳ
wiolonczela Pawe³ Wojciechowski
Tomasz S³owikowski
Dariusz Łapiński – inspektor ork.
kontrabas Sebastian Wypych
flety Izabela Czajkowska
Przemysław Marcyniak
oboje Łukasz Dzikowski
Waldemar Bomba
klarnety Maciej S³ojka
fagoty Magdalena Falkowska
W³odzimierz Kossak
Marcin Szreter
tr³bki Adam Palczewski
Ma³gorzata W³odarska
waltornie Tomasz Kubica
Tomasz Pietrucha
ko³ty Dominik Ros³oñ



Terra Soundtralis Incognita

Jedyny serwer skupiający polską muzykę niezależną: recenzje płytowe, strony internetowe polskich wytw³orni i pism muzycznych oraz linki do ciekawych miejsc w internecie.

Adres wart zapamiętania!
<http://terra.pl>
terra@terra.pl

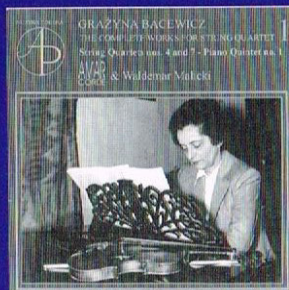


Enregistrement placé sous le patronage de l'Académie de France à Paris

MUSIC POLISH

Kwartet AMAR CORDE oraz
Acote Préalable przedstawiaj!

AP0019



Kwartety nr 4 i 7
Kwintet fortepianowy nr 1

AP0020



Kwartety nr 2, 3 i 6

AP0021



Kwartety nr 1 i 5
Kwintet fortepianowy nr 2



Jón Leifs

The Yggdrasil Quartet powstał w 1990 r. i specjalizuje się w wykonawstwie nordyckiej muzyki kameralnej. Muzycy wykonują kwartety Jóna Leifsa ze zrozumieniem, wyczuwaniem stylu, oddając znakomicie głębię tej muzyki, zarówno we fragmentach o charakterze dramatycznym (np. początek II kwartetu), jak i momentach lirycznych (wybrane miejsca I kwartetu). The Yggdrasil Quartet to zespół znakomity, dobrany, świetnie rozumiejący się. Artystom trudno postawić jakikolwiek zarzut. Płyta niniejsza prezentuje możliwości zespołu w całej okazałości – piękne stopniowe brzmienia, czystość intonacji, precyzyjne figuracyjne przebiegi, konsekwentne prowadzenie frazy, a przy tym świeżość i młodzieńcza radość muzykowania, nie pozabawiona głębi wyrazu i ekspresji.

Kolejna płyta (BIS CD-692) zawiera komplet utworów fortepianowych Jóna Leifsa, nagranych przez Óna Magnússona – czołowego pianistę islandzkiego. Większość z zarejestrowanych utworów to cykle, inspirowane folklorem islandzkim m.in. *Íslensk Þjóðlög* (Islandzkie pieśni ludowe) – cykl 25 miniatur, *Fjögur lög fyrir pianoforte* op. 2 (cykl 4 miniatur), *Rímnadanslög* op. 11 (również cykl 4 miniatur). Utwory te urzekają liryzmem, głębią wyrazu, prostotą islandzkiego folkloru, a przy tym wyszukaniem opracowaniem ludowych melodii i znanstwem w zakresie faktury fortepianowej.

Órn Magnússon wykonuje utwory Leifsa po mistrzowsku ukazując ich swoisty urok wyrastający z inspiracji islandzką muzyką ludową, podkreślając charakterystyczną dla tej muzyki zmienność metryczną.

Órn Magnússon dysponuje dużymi możliwościami manualnymi, choć miejscami, zwłaszcza w forte,

słyszysz się twardy atak dźwięku. Płyta, jednorodna w wyrazie, jest w odbiorze dość monotonna, a pianiście nie zawsze udaje się tej monotonii uniknąć. Tym niemniej nagranie to jest interesujące i warte poznania.

Na trzeciej (BIS CD-730) i czwartej (BIS CD-830) płytce utrwalono muzykę symfoniczną Jóna Leifsa, zarejestrowaną przez Islandzką Orkiestrę Symfoniczną (Sinfóníuhljóm sveit Islands) pod dyrekcją Osma Vönská. Pierwszą z płyt w całości wypełnia monumentalne dzieło – *Saga Symphony* (*Sinfónía I Söguhefjur* op. 26), napisana w 1941 roku. Symfonia składa się z pięciu części. Pięć części tego dzieła, to pięć muzycznych portretów bohaterów ze szczególnie popularnych islandzkich sag średniowiecznych: z „Njáls saga”, „Laxdalasaga” i „Grettingsaga”. Leifs zalecał, aby dyrygent prowadzący tę *Symfonię* zapoznał się z tymi sagami, aby mógł właściwie kreować muzyczne charakterystyki tych postaci i dobrać do tych charakterystyk właściwe tempo. (Warto zauważyć, że słowo „saga” ma w języku islandzkim kilka znaczeń: 1. historia, opowiadanie, historyjka; 2. historia [jako nauka]; 3. średniowieczne dzieło literackie [islandzkie sagi należą do najstarszych europejskich zabytków literackich], zaś nam – cudzoziemcom słowo „saga” kojarzy się z tym właśnie ostatnim znaczeniem).

Druga płyta zawiera dzieła mniejszego formatu: *Geysir* – preludium orkiestrowe op. 51, uwerturę do *Galdra-Lofti* op. 10, *Konsolacje* (Hughreysting) – intermezzo na smyczki op. 66 oraz trzy cykle miniatur orkiestrowych – *Mata Trylogia* (Þríþátt hljómkviða) op. 1, *Trzy abstrakcyjne obrazy* (Þrjú óhlutráen málverk) op. 44, *Islandzkie tańce ludowe* (Íslensk rímnadanslög) op. 11.

Muzykę symfoniczną Jóna Leifsa wyróżnia znakomite rzemiosło kompozytorskie; oryginalny język muzyczny, łączący spójnie wpływy muzyki europejskiej z tradycyjną muzyką islandzką; bogata kolorystycznie instrumentacja, wykorzystująca rozbudowany aparat wykonawczy z zastosowaniem dużej grupy instrumentów perkusyjnych oraz tradycyjnych instrumentów islandzkich (w finale ostatniej części *Symfonii* kompozytor zastosował sześć *lurs* – kopii długich rogów, wykorzystywanych w społeczeństwach nordyckich w epoce Brązu). Zwraca uwagę logika w kształtowaniu formy i osiąganiu napięć. W sferze emocjonalno-wyrazowej daje się odczuć głęboki dramatyzm i powaga.

Utworzona w 1947 r. Islandzka Orkiestra Symfoniczna znakomicie

wykonuje muzykę Jóna Leifsa. Jest to zespół, który swoim poziomem dorównuje, o ile nie przewyższa, niejedną orkiestrę europejską. Dyrygent – Osma Vönská – z dużym zrozumieniem interpretuje utwory islandzkiego kompozytora, nadając im wyrazisty kształt, zwartą formę i głębię wyrazu.

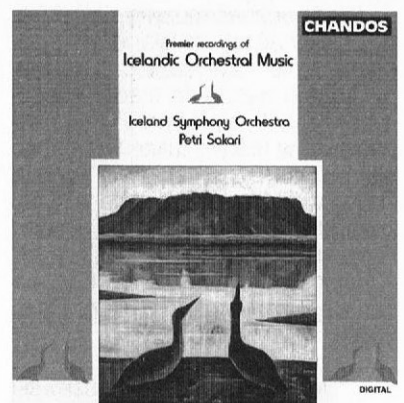
Warto sięgnąć po te płyty. Muzyka Jóna Leifsa jest warta nie tylko samego poznania, ale i szerszego rozpowszechnienia. Zasluguje bowiem bezsprzecznie na należne jej miejsce w twórczości europejskiej XX wieku, posiadając przy tym wysoką wartość artystyczną.

Zachęcam więc do odkrycia muzyki Jóna Leifsa, zwłaszcza w tak znakomitych wykonaniach, jak wyżej przedstawione.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Galdra-Lofur Suite
Páll Ísólfsson - Festival March, Festival Overture
Arni Björnsson - Romanza for violin and orchestra op. 6 & 14
Karl Otto Ruólfsson - Suita „On Crossroad”
Sigrún Edvaldsdóttir (skrzypce)
Iceland Symphony Orchestra
Petri Sakari (dyrygent)
Chandos CHAN 9180
1993, DDD, 64'42”
☆☆☆☆

Oto ciekawa płyta zawierająca panoramę islandzkiej muzyki orkiestrowej XX wieku. Na płycie zarejestrowano utwory czterech kompozytorów: Pálła Ísólfssona (1893-1974), Árni Björnssona (1905-1995), Jóna Leifsa (1899-1968) i Karla Otta Ruólfssona (1900-1970). Wszystkich tych twórców łączy czas, w którym żyli i działali, trzech z nich (z wyjątkiem Ruólfssona) odbywało zagraniczne studia kompozytorskie (Ísólfsson i Leifs w zbliżonym okresie



w Lipsku), wszyscy trzej powrócili później do ojczystego kraju i tu działali jako kompozytorzy i organizatorzy życia muzycznego.

Pomimo jednak pozomych podobieństw ich twórczość zasadniczo różni się od siebie. Twórczość Ísólfsóna, Björnssóna i Runólfsóna ma raczej znaczenie lokalne i nie wykracza poza przeciętne europejskie standardy – jest głównie utrzymana w konwencji stylistycznej charakterystycznej dla II połowy XIX wieku. Na tym tle wyróżnia się muzyka Jóna Leifsa, należącego do grona najwybitniejszych kompozytorów islandzkich, twórcy oryginalnego, którego język muzyczny posiada wysoki indywidualny rys, na który składają się: dobre rzemiosło kompozytorskie, nowoczesna tkanka brzmieniowa i specyfika melodyczna, będąca wynikiem fascynacji rodzimą tradycją i kulturą, zwłaszcza muzyką ludową.

Na płycie znajduje się ogółem siedem dzieł, a są to: *Festival Marsch* i *Festival Overture* Pálła Ísólfsóna, dwa *Romanse* na skrzypce i orkiestrę (op. 6 i 14) Árni Björnssóna, *Uwertura z Galdr-Loftur Suite* op. 10 i *Marsz żalobny* op. 6 Jóna Leifsa i na zakończenie – czteroczęściowa suita *Na Drodze Krzyżowej* Karla Oitta Runólfsóna.

Islandzka Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Petriego Sakari prezentuje tę muzykę nadzwyczaj dobrze. Z nerwem i polotem wykonuje pełnego wigoru Festiwalowego Marsza i Uwerturę Ísólfsóna, oddaje głębię i uczuciowość obu romansów Björnssóna. Warto w tym miejscu wspomnieć wykonawczyń partii solowej – islandzką skrzypaczkę Sigrún Edvaldsdóttir, grającą ładnym dźwiękiem, z dużym spokojem i wewnętrznym skupieniem. Nieźle wypadają utwory Jóna Leifsa, ale zainteresowanych odkryciem jego muzyki odsyłam do nagrań wydanych przez szwedzką wytwórnię BIS (patrz recenzja Jón Leifsa). Wierzącą płytę suita *Na Drodze Krzyżowej* Runólfsóna, której części nazwane zostały czterema stronami świata, została wykonana z właściwą dla tego utworu powagą i ekspresją, wyrażającą jego dramatyczną treść.

Warto poznać muzykę islandzką, by przekonać się, że Islandia nie jest *Ultima Thule*, czyli kraniec Ziemi, jak oznaczano wyspę na średniowiecznych mapach, ale bogate kulturowo państwo, w którym także twórczość kompozytorska prężnie się rozwija i odgrywa istotne znaczenie w życiu kulturalnym tego państwa. Trzeba także wspomnieć, że stolica Islandii – Reykjavik – została ogłoszona Europejskim Miastem Kultury Roku 2000.

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Jurij Łaniuk

1957

Skarga ciernia
Muzyka kameralna
Chant pour un Equinoxe
Musique pour Recherche
Olga Pasiecznik (sopran),
Jerzy Artysz (baryton),
Jurij Łaniuk (wolonczela),
Polska Orkiestra Radiowa,
Lwowska Sinfonietta,
Roman Rewakowicz (dyrygent)
CD Accord ACD 054
1999, DDD, 63'38"

☆☆☆☆☆

Nie pomyłę się zapewne twierdząc, że jest to pierwsza w katalogach polskich firm płytowych płyta z muzyką współczesnego kompozytora z Ukrainy. Jurij Łaniuk należy do czołówek żyjących obecnie twórców muzyki ukraińskiej, wyklada kompozycję i grę na wolonczeli w lwowskiej Akademii Muzycznej. Nie trzeba dodawać, że jego muzyka w Polsce jest mało znana – choć brzmiała ostatnio na warszawskich Dniach Muzyki Ukraińskiej czy na festiwalu „Aksamitna kurtyna” w Krakowie. Tym bardziej więc cieszy inicjatywa warszawskiego wydawnictwa CD Accord.

Płyta prezentuje cztery utwory kompozytora. Największe wrażenie zrobiła na mnie otwierająca płytę *Skarga ciernia* na sopran i orkiestrę kameralną to dzieło o niezwykle skondensowanej ekspresji, kompozytor operuje tu dramatycznie wyciszonymi, ale jakże wysmakowanymi efektami dźwiękowymi. Rewelacyjne wiersze Bohdana Iłhora Antonyusza, łemkowskiego „poety natury” działającego przed wojną we Lwowie, ukierunkowują muzykę w stronę impresjonizmu, czy może raczej symbolizmu. Podobne zjawiska, choć w znacznie nowocześniejszej szacie brzmieniowej, mają miejsce w utworze *Chant pour Equinoxe* na sopran, baryton i zespół kameralny do tekstów Saint-John Perse'a. Płytę dopełniają dwa utwory na orkiestrę kameralną – *Musique pour Recherche* i chyba najczęściej spośród dzieł Łaniuka wykonywana *Muzyka kameralna*.

Pomysłodawcą i głównym wykonawcą tego przedsięwzięcia jest Roman Rewakowicz, mieszkający w Warszawie ukraiński kompozytor, dyrygent i działacz kulturalny. Polska Orkiestra Radiowa i Lwowska Sinfonietta pod jego batutą grają niezwykle precyzyjnie i klarownie. Znakomici soliści – sopranistka Olga Pasiecznik, baryton Jerzy Artysz i sam kompozytor, Jurij Łaniuk, grający na wolonczeli – wykonują swoje partie

z wielkim zaangażowaniem i podziwu godnym profesjonalizmem.

Będąc ostatnio we Lwowie na festiwalu „Kontrasty” zastanawiałem się, dlaczego nie wykonywano dotychczas utworów Łaniuka na „Warszawskiej Jesieni”. – *Czemu się dżiwisz, on pisze za bardzo „dla ludzi”* – powiedział ktoś z lwowskich przyjaciół. To prawda – muzyka Łaniuka, choć skomplikowana technicznie i mistrzowska warsztatowo, „daje się słuchać” w tym najprostszym znaczeniu, może brzmieć swojsko dla niefachowców, może podobać się każdemu. Może to „nuta nostalgii za przeszłością”, o której pisze w znakomitym tekście zamieszczonym w książeczce Andrzej Chłopecki, a może... echo słowiańskiej duszy, tak intensywnie obecne w ukraińskiej muzyce?

Płyta dla każdego, nie tylko dla miłośników muzyki ukraińskiej czy muzyki współczesnej.

Paweł Markuszewski

Andrzej Panufnik

1914-1991

Arbor Cosmica
Violin Concerto
Robert Kabara (skrzypce)
Sinfonietta Cracovia
Wojciech Michniewski (dyrygent)
DUX 0254
1995, DDD, 61'51"

☆☆☆☆☆

Nie jest to płyta najnowsza, ale trzeba na nią zwrócić uwagę: jest to muzyczny portret jednego z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku – Andrzeja Panufnika, którego dziesiąta rocznica śmierci wypada w przysłyłym roku.

Paradoks: muzyka Panufnika, cenionego w świecie i uhonorowanego przez brytyjską królową tytułem szlacheckim kompozytora, jest w Polsce praktycznie nieznaną. Po chwilowym boomie w okresie przemian politycznych, gdy jego twórczość zaczęła się coraz częściej pojawiać na polskich estradach i ukoronowana została przyjazdem kompozytora do Polski, po jego śmierci w 1991 zaczęła znowu odchodzić w zapomnienie.

Na płycie zarejestrowano dwa dzieła: *Arbor Cosmica* i *Koncert skrzypcowy*. Pierwszy utwór dedykowany jest pamięci Sergiusza i Natalii Kusewickich i powstał w 1983 r. na zamówienie Koussevitzky Music Foundation, a jego prawykonanie odbyło się w 1984 r. w Nowym Jorku. *Arbor cosmica* –

czyli drzewo kosmiczne - zbudowane jest z 12 części. Obsadę utworu stanowi 12 solowych instrumentów smyczkowych. Materiał muzyczny oparty jest na komórkach dźwiękowych wysnutych z dźwięków C-D-Es, stanowiących podstawę, w oparciu o którą kompozytor szereguje całą kompozycję.

Koncert skrzypcowy (na skrzypce i orkiestrę smyczkową) powstał w 1971 r. na zamówienie Yehudi Menuhina, a dedykowany jest żonie kompozytora - Camilli. Prawykonanie dzieła (Menuhin i Panufnik) odbyło się rok później w Londynie. Strukturalnie materiał dźwiękowego przebiega w podobny sposób jak w *Arbor Cosmica* i polega w pierwszej części (Rubato) na operowaniu trzydzięciową komórką, zaś w drugiej (Adagio) i trzeciej (Vivace) części - na zredukowaniu tego materiału do komórki dwudzięciowej. W koncercie Panufnik świadomie unikał - jak pisze w swoich wspomnieniach (*Panufnik o sobie*, Warszawa 1990) - stosowania wirtuozowskich przebiegów i pasaży, gdyż zależało mu na wyzyskaniu maksymalnej śpiewności skrzypiec.

Muzyka Andrzeja Panufnika jest niezwykle przejmująca, głęboka i dramatyczna w wyrazie. Znakomicie podkreśla to wykonanie Sinfonietty Cracovia - zespołu precyzyjnego, sprawnego technicznie i poddanego wszelkim intencjom dyrygenta. Kreacja Roberta Kabary w koncercie skrzypcowym, doskonale czującego sens muzyczny i formę dzieła, jest rewelacyjna! Artysta znakomicie wyczuwa logikę przebiegu dzieła, gra pięknym dźwiękiem, ujmuje głębią wyrazu w miejscach o charakterze kantylenowym, zaś odcinki figuracyjne wykonuje brawurowo, prezentując się także od strony wirtuozowskiej jak najlepiej.

Nie wierzycie Państwo? Posłuchajcie sami!

Marcin Tadeusz Łukaszewski

Georg Philip Telemann

1681-1767

Fantazje na skrzypce solo
Franz Benda - *Kaprysy na skrzypce solo*

Jaroslav Adamus - skrzypce
REM 311325 XCD
1998, DDD, 62'33"

☆☆☆☆

Obejmująca późnobarokowy repertuar płyta zwraca się jednocześnie do tradycji wykonawczych

tamtego okresu. W całości bowiem poświęcona jest jednemu instrumentowi - skrzypcom, które wówczas zyskały - zwłaszcza jako instrument solowy - ogromną popularność.

Fantazje Telemanna to utwory, z którymi każdy skrzypek na pewnym etapie swojego kształcenia muzycznego musiał się zetknąć. Obok niewątpliwych walorów dydaktycznych posiadają one również niemałe wartości artystyczne (Telemann był za życia wyżej ceniony od Bacha jako kompozytor) i estetyczne.

Utwory te zestawione tu zostały z mniej popularnymi, acz bardzo wdzięcznymi *Kaprysy* czeskiego kompozytora - Benda. Dobór utworów jak się okazuje nieprzypadkowy, bowiem ilustrują one (wcześniejsze *Fantazje*, późniejsze *Kaprysy*) zmiany dokonujące się w muzyce przełomu epok baroku i klasycyzmu. Lekkie i przystępne w odbiorze *Fantazje* - uwolnione od barokowego balastu polifonicznych zawłośli - stawiają wykonawcom mniejsze wymagania techniczne niż np. *Sonaty* Bacha. Również *Kaprysy* napisane zostały raczej z myślą o wykorzystaniu ekspresywnych możliwości instrumentu niż o wirtuozowskich popisach.

Nie oznacza to jednak, iż są to utwory proste w wykonaniu, którego podjął się tutaj zamieszkały we Francji polski skrzypek - Jaroslav Adamus. Jego gra jest niezwykle przemyślana, choć sięga granic dowolności interpretacji (duże rubato, czasem może nazbyt KAPRYŚNE i FANTAZYJNE, zmiany tempa w środku utworu kawałkujące frazy). Nienaganna intonacja, choć dźwięk mało wyrównany, często powierzchowny. Nadaje to wprawdzie wykonaniu lekkości, ale sprawia jednocześnie wrażenie gry „od niechcenia”. Wykończenia fraz nie zawsze są dokładne, co może mieć związek z powziętym ascetycznym i surowym - zgodnym z ówczesną praktyką wykonawczą - sposobem gry bez wibracji, przeto niełatwym w interpretacji.

Duży pogłos pomieszczenia, w którym dokonano nagrania, a także sam fakt obecności jednego tylko instrumentu sprawia, iż słyszalne są różne szmery i „międzydźwięki” - zwłaszcza przy zmianie frazy. Wszystko to w jakiś sposób rekompensuje piękna barwa i brzmienie XVIII-wiecznego instrumentu (Ecole Klingenthal), a więc „z epoki”.

Paulina Doniec

Jaroslav Adamus



R Ó Ź N E

Polska Muzyka Klawesywna

utwory Jana z Lublina, B. Pękiele, J. Podbielskiego, P. Żelechowskiego, J. Kozłowskiego, T. Grema, J. Deszczyńskiego, J. Elsnera, E. Potockiej

Urszula Bartkiewicz (klawesyn)

DUX 0243

1995, DDD, 68'41"

☆☆☆☆☆

Płyta ta to zbiór niezwykle cennych rodzimych zabytków muzycznych. Stanowi przegląd utworów przede wszystkim tanecznych i improwizowanych, tworzonych na przestrzeni czterech stuleci, począwszy od renesansu, a na XIX wieku skończywszy.

Nie wszystkie zawarte tu kompozycje – co mylnie sugerować może tytuł płyty – to oryginalne utwory klawesywnowe. Mamy tu transkrypcje dzieł organowych (Tabulatura Jana z Lublina) oraz utwory, gdzie klawesyn może się pojawić wymiennie z organami (Pękiele, Podbielski, Żelechowski) lub fortepianem (Kozłowski, Deszczyński, Elsner).

Godna uwagi jest nie tylko unikatowa zawartość płyty – w większości mało znany repertuar zapomnianych dziś niesłusznie twórców. Za interesowanie budzi również koncepcja wykonawcza, zarówno od strony doboru instrumentów (kopie XVI-wiecznego wirginału, XVII-wiecznego klawesynu flamandzkiego i XVIII-wiecznego francuskiego), jak i szczegółów technicznych samej interpretacji, która jest tu zasadniczym walorem. Dowodzi, iż domeną uhonorowanej „Fryderykiem'99” Urszuli Bartkiewicz jest nie tylko Bach, lecz równie doskonale czuje się ona w rodzimym repertuarze. Jej precyzyjna technika uwidacznia się szczególnie w popisowych, perlistrych figuracjach. Zachwyca także w utworach akordowych – a takich tu przeważa – których gęsta faktura, sprzyjająca bardziej organom czy fortepianowi, nie ułatwia klawesynistce zadania. Mimo to brzmienie jest niezwykle przejrzyste i selektywne. Barokowa powściągliwość, dokładność i wyrazistość rytmiczna (zwłaszcza odcinków imitacyjnych), typowa dla stylu galant prostota, lekkość i ulotność, wreszcie romantyczny rozmach i wybujala uczuciowość – wszystko to obecne jest w grze Urszuli Bartkiewicz.

Paulina Doniec

Krzysztof Jakowicz i Waldemar Malicki grają Fritza Kreislera i George'a Gershwina Kreisler - *Tempo di Minuetto im Stille von Gaetano Pugnani, Allegretto im Stille von Luigi Boccherini, Rondino über ein Thema von Beethoven, Alt Wiener Tanzweisen, Libesfreud (Radość miłości), Liebeslied (Cierpienia miłości), Schön Rosmarin (Piękny rozmaryn), Marche miniature viennoise, Aucassin und Nicolette, Canzonetta, Caprice viennois (Kaprys wiedeński), Tambourin Chinois (Chiński tamburyn), Syncopation*

Gershwin - *Trzy preludia, Fragmenty z opery Porgy and Bess*

DUX CD 0281

1997, DDD

☆☆☆☆☆

Nagranie zrealizowano w 1997 roku w Warszawie i nie trzeba go specjalnie reklamować. Wystarczy spojrzeć na nazwiska kompozytorów jak i artystów, aby uznać iż jest to płyta warta wysłuchania. Kiedy przeczytamy tytuły poszczególnych kompozycji, pozbędziemy się wszelkich wątpliwości – jest to muzyka stanowiąca żelazny repertuar wirtuożów. Są to tzw. „desery muzyczne” wykonywane najczęściej na „bis”. Szkoda tylko, że nie polskie, przecież w naszej literaturze muzycznej odnajdujemy również przepiękne perełki literatury wiolinistycznej. Krzysztof Jakowicz to artysta najwyższej klasy, wybitny skrzypek tworzący kreacje w pełni przekonujące, zaskakujący ciągle różnymi obliczami artysty – czego potwierdzeniem jest również ta płyta kompaktowa. Wraz z Waldemarem Malickim tworzą muzykę świetną: delikatną, ognistą, ruchliwą. Wśród utworów znalazły się fragmenty z *Porgy and Bess* George'a Gershwina. Między innymi niezwykle popularny, pełen zadumy *Summertime*. Do tego trochę lekkości, szampana i inspiracji jazzowych, co wcale nie pomniejsza wartości artystycznej tego woluminu.

Joanna Łukaszewska



Jean Martinon - *Sonatine nr 5 op. 32 nr 1 na skrzypce solo*

Grażyna Bacewicz - *Sonata na skrzypce solo*

Krzysztof Penderecki - *Cadenza na altówkę solo*

Fjodor Druschinin - *Sonata na altówkę solo*

Bohuslav Martinu - *Trzy Madrygaty na skrzypce i altówkę*

Tomasz Tomaszewski (skrzypce)

Claude Lelong (altówka)

DUX CD 0234

1995, DDD

☆☆☆☆☆

Oto płyta dość niecodzienna, której atrakcyjność wydaje się bezdyskusyjna. Dlaczego niecodzienna? Po pierwsze mamy obok siebie skrzypka i altowolistę – jakże rzadko zestawianych ze sobą instrumentalistów. Po drugie wybrano do nagrania muzykę w najwyższym stopniu profesjonalną, ale z pewnością mniej znaną i wykonywaną. Znalazły się tu bowiem utwory solowe: Jeana Martinon, Grażyny Bacewicz, Krzysztofa Pendereckiego, Fiodora Druschionina, a także *Trzy Madrygaty* na skrzypce i altówkę Bohuslava Martino. Podczas słuchania tej płyty uwagę zwraca zróżnicowanie barwy instrumentów: jasne, błyskotliwe brzmienie skrzypiec oraz ciepły, bardzo szczególny kolor dźwięku altówki. Wszystko to jest zasługą wykonawców; skrzypka Tomasza Tomaszewskiego – pierwszego koncertmistrza Deutsche Oper w Berlinie i wykładowcy Berliner Hochschule der Künste, oraz Clauđa Lelonga – pierwszego altowolisty Deutsche Oper w Berlinie, który podobnie jak Tomaszewski odaje się działalności pedagogicznej. Obaj artyści potrafią wydobyć ze swych instrumentów brzmienia o rzadko dziś spotykanej szlachetności i kulturze. Żadnego forsowania; dźwięk jest czysty, miękki, a zarazem sprężysty. O wartości płyty decyduje wspaniała, „światowa” gra Tomaszewskiego. Każdy dźwięk ma dla niego znaczenie; nawet najbardziej skomplikowane figury rytmiczne pokonuje z pełną swobodą. Gra śpiewnie i delikatnie, a kiedy potrzeba także gwałtownie; zawsze jednak z osobistą wrażliwością.

Polecam Państwu tę płytę również ze względu na znakomitą realizację nagrań i profesjonalną szatę graficzną.

Joanna Łukaszewska

Fiodor Szalapin

Pieśni rosyjskie (nagrania z lat 1926–1934)

różne orkiestry, dyrygenci i pianiści

Vocal Archives VA 1118

1996, ADD, 64'27"



Szalapin przeszedł do historii wokalistyki jako jeden z największych basów. Wszyscy o tym doskonale wiedzą, jednak mniej osób słyszało głos śpiewaka. Nie przetrwało wiele nagrań. Każda ich reedycja budzi zrozumiałe zaciekawienie. Ostatnio firmy „bawiące” się starymi nagraniami stosują coraz nowsze elektroniczne systemy rekonstrukcji, dzięki którym nawet najbardziej „zdarte” płyty znowu brzmią świeżo. Nagrane pieśni pochodzą z różnych źródeł (m.in. matryce HMV). Do „czyszczenia” użyto systemu Cedar&Weiss. Zrobiono to profesjonalnie. Zachowano dużą dynamikę. Co prawda przestrzeń pozostaje bardzo zawężona, ale głos Szalapina brzmi dość naturalnie (czytelna barwa oraz warstwa tekstowa). Oczywiście to tylko namiastka – wyjątkowy dokument dźwiękowy. Ale słuchać go warto! Wśród zawartych na płycie siedemnastu utworów wiele jest prawdziwych skarbów. Wspomnę utwory Glinki, Musorgskiego, Dargomyżskiego (*Bołero*), Rubinsteina (*Więzień*), jak też pieśni ludowe oraz *Pieśń rybaka nadwożańskiego* w opracowaniu Szalapina. W miarę słuchania płyty ucho przyzwyczaja się do jej niecodziennego brzmienia, zauważa się coraz więcej detali. To płyta obowiązkowa dla każdego miłośnika śpiewu, ale najlepiej połączyć przyjemne z... interesującym, albowiem niedawno ukazała się ciekawa autobiografia śpiewaka, do lektury której niniejszym zachęcam.

Łukasz Borowicz

Grand Prix I Międzynarodowego Konkursu Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana

Cesar Franck – *Sonata A-dur*

Robert Schumann – *Fantasiestücke op. 73*

Aleksander Tansman – *Fantaisie*

Igor Zubkovski (*wiolonczela*)

Irina Khovanskaia (*fortepian*)

DUX CD 0284

1997, DDD



W listopadzie 1996 roku Igor Zubkovski zdobył Grand Prix na I Międzynarodowym Konkursie Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana w Łodzi. Ten młody wiolonczelista – jak wynika z notki w książeczce – jest laureatem wielu międzynarodowych konkursów wiolonczelowych a także kameralnych (w Rosji, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Austrii, Hiszpanii, Finlandii oraz Turcji). Po wysłuchaniu tej płyty przekonujemy się, że decyzja wręczenia artystyce kolejnej nagrody jest jak najbardziej uzasadniona. Krągłe, pełne brzmienie i wybrzmienie, ciepła wyrównana barwa, niezwykła muzykalność – to bardzo zachęcające elementy jego gry. Szczególną uwagę zwraca *Fantaisie* Tansmana, w której bardzo pociągająco brzmią

Odcinek dla poczty

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

--	--	--	--

na konto: Wydawnictwo Muzyczne
Acte Prealable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. w Warszawie
15001865-2005153-121860086619

Oplata	zł
..... podpisującego	

DATOWNIK

Odcinek dla banku

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

--	--	--	--

na konto: Wydawnictwo Muzyczne
Acte Prealable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. w Warszawie
15001865-2005153-121860086619

Oplata	zł
..... podpisującego	

DATOWNIK

Odcinek dla posiadacza rachunku

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

--	--	--	--

na konto: Wydawnictwo Muzyczne
Acte Prealable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. w Warszawie
15001865-2005153-121860086619

Oplata	zł
..... podpisującego	

DATOWNIK

Odcinek dla wpłacającego

zł

(słownie)

wplacający

czytelny dokładny adres

--	--	--	--

na konto: Wydawnictwo Muzyczne
Acte Prealable sp. z o.o.
Kredyt Bank S.A. w Warszawie
15001865-2005153-121860086619

Oplata	zł
..... podpisującego	

DATOWNIK

rubata – swobodne, nie przesadzone a wyrazne, oddające właściwy wyraz utworu. Igor Zubkowski gra po prostu z przekonaniem i świadomością. Wspaniale muzykuje też wraz z nim równie młoda pianistka – Irina Khovanskaia. Godną pochwały jest idea promowania wyróżniających się indywidualności muzycznych a także dzieł Aleksandra Tansmana - łódzkiego kompozytora, mieszkającego we Francji. W 1997 roku obchodzone 100 rocznicę jego urodzin i 10 rocznicę śmierci. Z tej okazji powstał konkurs, zaś jego organizatorzy mają nadzieję, że w kolejnych edycjach uda się jeszcze lepiej przybliżyć słuchaczom dorobek i sylwetkę A. Tansmana.

Joanna Łukaszewska

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej

J. S. Bach – *Toccat i fuga d-moll BWV 565, Aria na strunie G, Nun komm der Heiden Heiland BWV 659, Preludium i fuga c-moll*

G. Argatina – *Doina*

G. Lagrange – *Adagio*

T. Albinoni – *Adagio g-moll*

Ch.W. Gluck – *Melodia z opery Orfeusz i Eurydyka*

F. Schubert – *Ave Maria*

J. Podbielski – *Preludium*

Georgij Agratina (fletnia Pana)

Robert Grudzień (organy)

1997, DUX CD 0272

★★★★★

Rokrocznie w Leżajsku organizowany jest Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej. Odbywa się on w XVIII wiecznej Bazylice Ojców Bernardynów, stanowiącej dziś jeden z najcenniejszych zabytków sztuki polskiej. Następnym powodem prezentowania tej płyty jest dobór repertuaru – muzyka, a przede wszystkim jej nietuzinkowe wykonanie. Oto dość nietypowy, aczkolwiek bardzo interesujący zestaw instrumentów: fletnia Pana z towarzyszeniem zabytkowych organów. Wykonawcami są: Georgij Agratina – Profesor Akademii Muzycznej w Kijowie i Robert Grudzień – organista, inicjator oraz współorganizator wielu krajowych koncertów i festiwali. O repertuarze można wyrazić się w sposób zwięzły i krótki. Stanowią go utwory na organy solo – znane i lubiane, które urzekają czystością barokowego brzmienia, możliwościami barwowymi głosów, jak też siłą dźwięku. Znalazły się również – obok słynnych arcydzieł Bacha i Schuberta – kompozycje samego Georgija Agratiny na fletnię Pana i organy. Cała płyta utrzymana jest w bardzo ciepłym, uczuciowym charakterze, dostarczając słuchaczowi wielu wruszeń i uniesień. Zawdzięczamy to wspomnianym wcześniej artystom, którzy kierują się nie tylko intuicją ale i dobrym smakiem. Należy dodać, iż dźwiękowo płytę zrealizowano znakomicie w firmie DUX. W sumie jest to jeden z ciekawszych CD, jakie się ostatnio pojawiły.

Joanna Łukaszewska

imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata Muzyki?!

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyty

imię i nazwisko prenumeratora

czytelny dokładny adres

Prenumerata Muzyki?!

od numeru

na

numerów

w liczbie

egz. każdego numeru

numery

archiwalne

numery

płyty

UWAGA!

Przy zamawianiu archiwalnych ich numery prosimy wyszczególnić w rubryce *numery archiwalne*. Rubrykę *imię i nazwisko prenumeratora* oraz adres poniżej prosimy wypełniać przy zamówieniach dla osób fizycznych. Z przykrością informujemy, że pierwszy numer naszego piśmie jest już wyczerpany.

Prenumerata **Muzyki?!**: należy przelać na konto wydawcy kwotę równą liczbie numerów prenumerowanych razy cena numeru. Cena numeru w prenumeracie krajowej wynosi 7 zł, a w zagranicznej: Europa - 3,50 US\$, Ameryka Płn. - 4 US\$, reszta świata - 4,50 US\$. Prowadzimy również sprzedaż płyt wydawnictwa *sklate Spokenville*. W kraju wysyłamy za zaliczeniem pocztowym w cenie 15 zł + liczba płyt razy 35 zł. Przy zamówieniach z zagranicy pierwsza płyta kosztuje 20 US\$, druga 15 US\$, a każda następna 10 US\$. Uwaga: do sumy przelewanej należy doliczyć ewentualne koszty banku beneficjenta, a przy płatnościach czekiem bankierskim w US\$ należy doliczyć 15 US\$. Prosimy o czytelne podawanie na oddcinku przelewu wszystkich danych.



Koleśy polskie

Joanna Kozłowska (sopran)
Chór Akademii Teologii Katolickiej
w Warszawie
ks. Kazimierz Szymonik (dyrygent)
DUX 0275
1996, DDD, 57'21"
★★★★★

Wszyscy lubimy śpiewać koleśy. Chętnie także sięgamy po nagrania z nimi, aby umilały nam świąteczny czas. Na polskim rynku fonograficznym co roku pojawiają się nowe płyty z koleśami. Spośród znanych mi wielu nagrań polskich koleśy i pastorałek pragnę zachęcić Państwa do posłuchania nagrania Chóru Akademii Teologii Katolickiej (obecnie Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego) pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika.

Płyta *Koleśy Polskie*, wydana nakładem warszawskiej wytwórni DUX (DUX 0275) nie jest wprawdzie wydawnictwem najnowszym (nagrań dokonano w 1996 r.), ale wciąż urzeka pięknem tradycyjnych koleśy (*W żłobie leży, Mizerna cicha, Jezus Malusiński, O gwiazdo betlejemka, Lulajże Jezuniu, My też pastuszkowie, Nie było miejsca dla ciebie, Oj Maluśki, Gdy śliczna Panna, Mędracy świata*) w artystycznym

opracowaniu Stanisława Niewiadomskiego, Stefana Stulgrosza, Lubomira Szopińskiego i Pawła Łukaszewskiego, jak również wzruszających pastorałek (*Oj luli Jezuniu, Jezusek czuwa Feliksa Nowowiejskiego, Zagraty fulorki* Jana Pasierba-Orlanda) oraz koleśy i pastorałek najnowszych, skomponowanych przez Stanisława Morytę (*Zaśpiewam Jezuskowi*), Edwarda Pałtasza (*Kiedyż to wzejdziesz, Pan Jezus malutki*), Marcina Łukaszewskiego (*Narodził się Jezus Chrystus*), Jana Węcowskiego (*Kiedy pierwsza gwiazdka błysnie*), Mariana Borkowskiego (*Aby miłość stała się*), Anny Ignatowicz (*Popatrz jaki biały świat*) i Mariana Sawy (*Dwa motety bożonarodzeniowe*). Rejestracja większości koleśy to ich światowa premiera fonograficzna.

Wszystkie utwory Chór ATK śpiewa pod wprawną ręką ks. Kazimierza Szymonika z wielką prostotą, subtelnie, z dbałością zarówno o każdy szczegół jak i formę całości. Znakomita emisja głosu i dykcja – jak zawsze w nagraniach tego zespołu – pozostają bez zarzutu. Na uwagę zasługuje również znakomite solo Joanny Kozłowskiej w koleśy Stefana Stulgrosza *Lulajże Jezuniu*. Artystka dysponuje pięknym głosem i dużymi możliwościami wykonawczymi.

Album wyróżnia się także staranym opracowaniem, elegancką szatą graficzną i – co najważniejsze – bardzo dobrą jakością nagrania. Realizatorzy (Marcin Domżał, Krzysztof Gomoliński) zadbał o to, by śpiew chóru nagrany był blisko, by był czytelny i zrozumiały.

Piękne brzmienie i swoisty klimat koleśy, który udało się wykonawcom osiągnąć, sprawiają, że płyty słucha się z wielką przyjemnością. Może być ona – bez przesady – miłym urozmaicheniem wigilijnego wieczoru.

Stanisław Rupprecht

Signatures

Reneé Fleming (sopran)
Larissa Diadkova (mezzosopran)
Jonathan Summers (baryton)
London Symphony Orchestra
Sir Georg Solti (dyrygent)
Decca 455 760
DDD, 72'07"
★★★★★

Reneé Fleming, młoda i urodziwa sopranistka amerykańska, prezentuje się na tej różnorodnej płycie doskonale. Śpiewaczka dysponuje dość silnym, ładnym i ciepłym głosem o ciekawej barwie. Słychać to szczególnie w scenie z *Otello* Verdiego (wraz z Larissą Diadkovą) oraz w arii z *Rusalki* Dworzaka, która jest ulubioną operą śpiewaczki i niejako jej „wizytówką” (jako Rusalka Fleming występowała m. in. w San Francisco i Metropolitan Opera). Ciekawostką jest końcowy fragment z *Daphne* R. Straussa, dość rzadko wykonywany.

Reneé Fleming bardzo dobrze poradziła sobie z *Embroidery Scene* z opery *Peter Grimes* Brittena (towarzyszy jej Jonathan Summers), a także z *Porgi, Amor i Dove sono* z *Wesela Figara* Mozarta.

Najmniej podobała mi się scena z listem z *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Wokalnie nie mam solistce nic do zarzucenia, ale brakowało tu uczuć i pasji, a ostrożności w śpiewaniu było zbyt wiele. Również Sir Georg Solti poprowadził orkiestrę w bardzo wolnym i ospalym tempie.

Mimo tego, płyta jest ciekawą propozycją i słucha się jej z przyjemnością. Polecam.

Roksolana Chraniuk

Nadesłane nowości płytowe - recenzje już wkrótce

1. **Alia Vox AV9814** – Carlos V *Mille Regretz*: La Canción del Emperador – La Capella Reial de Catalunya, Hespèron XXI, J. Savall
2. **Harmonia Mundi HMC901703** – Niemieckie kantaty przed Bachem: Tunder, Kuhnau, Bruhns, Graupner – Collegium Vocale, Herreweghe
3. **Naxos 8.553867** – Szymanowski – Piano Works Vol. 3 – Martin Roscoe
4. **Naxos 8.554249-50** – Philippe Manoury – 60th Parallel – opera D. Maxwell, J-P. Courtis, I. Thompson, H. Fassbender, R. Hamada, M-T. Keller, Orchestre de Paris, D. Roberts
5. **Naxos 8.554591** – Arvo Pärt – Tabula Rasa, Symphony no. 3, Collage – L. Hatfield, R. Hirsch, Ulster Orchestra, T. Yuasa
6. **Naxos 8.554708** – Leonardo Balada – Violin concerto no. 1, Folk Dream, Sardana, Fantasias Sonoras – A. Cárdenes, Barcelona Symphony Orchestra, M. Aeschbacher
7. **Naxos 8.554763** – Alan Rawsthorne – Cello Concerto, Oboe Concerto, Symphonic Studies – A. Baillie, S. Rancourt, Royal Scottish National Orchestra, D. Lloyd-Jones

Anthony Holden – Piotr Czajkowski. Tragiczny i romantyczny

przeł. Bogumiła Nawrot

Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1999.

Myśl, że pewnego dnia ludzie spróbują zagłębić się w osobisty świat moich myśli i uczuć, we wszystko, co tak pieczołowicie ukrywałem przez całe swoje życie... jest bardzo przykra i deprymująca.

Piotr Iljicz Czajkowski, 1880

Wydawnictwo Alfa udostępniło polskiemu czytelnikowi biografię Piotra Czajkowskiego pióra brytyjskiego publicysty Anthony Holdena w przekładzie Bogumili Nawrot.

Autor książki znany jest także z filmu poświęconego twórcy *Jeziora Łabędziego*, przygotowanego dla telewizji BBC, w którym z detektywistyczną niemal skrupulatnością tropi mroczne tajemnice życia i tragicznej śmierci kompozytora. Podobnie jak film, książka stanowi stenograficzny zapis codziennych wydarzeń i działalności artystycznej Czajkowskiego, sporządzony w celu odtworzenia żywego portretu psychologicznego twórcy oraz ujawnienia wszystkich zagadek związanych zwłaszcza z jego życiem seksualnym i okolicznościami śmierci.

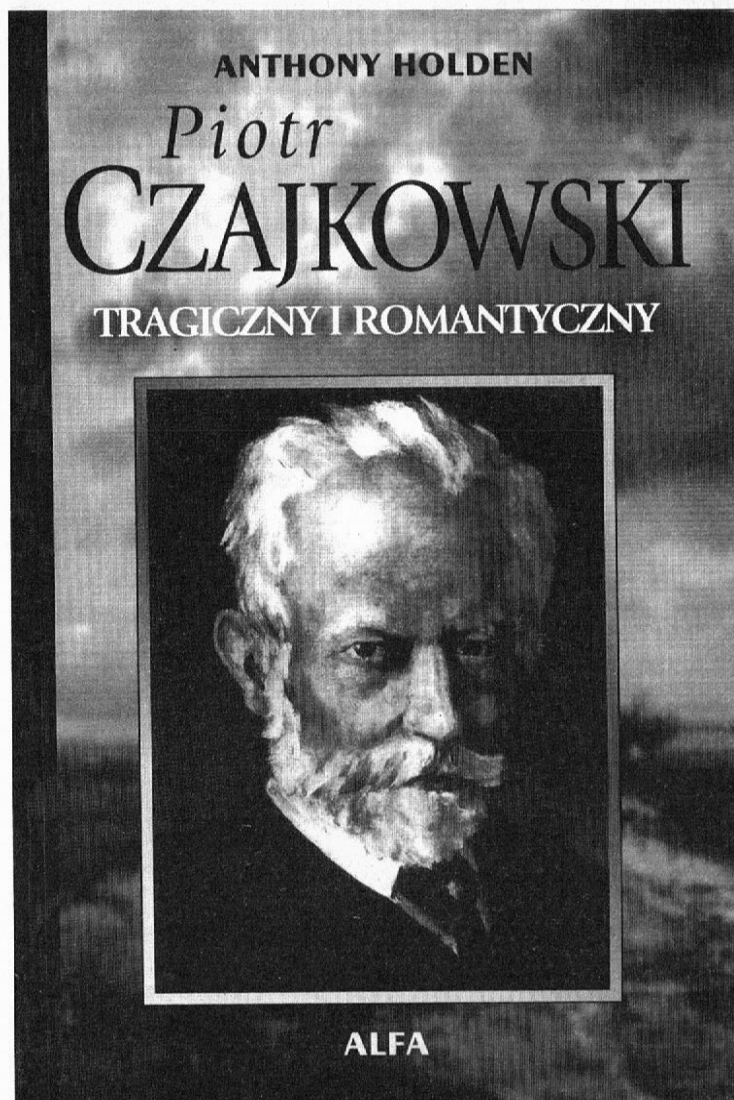
Podjęte w publikacji „śledztwo” uzasadnia Holden potrzebą odfalszowania świetlanego, oficjalnego

wizerunku kompozytora, który został sztucznie wykreowany na użytek publiczny, początkowo przez rodzinę (a zwłaszcza brata Modesta), by zyskać z czasem akceptację i „błogosławieństwo” radzieckich władz, pieczołowicie ukrywających prawdę na temat życia Czajkowskiego. Najnowsza biografia kompozytora, opracowana przez Holdena, mogła więc powstać dopiero na fali odwilży, dzięki możliwościom, jakie otworzyły się po upadku Związku Radzieckiego i wraz z udostępnieniem skrywanych dotychczas materiałów źródłowych.

Co prawda, jak wspomina autor we wstępie, poprzedziły ją inne opracowania, ale nie miały one charakteru wyczerpującego i całościowego. Dopiero Holden podjął się zadania kodyfikacji wszystkiego, co po otwarciu radzieckich archiwów wyszło na jaw na temat życia i twórczości kompozytora. Dzięki jego książce możemy poznać Czajkowskiego jako nieszczęśliwego neurotyka pragnącego ukryć przed światem swe homoseksualne skłonności, (którym ulega, ale do których czuje równocześnie obrzydzenie), uwikłanego w tragiczne w skutkach niefortunne małżeństwo; naturę skomplikowaną: z gruntu dobrą, wrażliwą, delikatną o usposobieniu romantycznym, ale równocześnie osobą zapatrzoną w siebie, nie znoszącą żadnej, nawet obiektywnej krytyki. Holden pieczołowicie odtwarza drogę twórczą Czajkowskiego, trudną i pełną wyrzeczeń, bowiem przyszył kompozytor, ukończywszy Petersburską Szkołę Prawoznawstwa, podjął pracę jako urzędnik państwowy, nie myśląc początkowo wcale o poświęceniu życia muzyce. Obdarzony jednak niezwykle wewnętrzną wrażliwością czuł – jak sam wyznał w listach do brata – potrzebę nieustannego obcowania z muzyką, znajdując w niej rozkosz i ukojenie, a dopiero poznając ją coraz bardziej zdecydował, że zacznie komponować. Holden opisuje długą drogę, jaką musiał pokonać Czajkowski, samodzielnie ucząc się kompozycji; drogę od pierwszych młodzieńczych utworów do niezapomnianych wielkich dzieł, choćby takich, jak *I koncert fortepianowy*, opery *Eugeniusz Oniegin* i *Dama Pikowa* czy balety *Jezioro Łabędzie* i *Dziadek do Orzechów*.

Publikacja Holdena stanowi z pewnością opracowanie solidne, oparte na materiałach źródłowych, wyposażone w liczne przypisy i bibliografię, uzupełnione również o spis dzieł i polecanych nagrań (ułożonych w porządku chronologicznym, według daty skomponowania), a także część źródłową dotyczącą śmierci Czajkowskiego. Biografia ta pozostawia jednak w czytelniku niejasne przekonanie, że została napisana nie tylko w celu dotarcia do prawdy o człowieku i kompozytorze, ale trochę z powodów plotkarskich i dla sensacji. Wrażenie to potęguje styl (być może jest to kwestia tłumaczenia): drobiazgowość opisu, wiwisekcja zachowań kompozytora, wysuwane co chwila, nie zawsze uzasadnione rzetelnie, hipotezy – co uderza zwłaszcza przy prezentacji okoliczności jego śmierci. Ostatecznie trzeba jednak przyznać, że zadanie, którego Holden się podjął, zostało osiągnięte i książka ta odkrywa nam nowe oblicze Czajkowskiego – człowieka i kompozytora, a dzięki temu pozwala inaczej niż dotychczas spojrzeć na jego dokonania artystyczne.

Ewa Gago



TWORZYMY PROGRAMY DO
SIECI KOMPUTEROWYCH

HOFSOFT

ul. Bonifraterska 10c

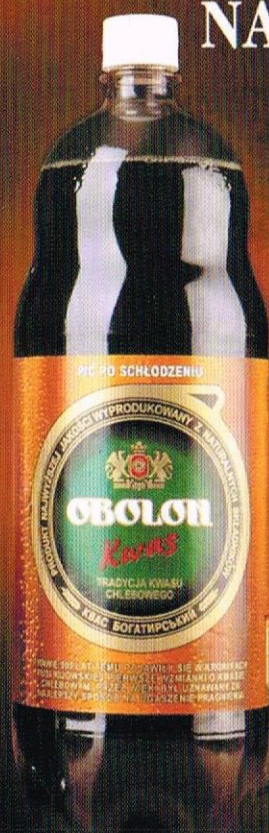
00-213 Warszawa

tel: (22) 831 68 72

fax: (22) 635 92 12

NAJLEPSZY NA UGASZENIE PRAGNIENIA

NAPÓJ BROWARU
OBOŁOŃ



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



Tradycja kwasu chlebowego

Infolinia 0 501 587 793

M i t o s z M a g i n

MUZYKA POLSKA



piano
works
plays
Magdalena
Adamek

1

Acte Préalable AP0052

M a g d a l e n a A d a m e k

MUZYKA POLSKA



plays
Mitoz
Magin

1