

ruch muzyczny

B13a
DWUTYGODNIK
ROK XXX
NR 25
7 GRUDNIA
1986

PL ISSN 0035-9610
NR INDEKSU 37491

W numerze:

rozmowa
z Martą Ptaszyńską

MARTA SZOKA
Cztery spojrzenia
na „Oratorium” Blocha

JÓZEF KAŃSKI
Piąty Tydzień Talentów
w Tarnowie

Walerian Bierdiajew
in memoriam

Z sal koncertowych

DETLEF GOJOWY
Kafka śpiewany

EWA BURZAWA
Bayreuth '86

PIOTR MITZNER
Hans – wieczny tułacz (3)

ponadto
wiadomości,
felietony i polemiki,
przegląd prasy,
„Instrumentarium”,
listy do redakcji,
„Rozmaitości muzyczne”
Romana Jasińskiego



OD REDAKCJI: Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków świętuje swe trzydziestolecie. Jest to jubileusz dosyć dwuznaczny, bo nie wiadomo, czy się zeń cieszyć, czy smucić. Radować może sam fakt, że społeczność muzyczna zdobyła się na zorganizowanie takiego stowarzyszenia. I że z biegiem czasu nabrało ono własnego oblicza — choć dalekiego od pierwotnych założeń. Oraz że udało mu się przepłynąć cało przez niedawne burzliwe i najeżone rafami lata. Ewentualne powody do zadowolenia na tym się jednak kończą. W staraniach o poprawę warunków egzystencji muzyków, które niemal

od początku stały się głównym przedmiotem troski Stowarzyszenia — uzyskało ono bardzo mizerne wyniki. Kronika działalności SPAM, to rejestr spraw przez nikogo z wielu kolejnych rozmówców nie kwestionowanych, ale i przez żadnego z nich nie załatwionych. Muzyków nikt z nich jakoś nie chce słuchać. Chyba że grają. I najlepiej żeby grali wesole kawałki. Nieskuteczność jest przyczyną, dla której niejeden z muzyków zaczął sceptycznie odnosić się do działalności organizacyjnej. Trudno jednak przewidzieć, komu i jakie świadectwo za taki stan rzeczy wystawi nieobliczalna historia.

CO SŁYCHAĆ?



Mówi

Irena

Poniatowska

Od zakończenia studiów jestem związana z warszawskim Instytutem Muzykologii, gdzie przeszłam kolejne szczeble kariery naukowej. Moja praca w Instytucie obok działalności dydaktycznej i naukowej obejmuje też organizowanie polskowskich sesji muzykologicznych. Odbywają się one od osiemnastu lat, na przemian u nas i we Włoszech. W 1988 roku Uniwersytet Boloński będzie obchodził 900 rocznicę swego istnienia i tam właśnie zorgani-

zowana zostanie dwudziesta, a więc niejako jubileuszowa sesja. Do Bolonii wybieram się również w przyszłym roku, tym razem jednak na Kongres Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego. Będę uczestniczyć w dyskusji panelowej poświęconej formom popularyzacji muzyki XIX wieku.

Osobny rozdział mojej działalności to pisanie i redagowanie haseł do najróżniejszych encyklopedii. Przygotowywałam hasła dotyczące muzyki dla Wielkiej Encyklopedii Powszechnej i Leksykonu PWN. Jestem członkiem kolegium redagującego Encyklopedię Muzyczną wydaną przez PWM, przy czym w części biograficznej kieruję działem „kompozytorzy XIX wieku”. Oprócz tego uczestniczę w pracach nad encyklopedią kultury przeznaczoną dla młodzieży, która wyjdzie w Wydawnictwach Szkolnych i Pedagogicznych.

Jeśli chodzi o moje publikacje, to przede wszystkim wchodzi one w skład prac zbiorowych ukazujących się nie tylko w Polsce, ale również w Czechosłowacji, Francji, NRD, RFN i Włoszech. Drukuję też w „Muzyce”, „Roczniku Chopinowskim” i „Pageine”. Z książek wydane zostały: „Faktura fortepianowa Beethovena” oraz – w serii „Forum Musicum” – dokumentacja polskiego życia muzycznego w latach 1945–72. Niebawem w PWM-ie wyjdzie kolejna moja książka – „Muzyka fortepianowa i pianistyka w XIX wieku”. Naturalnie pełnię też różne funkcje społeczne. Między innymi jestem wiceprzewodniczącą Sekcji Muzykologów ZKP, a od dziesięciu lat – przewodniczącą

Rady Naukowej TIFC. To właśnie za sprawą Rady polscy i zagraniczni muzykolodzy spotkali się w październiku na Międzynarodowym Sympozjum „Chopin i romantyzm”. Zorganizowaliśmy je, by zorientować się, jak wygląda stan badań nad dziełem Chopina, dziełem w różnych jego aspektach. Poza tym chcieliśmy, by odbyło się coś w rodzaju próby generalnej przed planowanym za kilka lat drugim Kongresem Chopinologicznym – od pierwszego upłynęło już przecież ponad ćwierć wieku. Warszawskie Sympozjum nie tylko dało odpowiedź na pytanie, jakie tendencje panują obecnie w analizie muzykologicznej, ale także (co nas bardzo cieszy) pokazało, że młodzi muzykolodzy interesują się Chopinem nie uważając, że temat ten został już całkowicie wyczerpany.

Ja zamierzam nadal zajmować się zagadnieniami związanymi z dziełem Chopina, przede wszystkim zaś recepcją jego utworów w XIX i na początku XX wieku. Inne moje plany naukowe to między innymi napisanie monografii twórczości Beethovena, bo tego typu pozycji brakuje w naszej literaturze muzykologicznej. Chciałabym też poświęcić więcej czasu sprawie, która ciągle nie daje mi spokoju – chodzi o dokumentację współczesnej kultury muzycznej. Jest to dziedzina ogromnie u nas zaniedbana. Należałoby wreszcie opracować metodę, która umożliwiłaby systematyczne gromadzenie informacji o tym, co dzieje się w naszym życiu muzycznym. To nie może odbywać się na zasadzie improwizacji. Ja próbuję częściowo dokumentować i analizować kulturę muzyczną w ramach tzw. problemów węzłowych, nad którymi prowadzimy badania w Instytucie Muzykologii. (ml)

między 3 a 18 listopada dała recitale fortepianowe w Ostrowie Wlkp., Wałbrzychu i Grudziądzu; w programie utwory Bacha, Chopina, Liszta i Rachmaninowa.

Zespół Opery z Nowosybirsk wystąpił 4, 5, 7, 8, 9 i 11 listopada w Warszawie oraz 13, 14 i 15 listopada w Łodzi; w programie *Chowańszczyzna* Musorgskiego, *Halka* Moniuszki, *Gorący śnieg* Chołminowa, *Otello* Verdiego i *Dama pikowa* Czajkowskiego.

Wiolonczelista Wagram Sarazijan ze Związku Radzieckiego z towarzyszeniem Galiny Brykiny grał 6 i 7 listopada w Opolu, 10 we Wrocławiu i 15 w Lublinie; w programie utwory Beethovena, Schumann, de Falla, Rachmaninowa i Szostakowicza.

Pianistka Elsa Puppulo z Argentyny wystąpiła 6 i 7 listopada w Wałbrzychu, 12 w Warszawie oraz 14 i 15 listopada we Wrocławiu; w programie m.in. *Koncert f-moll* Chopina i *Koncert d-moll* Rachmaninowa.

Kwartet smyczkowy Im. Komitasa ze Związku Radzieckiego grał 11 listopada w Warszawie; w programie utwory Borodina, Bairda i Babadżaniana.

Choo Hoey z Singapuru 13 i 14 listopada prowadził koncerty w Opolu.

Klaus Zoepfel z NRD 13 i 14 listopada dyrygował Orkiestrą Filharmonii w Kielcach.

Dyrygent Wolfgang Hoyer z NRD wystąpił 13 i 14 listopada z Orkiestrą Filharmonii w Białymstoku.

Stanislav Macura z Czechosłowacji 14 i 15 listopada prowadził koncerty w Krakowie.

Gérard Wilgowiec z Francji 14 i 15 listopada dyrygował w Szczecinie, a 20 i 21 listopada w Białymstoku. (ep)

artyści polscy za granicą

WOSPRIT, Chór Filharmonii Narodowej oraz soliści: Jadwiga Gadulanka (sopran), Ewa Podęś (mezzosopran), Henryk Grychnik (tenor) i Jerzy Mechliński (bas) pod dyrekcją Krzysztofa Pendereckiego wystąpił 12 września w Münster (koncert z okazji 20 rocznicy prawykonania *Pasji wg św. Łukasza*) i 13 września w Akwizgranie; w programie wyłącznie dzieła Pendereckiego: *Przebudzenie Jakuba*, *Psalm Dawida*, *Agnus Dei* i *Te Deum*. Ta sama orkiestra koncertowała również w Jugosławii (17 i 18 października w Belgradzie oraz 20 w Zagrzebiu), tym razem pod batutą Antoniego Wita; w programie m.in. Pendereckiego *Przebudzenie Jakuba* i *Koncert altówkowy* (z solistą Stefanem Kamasą), *Lutosławskiego Muzyka żałobna*, *Kilara Krzesany* oraz Chopina *Koncert f-moll* (z jugosłowiańską pianistką Nataszą Veljkovic).

Pianista Paweł Skrzypek 9 października w Skopje dokonał nagrań utworów Chopina i Musorgskiego.

Flecionista Henryk Błażej i pianistka Teresa Kaban-Błażej od 10 do 20 października występowały z recitalami w Wielkiej Brytanii; w programie m.in. Chopin, Szymanowski, Szeligowski i Lutosławski.

Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją Jana Wincenego Hawela między 30 października a 14 listopada koncertowała w Szwajcarii (Genewa, Lozanna).

Orkiestra Filharmonii Śląskiej z solistami Lidją Grychtolówną i Michałem Grabarczykiem od 31 października do 11 listopada występowała we Włoszech.

Organista Maurycy Merunowicz od 1 do 16 listopada występował w RFN.

Wiesław Ochman 1 listopada w Kolonii wziął udział w wykonaniu *Polskiego requiem* Pendereckiego.

Dyrygent Wojciech Rajski z orkiestrą kameralną „Musica Vitae” z Växjö odbył tournée po Szwecji (1–9 listopada); w programie m.in. *Koncert*

W RYBNIKU BEZ ZMIAN

Filharmonia ROW rozpoczęła nowy sezon koncertowy z rozmachem. Między 8 września a 15 października w Rybniku i Raciborzu zaprezentowali się czołowi polscy organiści: Henryk Klaja, Julian Gembalski, Maurycy Merunowicz i Andrzej Chorośliński oraz Friedrich Meinel z NRD i Felix Gubser ze Szwajcarii. II Dni Muzyki Organowej stały się zatem faktem i należy się spodziewać, że wejdą one do oficjalnego kalendarza imprez Ministerstwa Kultury i Sztuki. Inauguracja Dni zbiegła się z inauguracją sezonu — Henryk Klaja wystąpił z *Koncertem organowym g-moll* Poulenc'a w ramach koncertu symfonicznego, w czasie którego zaprezentowano ponadto dzieła Glucka, Bruch'a (ze skrzypkiem Leonem Mielimką) i Barbera.

Drugi w sezonie koncert (14 października) pozwolił rybnickim melomanom przypomnieć sobie czasy świetności, gdy na estradzie Teatru Ziemi Rybnickiej występowali soliści z całego świata — w *Koncertie c-moll* Rachmaninowa solistą był bowiem Francuz François Killian. Tego samego wieczoru w wykonaniu *Symfonii koncertującej* Mozarta wzięło udział dwoje wspaniałych polskich muzyków Teresa Głębówna i Dariusz Korcz. Również kolejne koncerty zapowiadają się ciekawie, zaproszono m.in. Konstantego Andrzeja Kulke, Krzysztofa Jabłońskiego i Michała Pietrowa, a w proponowanych programach znajdujemy tak atrakcyjne dzieła, jak *Msza „Koronacyjna”* Mozarta, *Koncert skrzypcowy* Beethovena czy *Koncert b-moll* Czajkowskiego.

Mając na uwadze dotychczasowe dokonania artystyczne Filharmonii ROW można przypuszczać, że zamierzenia swe kierownictwo placówki

realizować będzie z charakterystyczną dla tego środowiska konsekwencją, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że jej obecny status w znacznym stopniu utrudnia owo wytrwałą dążenie do wytyczonego celu. Nawet stopniowo zyskujące sobie zaufanie słuchaczy Dni Muzyki Organowej wymagają ogromnego wysiłku organizacyjnego. Sponsorami tej imprezy są jedynie wydziały kultury urzędów miejskich w Rybniku i Raciborzu i tylko włączenie Dni do krajowego kalendarza festiwali rokuje nadzieje na ich kontynuację i rozwój. Cóż dopiero mówić o regularnej działalności koncertowej orkiestry symfonicznej. Ze jest ona konieczna w regionie o tak dużej gęstości zaludnienia i tak bogatych tradycjach, tego powtarzać nie wypada. Można jedynie zapytać, czy w najbliższych latach przewiduje się istotne zmiany w stosunku do dotychczasowego statusu Filharmonii, czy zrobiony zostanie w tym kierunku choćby mały krok? (kbu)

POZAREGULAMINOWA NAGRODA W KONKURSIE IM. SEROCKIEGO

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej informuje, że Pani Zofia Serocka ufundowała nagrodę specjalną za najlepszy utwór polskiego kompozytora w II Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Kazimierza Serockiego. Ponieważ ogłoszone wcześniej zasady przyznania trzech nagród regulaminowych (por. „Ruch Muzyczny” 16/1986) nie dotyczą nagrody specjalnej, tryb jej przyznania zostanie dodatkowo ustalony przez jury, które obradować będzie w Warszawie od 5 do 9 stycznia 1987 roku. (em)

NOWA SALA KONCERTOWA W WARSZAWIE?

W Sali Klubowej Stołecznego Komitetu Stronnictwa Demokratycznego przy ul. Widok, 29 października z krótkim recitalem chopinowskim (*Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur*, *Polonez As-dur*, drobne utwory) wystąpił, dawno w stolicy nie słyszany, Kazimierz Morski. Był to pierwszy muzyczny wieczór urządzony w tym wnętrzu, które, jak się okazuje, spełnia całkiem dobrze warunki malej, kameralnej sali koncertowej (przyjemna atmosfera, dobra akustyka, położenie w samym środku miasta). Plastujący obecnie ważką funkcję we władzach SD Andrzej Rajewski (do niedawna dyrektor generalny w Ministerstwie Kultury i Sztuki) zapowiada urządzenie podobnych wieczorów przynajmniej raz w miesiącu. (k)

artyści zagraniczni w Polsce

Lutnistą Hopkinson Smith ze Stanów Zjednoczonych koncertował 3 listopada we Wrocławiu, 4 w Warszawie i 5 w Krakowie; w programie utwory Weissa i Bacha.

Hiszpański dyrygent Torre Lledo między 3 a 15 listopada występował z Orkiestrą Filharmonii w Olsztynie.

Zuzana Paulechova z Czechosłowacji

na orkiestrę smyczkową Bacewiczówny.

Ewa Iżykowska (sopran) w listopadzie brała udział w przedstawieniach *Wesela Figara* Mozarta wystawianych przez wiedeńską Kammeroper.

Zespół „Bornus Consort” wystąpił 2 listopada w Gummersbach (RFN).

Andrzej Chorościński między 2 a 16 listopada dał cykl recitali organowych w RFN.

Kwartet Wilanowski (Tadeusz Gadziński, Paweł Losakiewicz, Ryszard Dużi i Marian Wasiółka) grał 2 listopada w Neu-Ulm, 4 w Bonn, 6 w Kolonii i 9 w Berlinie Zachodnim; w programie m.in. muzyka polska: utwory Blocha, Meyera i Szymanowskiego.

Orkiestra Filharmonii Pomorskiej od 3 do 10 listopada występowała w RFN (m.in. w Hanau i Hameln) prezentując uwerturę *Bajka* Moniuszki, *Małą suitę* Lutosławskiego i *Koncert d-moll* Wieniawskiego (z solistką Kają Danczowską), dyrygował Takayo Unkaya z Japonii.

Kwintet Akordeonowy grał 4 listopada w Hanowerze.

Barbara Buczkówna od 5 do 10 listopada prowadziła kurs kompozytorski w Boswil w Szwajcarii.

Robert Satanowski 5 listopada prowadził koncert Orkiestry Opery w Sofii.

Józef Stempel między 7 a 11 listopada wystąpił z recitalami fortepianowymi w Ośrodku Informacji i Kultury Polskiej w Berlinie.

Zespół „Camerata Vistula” od 7 do 11 listopada koncertował w Wielkiej Brytanii.

Pianistka Krystyna Adamska wystąpiła 8 listopada w Ośrodku Informacji i Kultury Polskiej w Lipsku.

Jadwiga Gadulanka (sopran) 8 i 9 listopada wzięła udział w wykonaniu *Missae solennis* Beethovena w Berlinie Zachodnim, a 14 i 15 listopada śpiewała w Berlinie (w programie *Offertorium*, *Gloria et Honore* i *Mssa Es-dur* Webera).

Barbara Górzyńska grała 9 listopada w Stevenage w Wielkiej Brytanii; w programie *Koncert skrzypcowy* Beethovena.

Marek Michałowski (tenor) 9 listopada wziął udział w wykonaniu *Mszy As-dur* Schuberta w Bunde (RFN).

Henryk Tritt (skrzypce) od 9 do 21 listopada występował w Bienne w Szwajcarii.

Jerzy Godziszewski 11 listopada dał recital fortepianowy w Berlinie Zachodnim.

Organista Leszek Werner między 11 a 17 listopada koncertował w Danii.

Andrzej Straszynski prowadził koncerty w Jugostawii: 11 listopada w Sarajewie i 12 w Banja Luka.

Aureli Błaszczok 12 i 13 listopada w Londynie grał *I Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego.

Bogusław Madey 12 listopada dyrygował przedstawieniem *Jenufy* Janaczka w Badisches Staatstheater Karlsruhe (RFN).

Andrzej Hlolski z towarzyszeniem Heleny Christenko oraz skrzypce Roman Lasocid z akompaniamentem Urszuli Bożek-Musialskiej wystąpił 13 listopada na koncercie z okazji 25-lecia Ośrodka Informacji i Kultury Polskiej w Budapeszcie; w programie utwory Chopina, Moniuszki, Karłowicza, Niewiadomskiego, Bacewiczówny, Lutosławskiego, Twardowskiego i Witolda Rudzińskiego.

Krzysztof Penderecki 14 listopada w Bratysławie prowadził koncert Orkiestry Filharmonii Słowackiej złożony z jego utworów: *Trenu*, *II Koncertu wiolonczelowego* i *II Symfonii*.

Jerzy Kotlewicz 14 listopada w Wiesbaden poprowadził wykonanie *Messa da requiem* Verdiego.

Tadeusz Strugała 14 i 15 listopada prowadził koncerty Prezydenckiej Orkiestry Symfonicznej w Ankarze.

Pianistka Ewa Poblocka 15 listopada wystąpiła z utworami Bacha i Chopina na koncercie w Yokohamie w Japonii. (ep)



Fot. A. Glanda

NATCHNĄC AWANGARDE, NOWYM DUCHEM

Z Martą Ptaszyńską
rozmawia
Barbara
Smoleńska-Zielińska

— Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów kilkakrotnie premiowała już utwory polskich kompozytorów, m.in. Lutosławskiego, Bairda, Serockiego, Pendereckiego, Knapika. W tym roku wyróżniono Ciebie, przyznając Opowieści zimowej drugą lokatę. Twoja twórczość zajmuje dostrzegalne miejsce w polskiej muzyce współczesnej i wzbudza coraz większe zainteresowanie, ale przecież zanim pojawiła się Marta Ptaszyńska — kompozytorka, przez wiele lat była Marta Ptaszyńska — wybitna perkusistka. Jak to się stało, że zaczęłaś komponować?

— W Warszawskiej PWSM — oprócz gry na perkusji — studiowałam również teorię muzyki. Nawiasem mówiąc ukończyłam ją w 1967 i to z odznaczeniem. Jako teoretyka obowiązywał mnie przedmiot „Ćwiczenia z kompozycji”. Na jednym z przeglądów takich właśnie ćwiczeń

moimi próbami zainteresowała się Grażyna Bacewicz, po czym zaczęła mnie namawiać na „prawdziwe” studia kompozycji. No i dałam się namówić.

— Całe szczęście... Po nagrodzonej Opowieści zimowej zdążyliśmy już poznać dwa następne Twoje utwory: Kwiaty księżycy, wykonane na tegorocznej „Warszawskiej Jesieni”, oraz Koncert na marimbę i orkiestrę, prezentowany w telewizji, a także w radio. Muszę przyznać, że wybór marimby jako instrumentu koncertującego to pomysł dość oryginalny. Co Cię skłoniło do napisania tej kompozycji?

— W 1983 roku, podczas Międzynarodowego Kongresu Perkusistów w Ann Arbor (Michigan), usłyszałam słynną marimbafonistkę japońską — Keiko Abe. Przedtem znałam ją tylko z płyt. Zafascynowała mnie nie tylko jej wspaniała technika i wirtu-

ozeria, ale przede wszystkim uznałam ją za muzykowską osobowość, zdecydowałam się na napisanie *Koncertu*, który następnie jej zadedykowałam.

— To chyba pierwszy w historii koncert na marimbę z orkiestrą rozumiany tak, jak dawniej na przykład koncerty fortepianowe...

— Zapewne, jeśli wziąć pod uwagę jego rozmiary i przeznaczenie koncertowe. Dwa znane dotychczas utwory: Roberta Kurka i Paula Crestona mają raczej charakter concertina i należą do literatury pedagogicznej.

— Jedynym w swoim rodzaju nastroj i styl *Koncertu* na marimbę kojarzy mi się nieodparcie ze *Wschodem*. Zapamiętany z telewizyjnej transmisji obraz japońskiej artystki w kimonie, migoczącej kolorowymi paleczkami, pięknie harmonizował z egzotycznym wyrazem muzyki. Czy skojarzenia te są przypadkowe?

— Ależ nie, moje upodobania i zainteresowania kulturą Dalekiego Wschodu (łącznie z filozofią Zen) datują się od dawna i znajdują odzwierciedlenie w mojej muzyce. Tym bardziej w utworze dedykowanym Japonce.

— Gdzie jeszcze słuchacz może odczuć „powiew Wschodu”?

— Przede wszystkim w *Muzyce pięciu stopni* — cyklu miniatur na flety i zespół perkusyjny przeznaczonym dla dzieci i mło-

dzieży. Skomponowałam go w 1980 roku, a kolejne miniatury noszą tytuł: *Gamelan, Scena z teatru Kabuki, Grający na shakuhachi, Ogród herbaciany wiosną oraz Mandala*. Inspiracją dla tego utworu było japońskie malarstwo miniaturowe, zwłaszcza tacy jego twórcy, jak Adno Hiroshige i Katsushika Hokussai. Cały cykl oparty jest na różnych typach skali pentatonicznej (skale gagaku, hirajoshi, pelog) i wykorzystuje „wschodnie” instrumentarium perkusyjne: japońskie dzwonki świątynne, japońskie hyoshigi, czyli rodzaj klawesów. Naturalnie, wszystkie miniatury reprezentują „wschodni” styl myślenia muzycznego, tak różny od naszego.

— Na czym on polega?

— Przede wszystkim na nieco innej organizacji przebiegów czasowych. Dźwięki jakby przepływają w innym czasie niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. W muzyce Wschodu Europejskiego uderza „statyczność” przebiegów, ale według mnie jest to wrażenie złudne, bo muzyka ta rozwija się, tylko na odmiennych zasadach, jak gdyby w jakimś zwolnionym ruchu. W istocie akcje muzyczne dzieją się w innym wymiarze czasowym, który trzeba sobie przyswoić. Taki „zwolniony ruch” (*slow-motion movement*) zastosowałam na przykład w moim utworze *Un grand sommeil noir* na głos żeński, flet i harfę. Delikatna i cienka tkanka dźwiękowa — wspólgrając z czasem, który upływa w tempie zgodnym z tą konwencją — tworzy enigmatyczną atmosferę japońskiego teatru Nō. Również podczas słuchania drugiej części *Koncertu marimbafonowego* można odnieść wrażenie takiego dziwnie zwolnionego czasu.

— Ale ta część przywodzi zarem na myśl Debussy'ego...

— To pewnie dlatego, że jest oparta na pantatonice, z przejściowym pojawieniem się (w kulminacji) skali całotonowej. Obu tych skal chętnie używał Debussy. Niemniej jednak, pisząc tę część *Koncertu*, ani przez moment nie miałam jakichkolwiek skojarzeń z muzyką Debussy'ego. Elementy tworzywa muzycznego są wprawdzie podobne, ale całością rządzi odmiennie prawa. Kompletnie inne są zasady kształtowania materii dźwiękowej. Przecież ta sama, znana dobrze wszystkim skala pentatoniczna może być użyta w najrozmaitszy sposób, w zależności od nadrzędnej koncepcji utworu. W drugiej części *Koncertu* skala pentatoniczna nie zostaje pokazana w całości od razu, jak uczyniłoby Debussy, lecz potraktowana jest „rozwojowo”. Kolejne dźwięki tej skali pojawiają się stopniowo, dochodzą do głosu i giną, jakby „statycznie” przepływają. Oczywiście elementu wschodniej statyczności nie używam w sposób tak naiwnie dosłowny, jak często czynią to dzisiejsi kompozytorzy, którzy na przykład przez kilkanaście minut powtarzają jeden prosty akord lub motyw. Mimo swoiście zwolnionego ruchu coś jednak musi się w muzyce nieustannie dziać i rozwijać — tak jest choćby w potraktowanej zmiennie pod względem ornamentacyjno-figuracyjnym partii marimby.

— Ale pomijając „sprawę Debussy'ego”, Twoja muzyka z punktu widzenia awangardowych ideałów niedawnych lat — musi być uznana za dość tradycyjną. Można w niej znaleźć melodię, wyraźne współbrzmienia, nawet klimat lirycznej uczuciowości... Podobne oznaki ucieczki od a-

wangardyzmu widać w twórczości wielu kompozytorów. Czy to nowy duch czasu?

— Uważam, że to reakcja, która musiała nastąpić. W latach „wielkiej awangardy” głównym przedmiotem zainteresowania była maksymalna nowość, nowy pomysł dźwiękowy, nowe brzmienie. Niemal cała uwaga kompozytora skupiona była na eksperymentach i manipulacjach warsztatowych, podczas gdy utwory często zionęły pustką w sensie estetycznym i wyrazowym. Zrodziło to w końcu nostalgia za prawdziwym przeżyciem estetycznym, pięknem, jakąś głębszą treścią ukrytą pomiędzy dźwiękami. Okazało się, że zabawa w nowe efekty dźwiękowe przestała wystarczać.

— Na fali tej reakcji pojawiły się także zjawiska ostentacyjnego nawrotu do stylu i języka sprzed osiemdziesięciu czy stu lat, witane entuzjastycznie przez niektórych krytyków. Czy podzielasz ten entuzjazm?

— Och, nie! Próby radykalnego powrotu do tradycji — rozumiane przez wielu kompozytorów w dość prymitywny sposób jako kompletne zaprzeczenie ideałów okresu wielkiej awangardy i lansowanie ich odwrotności — do niczego dobrego nie prowadzą. Uporczywe powtarzanie akordów konsonansowych przez kilka czy kilkanaście minut bądź pisanie tonalnych melodii po to tylko, by zmanifestować odwrót od minionego okresu i znów zaszokować słuchacza „czymś nowym” (a raczej nieoczekiwanym), jest skazane na niepowodzenie, jak każdy absurd.

— Ale jakieś nawiązania do tradycji muszą być sensowne, skoro odnajdujemy je dziś u

każdego wybitnego kompozytora.

— Powrót do tradycji przez współczesnego twórcę jest celowy tylko wówczas, gdy przyczynia się do powstania czegoś nowego. Mam na myśli nawiązywanie do pewnych wyselekcjonowanych zwrotów dźwiękowych, którym nadajemy inny niż dotąd sens według swojej własnej, nowej wizji. Natomiast konkretne i dosłowne odtwarzanie tego, co już przeminęło, w starej postaci, jest pozbawione sensu. Rozwoju muzyki nie da się sztucznie cofnąć za pomocą takich pseudokierunków.

— Jeśli kompletna negacja awangardowych przemian lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prowadzi do absurdu, to znaczy, że mimo wszystko eksperymenty te nie były pozbawione wartości?

— Nic w naturze nie ginie, toteż okres wielkich eksperymentów pozostawił, oczywiście, trwałe ślady w naszej psychice i w naszym myśleniu muzycznym. Nie da się tego okresu wymazać ani zapomnieć, bo dostarczył on ogrom nowych możliwości dźwiękowych, formalnych i strukturalnych. Obecnie nadszedł czas, aby te zdobycze natchnąć innym duchem, nową treścią, oblec w głębsze przeżycia estetyczne.

— Dla awangardy głównym celem i ideałem jest poszukiwanie czegoś radykalnie nowego, tworzenie zupełnie innego języka. Jakie znaczenie ma dla Ciebie „element nowości”?

— Uważam, że „nowość” nie jest najważniejszą wartością utworu, nie jest też podstawą jego sensu. Nowe brzmienia, nowe jakości dźwiękowe muszą być podpo-

Fot. A. Glanda



CZTERY SPOJRZENIA NA „ORATORIUM” AUGUSTYNA BLOCHA

MARTA SZOKA

Ciągle powraca dręczący problem: jak opisać muzykę? Czy to w ogóle możliwe? Czy jedyną szansą mówienia o muzyce jest suchy wywód naukowy z jednej strony, a ucieczka w poetyzowanie — z drugiej? I ciągle powraca pokusa, aby spróbować jeszcze raz. Spróbować spojrzeć na dzieło muzyki tak, jak na malarstwo, czy architekturę: z różnych punktów widzenia, w odmiennym oświetleniu. Takich spojrzeń może być wiele, nasze przeżywanie dzieła jest sumą tylu obrazów, z ilu perspektyw da się nań patrzeć. I choć w końcu uzyskujemy wewnętrzne przekonanie o jego poznaniu, nie będzie to pełny, ostateczny obraz tego dzieła, które dla nas istnieje wielokrotnie, za każdym razem inaczej.

I

„Seufzer, Tränen, Kummer, Not.” Te słowa ułożone we frazę o swoistym rytmie brzmią jak zaklęcie. Zostały przywołane przez Augustyna Blocha z dalekiej bachowskiej przeszłości jako motto całej kompozycji¹. Dzięki ich obecności w tytułach kolejnych czterech części wychodzimy poza tworzywo czysto muzyczne, wkraczamy w sferę znaczeń przez nie implikowanych. Przejmująca aria sopranowa, z której pochodzą (kantata nr 21

Ich hatte viel Bekümmernis), należy do tej samej kategorii wokalnych arcydzieł Bacha, co np. *Agnus Dei* z *Mszy h-moll*; tu i tam nasycenie harmoniki, śmiało eksponujące akordy zwiększone i nonowe, wspomaga głęboką jedność istniejącą pomiędzy intonacją i ekspresją tekstu a sposobem jego ujęcia w ramy symboliki muzycznej. Kolejne słowa-pojęcia zyskały u Bacha motywy-klucze:

Seufzer — opadający trójdźwięk zwiększony,

Tränen — półton wznoszący się h-c,

Kummer — opadający trójdźwięk majorowy (sekwencją w stosunku do Seufzer),

Not — półton opadający e-h.

Są one załącznikiem tematycznym kolejnych części utworu Blocha, wyznaczając jednocześnie tonację emocjonalną, nierozzerwalnie związaną z okolicznościami powstania kompozycji.

Coś bardzo bliskiego nastrojowi i metodzie kompozytorskiego postępowania niespodziewanie odnajdujemy w organowej fantazji Liszta, opartej na fragmencie basso continuo Bacha *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Seria wariacji, w których ostateczna

¹ *Oratorium* na organy, smyczki i perkusję, 1981/1982. Prawykonanie: 24 września 1983. „Warszawska Jesień”. J. Serafin — organy, Polska Orkiestra Kameralna, dyr. J. Maksymiuk

rządkowane jakiejś nadrzędnej myśli twórczej, idei muzycznej, muszą czemuś służyć i być użyte celowo... Nawet najbardziej frapujący efekt dźwiękowy stanie się nieciekawym, a nawet banalnym, jeśli tylko będzie przepływał w muzyce sam dla siebie jako główna i jedyna idea utworu. Według mnie taka „nowość” nie może stanowić głównego celu tworzenia kompozycji. To, co dla mnie w dziele muzycznym jest bardzo istotne, to przeżycie estetyczne z jego siłą przekonywania, a następnie jego techniczna realizacja, odzwierciedlająca się w organizacji materiału dźwiękowego. Byłam i jestem zwolenniczką wszelkich nowości i eksperymentów w muzyce, ale lubię przyglądać się im z pewnego dystansu, obserwować je jakby z boku. Nigdy nie wprowadzałam tych nowości natychmiast do mojej muzyki, bez głębszego zastanowienia i wnikięcia w ich istotę, tylko po to, by pokazać, że nadążam za nowymi kierunkami i za panującą modą.

— W Twoich utworach ważną rolę odgrywają elementy ignorowane przez awangardę: harmonika, interwał, skala. Jak je traktujesz?

— Piszę swobodną techniką dwunastotonową, w której organizacja wysokości dźwięku, a głównie harmonika odgrywają podstawową funkcję. Harmonika fascynowała mnie od dawna, jeszcze w czasach Liceum Muzycznego, kiedy to sama przestudiowałam budowę harmoniczną sonat fortepianowych Beethovena, dzieł Chopina i Brahmsa. W mojej pracy interesują mnie zarówno struktury akordów w różnych układach skali dwunastotonowej, jak też połączenia harmoniczne (i możliwości) wynikają-

ce z zastosowania takiego, a nie innego układu tej skali. W *Kwiatach księżycy* charakterystycznym współbrzmieniem jest *h-f-g* z wyeksponowaną kwartą zwiększoną i septymą małą. Akord ten pojawia się bądź w postaci zasadniczej, bądź w rozmaitych przewrotach, i to w układach zarówno wertykalnych, jak horyzontalnych. Zatem wewnętrzna struktura akordu decyduje nie tylko o stopniu napięcia harmonicznego, ale motywuje kształtowanie się właśnie takich, a nie innych przebiegów linearnych (charakterystycznych dla wybranej akordyki). Do każdego utworu opracowuję odrębną konstrukcję harmoniczną — plan harmoniczny, polegający na wyborze skali i struktur akordowych oraz właściwych im kroków harmonicznym.

— A plan formalny?

— Moje utwory mają zwykle dość prostą budowę, często nawet nawiązując do tradycyjnych form. Na przykład *Cadenza na flet i perkusję* oraz trzecia część *Koncertu na marimbę* to temat z wariacjami, a pierwsza część *Koncertu* to „zniekształcone” allegro sonatowe; *Opowieść zimowa* ma formę rondo, a ostatnia część *Dream Lands* — toccaty. Rozpoczynając pracę nad nowym utworem, staram się zanotować schematycznie jego przebieg formalny. Jest to, oczywiście, luźny schemat, ale pozwala mi zobaczyć całość utworu, który mam pisać.

— Twoje utwory noszą tytuły literackie. Czy rzeczywiście — jak to sugerował Jerzy Waldorff w „Polityce” — kryją się za nimi treści programowe?

— Nie chodzi o żadną konkretną treść. Tytuł ma jedynie su-

gerować pewien klimat utworu, jego ogólną atmosferę i poetykę. Na przykład *Kwiaty księżycy* to tytuł obrazu francuskiego malarza symbolisty, Odilona Redona. Obraz ten niezwykle mnie zafascynował i stał się inspiracją do skomponowania utworu na wiolonczelę i fortepian, utworu, który również zatytułowałam *Kwiaty księżycy*. Ale, oczywiście, nie istnieje żaden „literacki” związek między tytułem a muzyką. Starałam się tylko oddać nastrój, ekspresję czy też moje własne przeżycia estetyczne, jakich doznałam i doznaję oglądając obraz Redona. Jedynie to łączy mój utwór z tym obrazem. Zdaniem Jerzego Waldorffa ten delikatny, „surrealistyczny” utwór ma jakoby coś wspólnego z katastrofą amerykańskiej rakiety „Challenger”. Ale Boże uchowaj, żeby mi kiedykolwiek coś tak strasznego miało przyjść do głowy! Wprawdzie *Kwiaty księżycy* zostały zadedykowane pamięci kosmonautów, ale jest to wyłącznie sprawa przypadku: po prostu ten utwór skończyłam pisać dokładnie w dniu, w którym miała miejsce katastrofa.

Tytuł *Opowieść zimowa* również nie kryje w sobie absolutnie żadnych treści pozamuzycznych. Chciałam tylko zasugerować nastrój i poetykę pełną baśniowej fantastyki. Podobnie tytuł utworu na skrzypce i zespół perkusyjny — *Dream Lands, Magic Spaces* — ma „przedstawić” dźwiękową wizję sennej fantastyki, więc znów tylko wyraz i atmosferę utworu. Poszczególne części *Koncertu na marimbę* noszą nazwy, które zaczerpnięte z obrazów malarzy surrealistów: *Echo strachu* to tytuł obrazu Yvesa Tanguy, *Oko ciszy* pochodzi od Maxa Ernsta, wreszcie *Cierniste drzewa* to obraz Grahama Sutherlanda. I tak, jak

poprzednio, tytuły te nie niosą z sobą żadnych treści, lecz ukazują pewne stany ducha.

— Mówisz o inspiracji malarstwem, ale tytuł *Model przestrzenny kojarzy mi się raczej z rzeźbą...*

— Rzeczywiście, poszczególne warstwy dźwiękowe tego utworu uplasowane są przestrzennie i w toku utworu nakładają się jedne na drugie, by w końcowym odcinu kompozycji utworzyć model wielowymiarowy. Inny utwór — *Mobile* — w swojej koncepcji formalnej zainspirowany został rzeźbą kinetyczną Alexandra Caldera.

— Mówiliśmy o Twoich fascynacjach malarstwem, rzeźbą. Może więc kilka słów o fascynacjach muzycznych. Jacy kompozytórzy współcześni są Ci szczególnie bliscy?

— Spośród żyjących ci, którzy potrafili wypracować swój własny, odrębny i indywidualny język muzyczny, którzy stworzyli własną, charakterystyczną dla siebie muzykę, pozostającą w gruncie rzeczy poza wszelkimi kierunkami stylistycznymi, modami i nowymi prądami. Do takich twórców zaliczam Witolda Lutosławskiego, Oliviera Messiaena, György Ligetiego, Iannis Xenakisa, Toru Takemitsu. Do tej listy dodałabym jeszcze (z tych, którzy już nie żyją) Dymitra Szostakowicza. Wprawdzie każdy z nich operuje inną stylistyką dźwiękową, ale wszystkich łączy indywidualność i oryginalność tworzonej muzyki. Potwierdza się to teza, że każdy styl muzyczny jest właściwy, jeśli tylko potrafi się w nim naprawić coś powiedzieć.

Rozmawiała
Barbara Smoleńska-Zielińska

wymowa chorału (*Was Gott tut, das ist wohlgetan*) jest oddana gradacją stanów cierpienia, szlochowi, goryczy i rozpacz, powstała w latach 1862—1863, po śmierci córki Liszta, Blandyny. Przy całej odmienności obu kompozycji, Liszta i Blocha, narzuca się refleksja o nieprzemijalności Bachowskiego doświadczenia, zarówno w wymiarze ludzkim, jak i w sensie czysto muzycznym.

Oratorium Blocha jawi się nam jako utwór dwóch czasów i dwu przestrzeni, z jednej strony głęboko wrośnięty w czas swych narodzin, przełom 1981/1982, z drugiej poprzez obecność Bacha — ponadczasowy; z jednej strony uniwersalny, z drugiej — swoiście polski, związany ze światem dzieciństwa kompozytora, co odczytujemy z motywów polskich pieśni kościelnych.

Przestrzeń semantyczna utworu jest obszerna, mieści się w niej zarówno wspomnienie o ojcu, organie, jak i odczucie tragizmu egzystencji ludzkiej, w jej najszerszym wymiarze. Interesującą interpretację utworu Blocha, opartą na koncepcji tragiczności Maxa Schelera, przedstawia Marek Podhajski, zaznaczając jednak, iż: „Generalnie [...] muzyka koncertu Blocha nie jest tragiczna, chociaż tragiczną emocjonalność wyznaczają jej inspiracje pozamuzyczne i związane

z symboliką głównych motywów dźwiękowych”². Obecność motywów Bachowskich nie wyczerpuje wszakże zagadnienia symboliki w *Oratorium*. Motywy koledy *Gdy się Chrystus rodzi* i pieśni maryjnej *Huczaj lasy, szumią źródła* wyznaczają drugi bieg emocjonalności, przeciwstawiając poczucie tragiczności wartości nieodmiennie ewokujące nadzieję. Użycie dzwonów, które „wywołują w nas rozmaite skojarzenia — od radosnych, poprzez dramatyczne, do tragicznych. Zawsze jednak działają mobilizująco oraz integrująco”³ — posiada także charakter symboliczny, sięga bowiem do archetypu pojęciowego.

II

Dzięki skonfrontowaniu materiału melodycznego, w dużej części zaczerpniętego z dorobku przeszłości, z techniką pasm brzmieniowych, utwór staje się frapujący jako przedmiot analizy. Pasma te są rezultatem snucia harmonicznokolorystycznego krótkich motywów chromatycznych. Ich geneza sięga również owych półtonowych kroków zawartych w materiale arii. W wyniku nakładania i przekształcania wąskozakresowych struktur chromatycznych powstają quasi-polyfoniczne warstwy, różniące się stopniem nasylenia oraz pozio-

mem wewnętrznej dynamiki ruchu, w czym zblizają się do ruchomego klasteru. Wewnętrzne fluktuacje oraz mniej lub bardziej okresową powtarzalność motywów odbiera się właśnie jako ożywienie w ramach stacjonarnego pasma barwowego. Przy generalnym podziale ról organy, będące instrumentem pierwszoplanowym, przeprowadzają większość materiału tematycznego (z wyjątkiem początku i końca), smyczki natomiast odgrywają szczególną rolę w doprowadzaniu do kulminacji, poprzez narastanie dynamiczne i fakturalne. Osobna sprawa to udział instrumentów perkusyjnych, podzielonych na dwie grupy o identycznym składzie⁴. Ten skład — łącznie z fletem preparowanym — generuje sferę brzmień suchych, klekoczących, niekiedy nieodparcie nasuwających skojarzenia z żalobnym kołataniem, stanowiący barwy organów i miękkości smyczków.

Swą plastycznością forma kompozycji zawdzięcza w głównej mierze przemienności obu nurtów melodycznych — bachowskiego i polskiego. To motywy bachowskie kierują tokiem narracji, wyznaczają kolejne fazy, są nadrzędnym tworzywem dla techniki rozwijania. Pozostałe cytaty na krótko zmieniają

kierunek narracji, stopień napięcia, wnoszą odmienne kategorie wyrazowe. Ekspresja, technologia, forma — zostały tu silnie zespolone.

III

Wbrew tytułowi *Oratorium*, sugerującemu z jednej strony obecność pierwiastka wokalnego, zaś z drugiej wyraźny kontekst religijny, kompozycja Blocha nosi wszelkie znamiona koncertu instrumentalnego. Dzięki pełnej niezależności wypowiedzi oraz sięgnięciu po najnowsze elementy techniki kompozytorskiej, wypełnia nową treścią stary konflikt instrumentu solowego z orkiestrą, tkwiący u podstaw właściwości gatunkowych koncertu. Wirtuozostwo partii solowej polega tu m.in. na prezentacji wielu różnych sposobów gry, na ich nagłym zmienianiu (szybkie przebiegi chromatyczne, ruchliwe biegniki diatoniczno-chromatyczne, gra wielodźwiękami, słupy akordowe o zmiennym układzie

² M. Podhajski, *Koncert na organy, orkiestrę smyczkową i perkusję Augustyna Blocha*, w: *Organy i muzyka organowa*, t. IV, Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1982, s. 300.

³ A. Bloch — komentarz do utworu, program „Warszawskiej Jesieni” 1983, s. 187.

⁴ Flauto preparato, tamburo militare, 4 blocchi di legno, timpani, piatto, campane tubolari.

PROBY UTRWALENIA

„Liturgia sacra” Zygmunta Mycielskiego

BOHDAN POCIEJ

„Liturgia sacra” to tytuł mszy, którą skomponowałem do łacińskiego tekstu z przedsoborowego „Mszału Rzymskiego”.

Skomponowano w ciągu wieków tysiące mszy, byłem więc szczęśliwym znajdując w dawnych słownikach starsze określenia mszy: „Liturgia sacra”, „Res sacra”, „Res divina”, gdzie słowo liturgia oznacza posługę, służbę, funkcję publiczną – zanim przyjęło się neolacińskie określenie „missa”. Tak więc moja msza nosi tytuł, którego – jak dotąd – nie spotkałem wśród ogromnej ilości mszy włoskich, francuskich, niemieckich, polskich itd.

Wybrałem teksty po swojemu: „Kyrie” rozpoczyna mój utwór, jak to zawsze było. Nie ma „Gloria”, natomiast „Agnus Dei” i „Ecce Agnus Dei” występuje w trzech miejscach, tak jak to było w tekście mszalnym. Przeźnięte są one bardzo skróconym „Credo”, tradycyjnym „Sanctus” i dodanym przeze mnie, recytatywnym „Domine non sum dignus” (Panie, nie jestem godzien). Całą „Liturgię” kończą błogosławieństwem „Benedicat vos”, które też nie występuje w znanych mi mszach.

Zwracam uwagę na tekst, bo w wielkiej ilości muzyki wokalne uważam tekst za element ściśle związany z muzyką. W takim duchu pisałem wszystkie moje utwory wokalne, „Lirnika Mazowieckiego”, „Trzy psalmy”, cykle pieśni i inne.

Słuchacz zauważy może związki z monodią chorału gregoriańskiego, zwłaszcza w powtarzającym się „Agnus Dei”, ale także w roli, jaką odgrywają interwały kwart, kwint i oktaw, niezależnie od ich funkcji tonalnych.”

Tak komentuje swoje najnowsze dzieło kompozytor w książce programowej ostatniej „Warszawskiej Jesieni”.

„Liturgii” słucham z tośmy – zapisu transmisji radiowej podczas wykonania (Orkiestrą i Chórem Filharmonii Krakowskiej dyryguje Tadeusz Strugała). Od dawna fascynują mnie owe dwie strony osobowości twórczej Zygmunta Mycielskiego: pisarska i kompozytorska. Bliskość pisarstwa wytłumaczył mi łatwiej (próbowałem to zresztą zrobić parokrotnie), choć przecie w niejednym, w odczuciu i rozumieniu

dźwięków, tryle, tremola, bloki dźwiękowe arpeggiowane, sekwencje klasterów przesuwanych mechanicznie po białych i czarnych klawiszach itd.), wreszcie na bogactwie odcieni dynamiczno-barwowych i wyrazowych. Jest to jedna z niewielu kompozycji organowych ostatnich lat, która w pełni ukazuje wszechstronne możliwości brzmieniowe organów. Element popisu, swoiste poszukiwanie efektu ze szczególnym zwróceniem uwagi na wysoki poziom techniki instrumentalnej to jeden z głównych atrybutów koncertu. Inną bardzo istotną jego cechą jest oparcie akcji muzycznej na dialogu: współdziałaniu lub przeciwdziałaniu solo i zespołu. U Blocha obie te sytuacje wynikają przede wszystkim z poszukiwania kategorii brzmieniowych homogenicznych – wspólnych dla organów i zespołu lub zbliżonych.

IV

„Seufzer, Tränen, Kummer, Not.” Cztery Bachowskie motywy inicjują kolejne części koncertu, będąc jednocześnie rękojmiami silnego ich zintegrowania. Pierwszy motyw: *g-es-h* długo i powoli wylania się z pozornie bezkształtnego „poszukiwania” wokół dźwięku *g*, wypełnionego ptasimi glissandami fletów i je-

kliwym drzeniem smyczków. Organy niepostrzeżenie wkraczają z dwoma fragmentami quasi-polyfonii o wyraźnym melodycznym rysunku. Zaraz potem pojawia się motyw kołedy w bardzo ciepłej oprawie akordyki tercjowej, która tylko ten jeden raz znalazła w koncercie zastosowanie, jakby przywołana z dawnej tradycji organowej. Spokojny i medytacyjny nastrój zostaje nagle przerwany przez chromatyczne figuracje organów, ostro współzawodniczących w szybkiej ich wymianie z zespołem. Przez chwilę zdecydowanie wybija się suchy warkot werbli. Zmiany modeli biegników przy zachowaniu motoryki ruchu doprowadzają do kulminacji z uporczywie powtarzanym motywem ostatnio smyczków. Gwałtowna sekwencja klasterów organowych kończy tę część.

Nagła zmiana kategorii wyrazu zapowiada rozpoczęcie drugiej części. Przesuwane półtonowe motywy „Tränen”, dzięki rozszerzeniu ich o interwał septymy w górę, zaczynają przypominać jakby „znaki zapytania”. W tej części wachlarz odcieni ekspresyjnych jest najbogatszy: zamysłony motyw „Tränen”, pieśń maryjna rozsnuta w smyczkach na tle płynnej faktury organowej, dalej jakby scherzo oparte na stałej gradacji ruchu i solowa kadencja organów, osiągają-

świata, w upodobaniach i smakach estetycznych różnymi się. Trudniej może wyjaśnić bliskość muzyki. Co mnie w niej pociąga? Klimat dźwiękowy? Estetyka brzmienia i formy? Styl – w tym powierzchownym, łatwo uchwytnym znaczeniu? Chyba głównie jednak to, co jest jakby pod powierzchnią dźwięków, we wnętrzu formy: myśl, idea kompozycji, mądrość zaszyfowana w dźwiękowej strukturze, osobowość – jedyna, oryginalna, urzeczywistniona w Symfoniach, Psalmach, Mszy.

Nie zamierzam się teraz nad tym dłużej rozwodzić. Zamiast tego parę uwag o miejscu nowego dzieła mszalnego, gdyż jest to przecież nowa wybitna msza kompozytora polskiego w bogatej u nas panoramie współczesnej muzyki religijnej. Bowiem i Zygmunt Mycielski od ładnych paru lat przynależy do szerokiego kręgu – wspólnoty (jeśli tak ją można nazwać) twórców muzyki, powstałej z religijnej inspiracji; uczestniczy więc na swój sposób w owym najbardziej doniosłym z doświadczeń kompozytorskich. A skala osiągnięć tej dziedziny muzyki polskiej ostatnich lat dwudziestu jest imponująco rozległa i zróżnicowana pod względem indywidualności (kto ciekaw dokładnego rejestru i systematyki, niech zajrzy do gruntownego studium Karola Mrowca na ten temat).

Jakie miejsce zajmuje tu Zygmunt Mycielski? Jak określić swoistość jego kompozytorskiego uczestnictwa w urzeczywistnianiu muzycznego sacrum?

Najpierw kilka słów o moim osobistym stosunku do sprawy „muzyki duchowej”, które winienem chyba Czytelnikom. Muzyka religijna, liturgiczna, mistyczna, muzyka głębokich doświadczeń ducha to dziedzina szczególnie mi bliska, intrygująca największą z możliwych w sztuce tajemnic.

Próbowałem niejednokrotnie mierzyć się z nią słowem, czego rezultatem są różnych rozmiarów artykuły, szkice, odczyty, prelekcje w rozmaitych miejscach drukowane i wygłaszane. Próbowałem też bardziej precyzyjnej systematyki aksjologicznej: muzyka inspiracji religijnej, muzyka tematu autentycznie religijnego, muzyka istotnie duchowa sytuowała mi się na szczycie hierarchii wartości. Dlaczego?

Odpowiem najprościej, bez uczonych czy filozoficznych wywodów: ponieważ uważam poszukiwanie Boga za najważniejszą czynność w życiu człowieka – czynność, która winna warunkować i określać wszelkie czynności inne, całe aktywne życie ludzkie. Tyczy to, moim zdaniem, wszystkich ludzi, także i tych obdarzonych prawdziwą wiarą religijną. Wydawałoby się, że oni już szukać nie muszą, skoro „Boga posiadli”. Ale i owej wierze niezbędny jest pierwiastek poszukiwawczej aktywności (dochodzimy tu do prostej definicji człowieka jako istoty poszukującej Boga; wystarczy się chwilę zastanowić nad tym sformułowaniem, aby uświadomić sobie, jak niezmiernie bogactwo form pracy ducha oznacza słowo „poszukiwanie”). W oym poszukiwaniu Boga od wieków swój ogromny udział ma, rzecz jasna, sztuka, twórczość artystyczna. Również więc kompozytor – ten sprzed tysiąca lat, anonimowy twórca melodii chorałowych i ten nam współczesny, często nawiązujący do chorałowej tradycji. Podejmując z własnej, głębokiej potrzeby temat religijny – szuka Boga, i więcej – swoją pracą kompozytorską ukierunkowaną na sacrum świadczyć może o Jego istnie-

KURS GUY BOVETA W WARSZAWIE

Od 6 do 11 października w warszawskiej Szkole Muzycznej II stopnia im. J. Elsnera odbywał się mistrzowski kurs organowy prowadzony przez profesora Guya Boveta ze Szwajcarii. Zainteresowanie kursem i znakomitą frekwencją spowodowała nie tyle sława tego świętego muzyka w naszym kraju, ile robiąca niezwykle wrażenie informacja, że wygrał on w ciągu ośmiu lat piętnaście konkursów. Kontakt z tym wyjątkowym artystą i pedagogiem nie tylko pozwolił poszerzyć wiedzę o wiele nowych wiadomości, lecz także stworzył możliwość poznania, niespotykanego raczej w Polsce, pełnego swobody podejścia do interpretacji, odrzucającego sztywne reguły i poszukującego coraz to nowych, nieraz zdumiewających rozwiązań.

Program kursu obejmował muzykę hiszpańską i francuską oraz utwory Bacha, przy omawianiu których poruszane były sprawy podstawowe. Pierwsza z nich to uzyskanie właściwego pulsu nut akcentowanych i nieakcentowanych; na organach osiąga się to przez oddzielenie nuty akcentowanej od poprzedniej. Ta naturalna zasada barokowej artykulacji wspomaganą była zawsze odpowiednim palcowaniem, zmuszającym do zrobienia cesury przez zagranie sąsiednich dźwięków tym samym palcem lub przełożenie drugiego palca nad trzecim czy trzeciego nad czwartym. Ten naturalny sposób grania zarzucony został w epoce romantyzmu. Faktura komponowanych wówczas utworów (na którą duży wpływ wywarła muzyka fortepianowa i orkiestrowa) wymagała łączenia (legato) fraz melodycznych. Nieporozumienia zaczęły się z chwili-

ca w feerii biegników dramatyczne fortissimo. Temat „Kummer” (III cz.), poprzedzony głuchymi glissandami kotłów, pojawia się krótko w smyczkach, zaraz potem następuje druga popisowa kadencja, wypełniona figuracjami i potężnymi spiętrzeniami wielodźwięków. Ruch nagle ustaje i pojawia się najpiękniejszy moment utworu, pełen głębokiego skupienia. Na tle rozrzedzonych, zmiennych w strukturze bloków dziesięciodźwiękowych (poeta powiedziałby może o „srebrzystej pajęczynie całotonowości”) brzmienie melodia kołedy podana przez skrzypce. Niezwykły koloryt harmoniczno-brzmieniowy wzmaga odczucie pewnej nierealności. Ostro, zdecydowanie wkracza motyw „Not” w partii organów solo. Akcje organów, pełne drapieżnej motoryki, przerywają werble, glissanda smyczków, tremola kotłów. W tej części prymat instrumentu solowego wynika głównie z jego przewagi dynamiczno-brzmieniowej. W końcowej kulminacji smyczki zakreślają szerokie łuki melodyczne, przechodzące stopniowo w ostinato, naśladowane wieżowe kuranty. Udział organów powoli maleje, potem cichnie również orkiestra i jeszcze tylko długo, z oddali, biją kościelne dzwony...

Marta Szoka

niu i obecności. Byłby to może najniezwyklejszy z „dowodów na istnienie Boga”.

Spróbujmy jednak opisać kompozytorski modus religijny Zygmunta Mycielskiego. Mamy tu najcenniejszy rodzaj muzyki tematu religijnego, która pierwiastek sakralny wyraża samą swoją materią, sposobem stopniowania dźwiękowej substancji: stopniami wysokości, jasności, barwy, gęstości – statyki i dynamiki brzmienia; proporcjami brzmień ciemnych i jasnych, łagodnych i intensywnych; stosunkiem między tkanką głosów ludzkich a materią brzmienia instrumentów. Ów sposób podejścia do sacrum ma zapewne tradycje stare, sięgające czasów substancjalnego komponowania muzyki w średniowieczu i wieku XV; z drugiej strony nie byłby on możliwy bez wyzwolenia świadomości kompozytorskiej do sonoryzmu, w naszym stuleciu.

W tym sensie więc „Liturgia” Mycielskiego wywodzi się z kręgu sakralnych doświadczeń Strawińskiego i Messiaena, z tym, że żaden z tych mistrzów muzyki duchowej takiej mszy by nie napisał. Jest w niej niewątpliwie piętno stylu indywidualnego twórcy i – co ciekawsze – jakiś trudny do opisanego, a jednak wyczuwalny rys polski, swoisty, powściągliwy liryzm, bardzo wewnętrzny, nie eksponowany, dyskretny... W każdym razie i tutaj pozostaje Mycielski wierny swojej estetyce łacińskiej, gdzie forma utożsamia się z treścią, substancja dźwiękowa – z ekspresją. „Liturgia” jest jasna, w szerokim znaczeniu tego słowa: przejrzysta w budowie, oczywista w intencji, zasadniczo prosta w konstrukcji dźwiękowej – bardziej harmoniczna niż polifoniczna, czytelna w podaniu tekstu; i jasna w kolorystyce, mimo bardziej ciemnego początku, zgodnego przecież z nowszą tradycją ekspresji błagania: *Kyrie* – *Zmiłuj się*.

Ujmuję mnie w tym dziele skromność i pokora twórcy (to również znamiona religijności), jego wewnętrzna głęboka dyscyplina; nazwijmy to też wysoką świadomością kompozytorską tej dziedziny muzyki: podporządkowanie się starym normom i wymogom muzyki mszalne. Czas tej muzyki, jej przepływ, tempo, jej trwanie i ruch, także w swoich zmianach – subtelnych przyspieszeniach, momentach ożywienia, akcentach energii rytmu, pewnych zgęszczeniach brzmienia i ekspresji – wydają mi się idealnie zgodne z czasem i trwaniem liturgii, bezpośrednio wynikające z rytmu obrzędu, nabożeństwa.

Zygmunt Mycielski napisał *Mszę bez krztyny patosu, bez cienia egzaltacji, ale też bez częstej w naszych czasach ostentacyjnej, bezosobistej suchości, oschłości. Muzyka jego „Liturgii” jest w najszlachetniejszym sensie powściągliwa, jej ekspresja – zobjektywizowana, w czym widzę sięganie do średniowiecznych źródeł chrześcijańskiej muzyki religijnej z pominięciem romantycznej gorąco-emocjonalnej i subiektywno-lirycznej ekspresji sacrum. Ale każdy interwał, krok melodii i każde współbrzmienie swoją wagą zdają się mówić o osobowości kompozytora, każą domniemywać o bogactwie życia wewnętrznego: rozmyślań, refleksji, zmagania, przełomów.*

Zapewne muzyka ta stanowi rezultat długiej drogi, ewolucji wewnętrznej. Jej powściągliwość polega także na ujawnianiu zawsze tylko mniejszej części tego, co sam twórca miałby nam tutaj do powiedzenia...

ła, gdy w odkrywanej na nowo muzyce baroku zaczęto również stosować „fortepianową” artykulację. Ścisłe łączenie dźwięków, jak najbardziej właściwe w organowej muzyce romantycznej, przy realizacji utworu barokowego stosować można jedynie dla uzyskania efektu crescendo. Natomiast barokowe legato powinno być na tyle selektywne, aby słyszalne było każde zadęcie piszczałki. Jednorodność ówczesnej melodii pozwala na czerpanie wzorów artykulacji z instrumentów smyczkowych i dętych. Na przykład duże skoki interwałowe, niemożliwe do zagrania legato na flecie czy oboju, oddzielane będą także na organach i klawesynie. Zdaniem Boveta ważne jest również wprowadzanie zmian artykulacji w trakcie utworu, tak, by nie stała się ona nużąca i łatwa do przewidzenia dla słuchacza.

Najciekawszą częścią kursu była ta dotycząca muzyki hiszpańskiej, prawie zupełnie u nas nieznaną. Budowa tamtejszych organów – z horyzontalnymi trąbkami i prospektami skierowanymi w dwie strony, pozwalającymi na uzyskanie efektów stereofonicznych – wyjaśnia wiele stosowanych przez kompozytorów rozwiązań (np. częste fanfary i echa), czasem trudnych do naśladowania na instrumencie innego typu. Dzielona klawiatura umożliwiała włączenie różnych rejestrów dla prawej i lewej ręki i granie utworów z głosem solowym na jednym manuale; w naszych warunkach konieczne jest na ogół użycie dwóch manualów i podwieszonych pedałów.

Wyjątkowy jest nastrój i różnorodność tej muzyki: od tańców przeznaczonych do wykonania na organach pałacowych (także na harfie i vihueli), poprzez utwory typu *batalha*, będące prawie fabularnymi opisaniami bitew, po ekstazyjne, melizmatyczne *tienta*. Teza profesora głosząca, iż rzeczowy protestantyzm odarł utwory religijne z mistycyzmu, jaki przepełnia niektóre kompozycje

katolickie, m.in. francuskie *tierces en taille* czy toczaty Frescobaldiego, wydała się nam, wychowanym na muzyce Bacha, zdumiewająca, lecz jednocześnie nie pozbawiona słuszności.

Kolejne problemy to akcydencje, specyficzna realizacja ozdobników (tryl zaczynamy zawsze od nuty głównej, bez apoggiatury, bardzo szybki), proporcje rytmiczne między częściami oraz inne opisywane w traktatach konwencje wykonawcze, jak np. ta zastosowana przez Boveta w jednym z utworów: podczas gdy prawa ręka gra kilkunastotaktową fanfarę trąbki, lewa, mająca zapisaną tylko oktawę C – c, imituje bęben rytmicznie uderzając dźwięki c-h-g-fis w niskim rejestrze głosu labialnego, co na autentycznym instrumencie pochłaniało tyle powietrza, że brakowało go dla trąbki, która przez to nieco fałszowała, potęgując efekt naturalności.

Zajęcia poświęcone muzyce francuskiej obejmowały suity Clérambaulta i Du Mage'a, zawierające większość form charakterystycznych dla tego kręgu. Szczegółowe omawianie zasad rejestracji (i sposobów jej naśladowania na instrumentach jakimi dysponujemy), stosowania rytmu *inégal* i reguł ozdabiania jest w tym krótkim sprawozdaniu niemożliwe; są to zresztą zagadnienia lepiej u nas znane.

Kurs Boveta mógł zainteresować zarówno studentów Akademii Muzycznych, jak i osoby rozpoczynające dopiero naukę gry na organach (chyba po raz pierwszy w naszym kraju uczniowie szkół średnich mogli wziąć udział w tego typu imprezie). Podziękowanie za jej zorganizowanie należy się Magdalenie Czajce – pomysłodawczyni i realizatorce całego przedsięwzięcia, której przykład zachęcił już i innych do organizacji podobnych kursów w przyszłości. Oby jak najczęściej.

Barbara Świdarska

PIĄTY TYDZIEŃ TALENTÓW W TARNOWIE

JÓZEF KAŃSKI

W listopadzie tego roku działające w Tarnowie Towarzystwo Muzyczne obchodziło dziesięciolecie swego istnienia. Wcześniej nieco, bo na początku roku, taką samą rocznicę święciło Krajowe Biuro Koncertowe, które na dodatek poszczyci się pono niebawem swym 10-tysięcznym koncertem. Wspólnym i chyba bardzo udanym „dzieckiem” obu tych instytucji (a dla pierwszej z nich oczywiście najważniejszą artystyczno-organizacyjną manifestacją) jest Tarnowski Tydzień Talentów, który w dniach 5–12 października tego roku odbywał się już po raz piąty – a zatem i tu miał miejsce mały jubileusz. Prawdziwą rewelacją tej imprezy okazało się tym razem nie tak dawno założone poznańskie „Chopin-Trio” (Bogumił Nowicki – fortepian, Bartosz Bryła – skrzypce i Paweł Frejdllich – wiolonczela). Młody ten zespół jest już znakomicie zgrany i imponująco sprawny technicznie

(zwłaszcza pianista), a muzykuje z polotem i wirtuozerią nieczęsto spotykaną u bardziej znaczących doświadczonych i renomowanych grup kameralnych; dał tego doświadczyć w brawurowym finale *Tria G-dur* Haydna, a bardziej jeszcze w romantycznym *Triu d-moll* Mendelssohna.

Interesujący z wielu względów był fortepianowy wieczór urządzony w należącym ongiś do Ignacego Paderewskiego dworku w Kańskiej Dolnej (przed dwoma laty szczęśliwie oddanym pod opiekę Tarnowskiego Towarzystwa Muzycznego), który wypadłby z pewnością lepiej i ciekawiej, gdyby nie trwający jeszcze remont zabytkowego budynku. W związku z tym nie funkcjonuje ogrzewanie, a że jesienne chłody nadeszły tego roku wyjątkowo wcześniej, tedy publiczność na koncercie siedzieć musiała w płaszczach, mimo to podzwaniając z lekka zębami; jak zaś czuli się w tej „gorącej” atmosf-

Gra Ewa Kupiec

Fot. J. Pękala





W
dworcu
Paderew-
skiego
w
Kąsnej
gra
Ireneusz
Jagła

Fot. J. Pękala

rze młodzi pianiści — lepiej nie pytać, choć słuchacze serdecznie mi oklaskami starali się temperaturę owego wieczoru nieco podnieść.

Wystąpiło ich troje. Największe nadzieje budzi 23-letni Ireneusz Jagła, który w niełatwej przecieć Lisztowskiej *Dolinie Obermanna* zademonstrował dobrą, wyrównaną technikę, a także rozległą skalę dynamiki i wirtuozowski temperament. Pokazał też w tym utworze dobre poczucie formy, które jednak zawiodło go snadź w *Poloniezie As-dur* Chopina, zagrany nieco chaotycznie i bez właściwego charakteru.

Ewa Kupiec jest niewątpliwie utalentowaną pianistką (pisaliśmy już o niej z uznaniem przy okazji Festiwalu Pianistyki w Słupsku), lecz *Sonata c-moll op. 111* Beethovena chyba przerasta jej możliwości na obecnym etapie rozwoju — nie idzie tu zresztą o możliwości palcowe, ale przede wszystkim o sprostanie wewnętrznej zawartości tego arcy-

dzieła. Niestety podejmowanie zbyt trudnego repertuaru jest ostatnio dość nagminnym u młodych adeptów zjawiskiem (często zresztą grają tu rolę także niezdrowe ambicje pedagogów) i przeważnie prowadzi do niefortunnnych raczej rezultatów.

Trzeci z trójki, Włodzimierz Skonieczny, jest z pewnością najdojrzałszy, ale — jak się wydaje — w zetknięciu z publicznością nerwy przeszkadzają mu we właściwym panowaniu nad formą wykonywanych utworów. Być może zresztą krzywdzę młodego człowieka, gdyż opisany już wyżej klimat na sali sprawił, iż każdy musiał tam wypaść poniżej swoich rzeczywistych możliwości, a najlepiej grał prawdopodobnie ten, kto łatwiej od innych znosił zimno...

W normalnych już z kolei koncertowych warunkach, w pięknej Sali Lustrzanej (na obrzeżu tarnowskiej Starówki) bardzo interesująco wypadł Tytus Miecznikowski, wykształcony w Budapeszcie u Mikłosa Perenyiego,

dziś zapewne jeden z najlepszych naszych młodych wiolonczelistów. *Koncert D-dur* Haydna grał może trochę zbyt statycznie, ale zademonstrował piękny ton, dużą siłę ekspresji, a także indywidualność w pomysłach interpretacyjnych.

Towarzyszyła Tytusowi Miecznikowskiemu — jak też jeszcze innym młodym solistom — Łódzka Orkiestra Kameralna „Pro Musica” pod dyktando Zbigniewa Friemana, która „we własnym zakresie” grała nadto Mozartowskie *Divertimento F-dur*, *Suitę „Z czasów Holberga”* Griega, *Concerto grosso d-moll* Händla oraz *Symfonię kameralną* Szostakowicza. Cieszyć się trzeba bardzo z reaktywowania tego wartościowego zespołu, który — założony w 1962 roku — po licznych krajowych i zagranicznych sukcesach zmuszony był w roku 1974 zawiesić swą działalność na całych dziesięć lat. Występy jej podczas tarnowskiego Tygodnia zasługują w każdym razie na pełne uznanie — czego nie można niestety powiedzieć o biorącej również udział w tej imprezie Młodzieżowej Orkiestrze Kameralnej Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP, działającego przy Teatrze Wielkim w Warszawie. Nie jest to zespół profesjonalny i, choć ma dobre zadatki (ale też i sporo niedociągnięć), powinien by obecnie spokojnie dojrzewać i szlifować się pod kierunkiem jakiegoś doświadczonego kapelmistrza-pedagoga; praca bowiem młodego zespołu z najbardziej choćby utalentowanym, ale także jeszcze „zielonym” dyrygentem rzadko kiedy prowadzi do dobrych wyników. Trzeba także wiedzieć, kiedy można zespołowi takiemu pozwolić na koncertowanie z odpowiedzialnym programem w ramach ogólnokrajowej imprezy o festiwalowym charakterze...

Wokalną dziedzinę w programie Tygodnia reprezentowała, tym razem z muzyką XVIII wieku, triumfatorka Konkursu im. Adama Didura, Monika Swarowska, występująca na pięknym koncercie w tarnowskiej Katedrze oraz Zofia Kilanowicz i Zofia Kotlicka — dwie laureatki Konkursów im. Ady Sari (zasadą jest, iż do udziału w Tygodniach Talentów zapraszani są niemal wyłącznie laureaci krajowych lub zagranicznych konkursów), a także bardzo dobry tenor altowy Robert Nakoneczny występujący podczas inauguracyjnego wieczoru z zespołem *Complesso da Camera*. Występowało dwoje kandydatów do Konkursu im. Wieniawskiego — Dorota Siuda i Kazimierz Olechowski, zaś wśród młodych muzyków innych specjalności zwracał uwagę świetny akordeonista Robert Opiola — szkoda, że z niefortunnie raczej dobranym programem.

Warto też zauważyć, że o ile pierwsze tarnowskie Tygodnie cieszyły się miernym zainteresowaniem miejscowej społeczności, to teraz na każdy prawie koncert zgłaszało się więcej znacznie chętnych, niż można było pomieścić na sali. Zasluga to z pewnością sprawnej organizacji, a także konsekwentnej i rozumnej pracy działaczy Tarnowskiego Towarzystwa Muzycznego.

Józef Kański

Opolskie Dni Oratoryjne pojawiły się na mapie wydarzeń muzycznych przed czterema laty, w tym samym roku, w którym istniejąca od roku 1952 Państwowa Orkiestra Symfoniczna w Opolu została przemianowana na Państwową Filharmonię. Szefem jej wówczas — podobnie zresztą jak obecnie — był Marek Tracz, znany dyrygent, organizator i zapalony animator życia muzycznego; z jego inicjatywy powstało wiele ważkich imprez, wśród nich Opolskie Dni Oratoryjne. Jest to *de facto* festiwal, świadomie jednak unikający w tytule tego nadużywanego określenia, jako że znaczenie jego leży nie w odświętności, ale w „roboczym”, popularyzatorskim charakterze.

W tym roku Dni trwały od 9 do 12 października i nie ograniczyły się tylko do stolicy regionu, lecz zasięgiem swoim objęły całą prawie Opolszczyznę, ożywiając ją muzycznie, przynosząc jej mieszkańcom niemało walorów estetycznych i poznawczych. W ciągu zaledwie czterech dni odbyło się aż dziewięć koncertów, z czego cztery w Opolu, a pozostałe na terenie województwa.

Inną cechą Opolskich Dni Oratoryjnych jest bardzo szerokie potraktowanie terminu „oratoryjne”, co pozwoliło tegorocznej imprezie wypełnić różnymi formami

Było to tak:

27 października roku 1986 wysłuchaliśmy „Uroczystego koncertu dla uczczenia 60-lecia Polskiego Radia”, jak to zapowiadał program. Działo się w sali koncertowej Filharmonii Narodowej, grała Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji pod dyktando Jana Prusaka, jako soliści wystąpili: Wiesław Ochman, Krzysztof Jakowicz i Krzysztof Jabłoński.

Okolicznościowy, typowo składowy dobór utworów nie bardzo pasował do wzrusząco-dostojnego nastroju — boć przecie naszpikowanie programu szlagierami muzyki poważnej, które mogłyby uświetnić każdy inny, nieradiowy jubileusz, nie świadczy zbyt dobrze o pomysłowości autorów tej imprezy.

Lecz mniejsza o to, chodzi o coś innego: jeżeli muzycy zbyt często — i słusznie — zżymają się na sprawozdania z koncertów, gdzie szczegółowo wymienia się wszystkich, nudzących się w audytorium prominentów, z pierwszym zastępcą tymczasowo pełniącego obowiązki starszego pomocnika kontraktowego tytułarnego woźnego na czele, to tym razem trzeba właśnie coś o audytorium powiedzieć. Nie będzie tu mowy o tych, co przyszli z mniej lub więcej maskowaną niechęcią, aby wypełnić uciążliwy obowiązek reprezentowania, mniej lub bardziej z ręcznie maskowany. Nie! Chciałbym — *toutes proportions gardées* — wspomnieć o tym, jak to

„Przeciw sceny na kamiennym otoczu

siedli w tronach wielcy tragikowie.

Co się kiedy na scenie tej dzieje, patrzą oni, co dzieła tworzyli.

I tej nocy, gdy jesień się sili, zeszedł księżyc w drzew suchych przeźroczy



Splewa
Monika
Swarow-
ska

OPOLSKIE DNI ORATORYJNE

TADEUSZ SZANTRUCZEK

I gatunkami muzycznymi. Dzięki temu w trzech (powtarzanych w różnych miejscowościach), jednolicie skonstruowanych programach, zaprezentowano bardzo rozmaite rodzaje muzyki wokalne lub wokálně-instrumentalnej, wypływającej z inspiracji religijnej. Czwarty program, wykonany tylko w Opolu jako impreza towarzysząca, uzupełniał ten zestaw wyborem *Pieśni religijnych w układzie roku liturgicznego* (śpiewał Parafialny Chór Dziewczęcy „Te Deum laudamus” z Białej Nyskiej pod dyktando Zbigniewa Szlempy z solistką Anną Strzelczyk). Centralnym punktem XIV Dni Opolskich było wielkie oratorium Ryszarda Bukowskiego *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Marcum*, którego

prawykonanie odbyło się w czasie festiwalu „Wratislavia Cantans”. W Opolu powtórzono je 11 października, dzień wcześniej w Ozimku, a dzień później w Strzelcach Opolskich, korzystając z tych samych wykonawców, co we Wrocławiu: Chóru i Orkiestry Filharmonii Opolskiej pod dyktando Marka Tracza, oraz solistów — Henryki Januszewskiej (sopran), Poli Lipińskiej (mezzosopran), Jerzego Knetiga (tenor), Piotra Kusiewicza (tenor), Macieja Krzysztyniaka (baryton) i Zdzisława Krzywickiego (bas). Chór przygotował Piotr Karpeta. Monumentalna, nawiązująca do Bachowskich arcydzieł forma, wypełniona współczesnym językiem muzycznym, sprawiła duże wrażenie i była gorąco przyjmowana. Do sukcesu przy-

czyniło się również doskonale przygotowanie i wykonanie dzieła przez wszystkich jego realizatorów.

Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego „Ars Nova” przedstawił w Opolu 9 października (w Kluczborku 10, w Głubczycach 11) swoją wokálně-instrumentalną realizację średniowiecznych pieśni maryjnych, wybranych ze zbioru *Cantigas de Santa Maria*, sygnowanego przez króla Kastylii i Leonu Alfonsa X (1221—1284). Zestaw tych pieśni urozmaicony był wioskimi tańcami z XIV wieku, wykonywanymi na rekonstrukcjach dawnych instrumentów, takich m.in. jak krumphorny, pomorty, fidel, rebec, lutnia, flety. Specyficzna atmosfera, jaką tworzy średniowieczna monodia i okazja do poznania tych rzadkich instrumentów — oto największe zalety koncertu. W zespole, kierowanym przez Jacka Urbaniaka, wystąpili: Ryszard Borowski, Tadeusz Czechak, Lesław Szyszko, Michał Straszewski, Marcin Zalewski oraz oczywiście Jacek Urbaniak. W warstwie wokalne zachwycała barwą głosu i ekspresją fraz znakomita mezzosopranistka Jadwiga Teresa Stepień.

Na drugim krańcu tej muzyczno-historycznej panoramy usytuowany był koncert Chóru Akademickiego Uniwersytetu Łódz-

kiego „Collegium Musicum” pod dyktando Andrzeja Chmielowca (który odbył się w Opolu i Głucholazach). Program wypełniały wyłącznie spirituels i gospels — solowe (Andrzej Chmielowiec z towarzyszeniem fortepianu elektrycznego Mariusza Debicha) i chórálne. Wykonawstwo pieśni amerykańskich Murzynów przysparza zawsze Europejczykom sporo trudności — jest w nich bowiem i blues (w znaczeniu nastroju) i swing (w swej charakterystycznej pulsacji rytmicznej), najistotniejsze walory jazzu, trudne do zdefiniowania i jeszcze trudniejsze do uchwycenia i wyrażenia w formułach interpretacyjnych. Niemniej jednak starania chóru łódzkiego uwieńczone zostały powodzeniem a zaproponowany zestaw pieśni okazał się interesującym i świetnie przyjętym przez publiczność przegłędem tego gatunku muzyki.

Wszystkie koncerty XIV Opolskich Dni Oratoryjnych realizowane były wyłącznie w kościołach. W Opolu zlokalizowano je w czterech świątyniach, do akustyki i nastroju ich wnętrza dobierając odpowiednie programy. Miało to duży wpływ na zwiększenie atrakcyjności i siły oddziaływania muzyki, która w ostatnich latach coraz częściej wychodzi z stereotypowych sal koncertowych do innych wnętrz.

SMUTNY JUBILEUSZ

ZBIGNIEW WISZNIEWSKI

*i w tym dziwnym odbłasku
księżycą
sterczą ruin i w gruzach
świątynie.”*

Nie w kamiennym otoczu, lecz poniżej estrady, nie w tronach, lecz w niezbyt wygodnych fotelach, nie tragikowie, jeno byli redaktorowie; lecz oni też „działa tworzyli” i też widzą „w gruzach świątynie”.

Przyszedł ci, co pamiętają jeszcze przedwojenne Polskie Radio, przyszedł ci, co wierni swemu powołaniu kilkadziesiąt lat swego powojennego życia poświęcili Radiu.

Widziało się dostojną siwizną gęstych czupryn, strzępiaste brody i szlachetne, lyse czaszki radiowych mędrców, twórców niegdysiejszych programów i dzieł radiofonicznych.

Z balkonu pierwszego piętra spoglądał na swoich weteranów Prezes; pewnie czasy swojego Radiem polskim władania wspominał; pewnie mu na myśl wspomnienia owych lat szczęśliwych przychodziły, gdy Radio było jednym z centrów kultury narodowej nie tylko z nazwy, ale i w rzeczywistości.

A któryż to prezes? Zapewne, nie żaden z ostatnich. Ale i wymienienie jego nazwiska jest niepotrzebne, bo — jak powiada Justynian — „gdy mówimy o poecie, a nie dodajemy

nazwiska, rozumie się pod tym u Greków dostojnego Homera, a u nas — Wergiliusza”.

Sapienti sat. Prezes był jeden. Tak, to były czasy...

Liczył się wtedy głos fachowców z prawdziwego zdarzenia, nie z nominacji. Jeżeli najskromniejszy redaktor wypowiadał rozsądną myśl, to go wysłuchiwano, a gdy nadęty dyrektor gadał głupstwa, to nie zwracano nań uwagi. Wystrzegano się rutyny, ale ceniono doświadczenie. Debiutanci przychodzili do radia, aby się czegoś nauczyć, a nie po to, aby zaskakiwać mądrzejszych od siebie swoim pyszałkowatym dyletantyzmem.

Tak, była to *aurea aetas* polskiej radiofonii. I nie groziło radiu sformalizowanie, skostnienie w szablone schematycznej pseudosprawności.

Koniec złotego wieku nastąpił w najbardziej pospolitych okolicznościach: nie bardzo rozgarniętym obserwatorem z zewnątrz wydało się, że kierowanie radiem, instytucją tak bezawaryjnie funkcjonującą, to nie jest sztuka. Z dziecinną radością ktoś zawołał „ja też potrafię” — i potrafił.

Przyszedł nowy prezes. Najpierw podnieśli głowę dotychczasowi „tolerowani”, potem dołączyli „popierani”, a w sukurs im pospieszili „lepiej (nie)wiedzący”.

Wszyscy oni mieli jedną cechę wspólną: traktowali radio z punktu widzenia odbiorcy programu, nie zaś jego realizatora. Niedobrze jest, kiedy fabrykant cukierków lubi słodczyce, kiedy dla kasjera pieniądze są czymś więcej niż zadrukowanymi skrawkami papieru, albo gdy teatroman wyobraża sobie, że sztuka aktorska nie ma dla niego tajemnic.

I się zaczęło: śmiercią gwałtowną zginęły próby tworzenia autonomicznych, specyficznych dla radia form artystycznych; coraz bardziej ograniczano kontakty radia z twórcami, preferując raczej tzw. „twórców”; jako zasadę przyjęto posługiwanie się dla celów programowych produkcją artystyczną cudzą; Polskie Radio stało się monstrem radiowezem, który „nadaje” to, co kto inny w innym, nie radiowym, celu napisał, a nawet nagrał.

A przecież nie tak to *illo tempore* bywało. Broszura *X lat Polskiego Radia* z roku 1935 informuje, że Polskie Radio wydało na „honoraria i tantiemy autorów” w roku 1934/35 sumę 347.602 zł, wykonawcom wypłaciło 1.257.864 zł, a ogólne wydatki na program wyniosły 2.675.983 zł.

Dlaczego więc zarzucono praktykę inspirowania twórców, zaciekania ich sztuką radiową, praktykę jeszcze od czasów przedwojennych osadzoną w tradycji Polskiego Radia? Trochę to żenujące, że na koncercie „jubileuszowym” nie wykonano ani jednego dzieła napisanego na zamówienie „jubilatów”. Trochę to żenujące, że polscy twórcy nie mogą się doczekać wykonania i nadania na antenie PR swoich kompozycji. Oczywiście tzw. „twórcy” nie mają powodów do uskarżania się w tej mierze.

Więc — wracając do jubileuszu — koncert w wynajętej sali, nie we własnym studiu radiowym, więc wielki zlot tych, którzy Polskie Radio tworzyli, więc ta specyfika audytorium, jedyne, niepowtarzalne audytorium, więc te refleksje, ta zaduma nad przyszłością Polskiego Radia, nad tym, jakby tu zmieść ów niesławny ślad nie tak dawnej, a niezbyt chlubnej przeszłości...

I ten nieprzyjemny niepokój, że wśród zaproszonych nie widać było ani organizatora Studia Eksperymentalnego, ani ostatniego żyjącego skrzydka przedwojennej Małej Orkiestry Polskiego Radia...

Zresztą, po co komu jakieś Studia Eksperymentalne?

Zasłużony historyk Polskiego Radia, Maciej Józef Kwiatkowski, tak sumiennie odnotowujący te osiągnięcia Polskiego Radia, które ongiś zapewniały naszej radiofonii czołowe miejsce w postępie radia w skali całego świata, był w stanie wymienić ostatni w tej mierze sukces: zakończenie budowy masztu w Gąbinie w roku 1973. Potem już tylko lokalne wydarzenia — i to wydarzenia raczej z nazwy niż z istoty rzeczy.

Dziś Polskie Radio nie kroczy w awangardzie techniki czy sztuki radiowej. Dziś najistotniejszy jest problem, jakby tu powstrzymać regres programowy i degrengoladę artystyczną. Bo w żadnym wypadku nie można tego osiągnąć przez zamazywanie braku pomysłów i nieporadności organizacyjnej pokostem trików technicznych.

A mimo wszystko ciekaw jestem, czy wyjdzie jakieś albumowe wydawnictwo z okazji 60-lecia Radia, czy zadbano o to, aby przynajmniej z jubileuszowych obchodów zachowała się jakaś dokumentacja ikonograficzna.

FAUST

w teatrze ubogim

OLGIERD PISARENKO



Fot. J.R. Fijałkowski

Scena zbiorowa z Fausta, na pierwszym planie Jacek Gawryś (Mefisto) i Bogumił Majchrzak (Wagner)

Przedstawienie jest zaskakująco skromne i powściągliwe. Bez „wystawy”, którą przecież usprawiedliwiłyby koneksje utworu z francuską „grand opéra” połowy XIX stulecia. I, na szczęście, bez prób wyrównywania — za pomocą reżyserii i scenografii — intelektualnego dystansu, jaki dziełli jednostronną acz profesjonalnie sprawną adaptację od genialnego pierwowzoru. Przepaści między *Faustem* Goethego a *Faustem* Gounoda nie da się zasytać ani zamaskować. *Faust* Gounoda na scenie Opery i Operetki w Szczecinie wydaje się więc przede wszystkim — z teatralnego punktu widzenia — przedstawieniem uczciwym: wobec autorów libretta (bo respektuje ich zasadnicze intencje i nie imputuje im zamachu na arcydzieło), wobec kompozytora (bo podąża za muzyką, zwłaszcza za najistotniejszym jej wątkiem lirycznym), wobec Goethego (bo go nie miesza do całej sprawy) a także wobec możliwości teatru. Chodzi zaś o teatr prowincjonalny, który nie należy na pewno do scen liczących się w kraju, zresztą najmłodszy stażem wśród naszych teatrów operowych (oficjalny status Opery i Operetki uzyskał dopiero na początku bie-

żącego sezonu). Sala w Zamku Książąt Pomorskich jest niewielka, scena wąska i płytka, możliwości techniczne nader skromne. Zapewne wcale niełatwo stworzyć tu przedstawienie, w którym owe ograniczenia nie będą „uwierać”: nie całkiem się to udało także realizatorom *Fausta* — walc z II aktu bez baletu, z drepczącym w miejscu chórem, wydaje się okropnie ubogi. Poza tym jednak z ubóstwa zdołali oni uczynić cnotę spektaklu. Przedstawienie Lecha Terpilowskiego i Mariana Jankowskiego nie jest osadzone w żadnych bliżej określonych realiach historycznych, ale też nie usiłuje kokietować nas nowoczesnością: kostiumy, choć sugerują odległą przeszłość, wydają się „historycznie neutralne”. W scenach zbiorowych trochę brak kostiumowej barwności i różnorodności (zwłaszcza że chór nie ma w tej inscenizacji wyraźniej zindywidualizowanych zadań aktorskich); z drugiej jednak strony ascetyzm obrazu scenicznego dobrze służy akcji, która jest tu prowadzona bardzo czysto i wyraziście, przekonująco od strony psychologicznej, bez zbędnych inscenizacyjnych efektów, bez popadania w sztampę dawnego

„teatru śpiewaków” i w skrajności współczesnej „operzy reżyserskiej”, na jakie pozwolili sobie mogą teatry „z przeszłością”, odwiedzane przez publiczność dobrze znającą tak zwany kanon repertuarowy. Klarowności i wdzięku całemu przedstawieniu dodaje nowy przekład tekstu, pióra Joanny Kulmowej, jakże korzystnie różniący się poziomem literackiego rzemiosła od dawnych „śpiewackich” tłumaczeń. Miejsca akcji są budowane najprostszyimi środkami: pracownia Fausta to stół, krzesło, świeca, domostwo Małgorzaty to ażurowa konstrukcja ze schodami i — na piętrze — ogromnym łóżkiem (efekt dość dosadny, trudno jednak nie dostrzec, że w sentymentalnej historii o uwiedzionej i porzuconej wspomniany mebel odgrywa kluczową rolę...); wnętrza kościoła w akcie trzecim sugerują kolorowe plamy światła, jakby przefiltrowanego przez szybki witraży.

Osobliwością przedstawienia są... dwie Małgorzaty: numer jeden — „niewinna” (do końca trzeciego aktu) i numer dwa — „grzesznica” (akt czwarty i piąty). Widz nie uprzedzony przeżywa zaskoczenie, odkrywając w tej roli po przerwie osobę jakby inną od tej, którą zdążył już poznać: czyżby stan Małgorzaty był aż tak odmienny? Zrezygnując z rozwiązaniem okazuje się finałowa apoteoza, gdzie ponad martwym ciałem Małgorzaty II ukazuje się „światlista wizja” Małgorzaty I. Scena ta, jakkolwiek ładna i wzruszająca, także nie tłumaczy niezwyklej koncepcji obsadowej, która wydaje się, być może niesłusznie, rezultatem jakiegoś zakulisowego kompromisu. Miałbym ochotę zobaczyć w tej roli od początku do końca Romanę Jakubowską-Handke, która potrafi nadać postaci Małgorzaty pożądaną i przekonującą wyraz nieświadomego siebie wdzięku i prostoty; śpiewa głosem o świeżej, wyrównanej barwie, bez staromodnej emfazy, lekko pokonując koloratury w „ariach z klejnotami”. Zresztą pełny spektakl mogłaby też z powodzeniem śpiewać Ewa Rossa-Gowor, Małgorzata numer dwa — ma ładną liryczną barwę głosu, choć może trochę przesadne wibrato.

Rolę tytułową odtwarza Jacek Krośnicki w sposób świadczący o dużej muzykalności i kulturze. Nie jest to chyba tak zwany „duży głos” (choć może się jeszcze rozwinąć — to przecież młody śpiewak), brzmi jednak bardzo ładnie, zwłaszcza w momentach wymagających ekspresji lirycznej — i wykorzystywany jest wielce świadomie. Krośnicki, podobnie jak jego partnerka Romana Jakubowska, jest obdarzony jeśli nie talentem, to swoistym instynktem aktorskim, który pomaga mu tworzyć postać przekonującą i sympatyczną. Mając taką parę wykonawców głównych ról można chyba ryzykować wystawienie *Fausta*. Przydałby się jeszcze tylko odpowiedni Mefisto, Jacek Gawryś jest bardzo dobry aktorsko, ma interesującą twarz, jego Mefisto to perwersyjny, cyniczny światowiec — ciekawie pomyślana rola — ale w głosie tym nie słychać czarnych, diabolicznych barw; jest natomiast niezbyt ładna emisja i trochę zmagania się z materia, które jakby dezawuuje potęgę emisariusza piekiel.

Przedstawienie śledzi się z sympatią i nie bez satysfakcji, choć nie ulega wątpliwości, że jego muzyczny poziom jest daleki od doskonałości. Nieduża orkiestra jest na tyle poprawna, na ile ją stać, pod batutą Andrzeja Kisielewskiego towarzyszy śpiewakom w miarę kulturalnie i uważnie (dopóki nie zmęczą się muzycy grający na instrumentach dętych...), czuje się w tym dużo dobrej woli; brzmienie zespołu jest wszelako pośledniego gatunku — dzięki Bogu *Faust* nie należy do oper, w których mankament ten odczuwa się jako szczególnie dotkliwy.

Czy wypada jednak wiele wymagać od teatru muzycznego, który dopiero co stał się operą? *Faust* jest dowodem na to, że opera w Szczecinie jest możliwa. Frekwencja zaś — przekraczająca 80% — świadczy o tym, że opera jest Szczecinowi potrzebna.

Faust Gounoda. Kierownictwo muzyczne: Andrzej Kisielewski, reżyseria: Lech Terpilowski, scenografia: Marian Jankowski, choreografia: Tadeusz Wiśniewski. Premiera 18 września 1986 w Operze i Operetce w Szczecinie.

Romana Jakubowska-Handke (Małgorzata) i Jacek Krośnicki (Faust)

Fot. J.R. Fijałkowski



WALERIAN BIERDIAJEW IN MEMORIAM

28 listopada 1956 roku, w czasie trwania spektaklu *Damy pikowej* w Operze Warszawskiej, nieopodal jej ówczesnej siedziby na Nowogrodzkiej, w lecznicy rządowej umierał Walerian Bierdiajew — mit i legenda dla wielu, którym nie dane było otrzeć się o tego niezwykłego człowieka. Był gigantem batuty z rzędu takich, jak Fitelberg, Böhm, Furtwängler czy Gołowanow.

Był wspaniałym dyrektorem teatru — teatru pięknych głosów i osobowości, teatru perfekcji i wielkiej muzyki. Był niewolnikiem i władcą w jednej osobie, poddany talentom, tyran dla szarżysty artystycznej.

Kochał swoje „dzieci”, wybrane, pielęgnowane i karcone, trzymane w rygorze, a mimo to rozkwitające pod batutą Mistrza. Kochał duże głosy o szlachetnym timbrze, namiętne, gorące choć zdyscyplinowane. Nigdy nie obsadzał wokalisty w rolach, które nie pasowały do możliwości śpiewaka. Dzieło wystawiał tylko wtedy, kiedy miał pełną obsadę. Radames dla Wacława Domienieckiego o spizowanym głosie, dla lirycznej Bolechowskiej *Jolanta* Czajkowskiego. Bolechowska i Ładysz, z jego oszalamiającym pięknym głosem w roli króla René, stworzyli z Bierdiajewem spektakl iście porywający!

Praca nad pierwszym powojennym Wagnerem w Warszawie (*Lohengrin*) to dziesiątki prób ansamblowych, to cyzelowanie frazy, timbru, napięcia muzycznego, to analiza postaci. Był w tym niezmordowany, był budowniczym spektaklu, oddając siebie całkowicie — wiedzę, bio- prąd, cały artyzm i uczucie. Uwielbiałam takie próby, były twórcze, były inspirujące.

Nieodżałowany poseł Stanisław Kaliszewski — stały, wierny przyjaciel i doradca Mistrza Bierdiajewa — powierzył mu moją osobę, początkującą artystkę Opery Warszawskiej, na wyjazd do Moskwy, w ramach gościnnych występów Opery Poznańskiej tamże zimą 1952/53.

Ten właśnie pobyt w Moskwie i występ w *Halce* związały moje życie z Walerianem Bierdiajewem, bowiem w ślad za sukcesami w ZSRR Bierdiajew został dyrektorem Opery Warszawskiej. Żałuję, że trwało to zbyt krótko. Bierdiajew dyrygował oczyma i niewielkimi gestami, a jednak o- bezwładniał uczuciem, kierunkiem frazy, rozpałał wnętrze śpiewaka, olśniewał, unosił!

Kochałam Go i za to, że nigdy nie poniosłam z Nim klęski, były tylko sukcesy.

Szło mi doskonale, szlifowałam przy Nim mój talent, dbał o mnie. Trwało to jednak bardzo krótko: zniszczył Go okrutny warszawski świątek.

Ostrzegali mnie przed fatum *Damy pikowej*, w której to operze przygotowywałam Lizę — rola wspaniała, w której miałam sukcesy i... osobistą tragedię. Śmierć Bierdiajewa zniszczyła i mnie, powoli, ale metodycznie. Tak, *Dama pikowa*... Śmierć Bierdiajewa zamknęła, co ważniejsze, erę teatru operowego,



Minęło 30 lat od chwili śmierci Waleriana Bierdiajewa — dyrygenta wielkiej miary, artysty o nieprzeciętnej osobowości i jednego z najświetniejszych w powojennej Polsce dyrektorów teatru operowego. Żywy ciągle w pamięci bezpośrednich współpracowników i „podo- piecznych” śpiewaków, w świadomości ogółu muzycznego społeczeń- stwa odsunął się już po trosze w cień zapomnienia, a dokumenty i pamiątki rozproszyły się bądź poginęły tak skutecznie, że... mieliśmy poważne trudności ze zdobyciem choć jednego zdjęcia artysty. Aby więc tę wybitną sylwetkę choć trochę z owego cienia wydobyć, przypominamy dziś, z okazji tej rocznicy, trochę danych biograficz- nych oraz zamieszczamy trzy krótkie osobiste wspomnienia.

Walerian Bierdiajew urodził się 7 marca 1885 w Grodnie. Kształcił się w Lipsku u Maza Regera i Artura Nikischa, debiutował jako dyrygent operowy w 1906 roku w Dreźnie. W latach 1907—1921 działał w Rosji, m.in. jako dyrygent w petersburskim Teatrze Maryjskim, współpracując z największymi śpiewakami tamtej epoki; dyrygował też koncertami symfonicznymi. W latach 1921—25 koncertował w Polsce, jak też w innych krajach europejskich, aby następnie znowu wyjechać do ZSRR, gdzie prowadził żywą działalność koncertową (m. in. z Filharmonią Leningradzką) i pedagogiczną. W 1930 osiadł na stałe w Warszawie, obejmując stanowisko dyrygenta w Operze oraz klasę dyrygentury w Konserwatorium. Po wojnie objął kierownictwo Filharmonii Krakowskiej, a następnie, od 1949 do 1954 był profesorem PWSM w Poznaniu oraz dyrektorem tamtejszej Opery, która pod jego rządami przeżywała prawdziwy „złoty okres”. Jesienią 1954 objął dyrekcję Opery Warszawskiej. Zmarł 28 listopada 1956 roku w Warszawie. (k)

może zachowawczego w opinii wielu, ale teatru, którego oblicze jest już niepowtarzalne. Zniszczono coś, do czego dziś wraca cały świat.

Pogrzeb, choć nastrój tej smutnej uroczystości był przejmujący, nie utrwalił mi się w pamięci, bo chyba dopiero na stypie w pięknym mieszkaniu Bierdia-

jewów — oprzytomniałam. Kochany pan Walerian pozostał w Alei Zasłużonych. Jeszcze przez następne trzy lata przychodziłam z dyr. Jerzym Semkowem odwiedzać Panią Zenię. Rosjanka z urodzenia, żyła teraz z nienawiścią w sercu do teatru i Polaków. Żyła pragnieniem szybkiej śmierci, aby połączyć się w jed-

nym grobie z ukochanym mężem. Długo, długo pozostawałam nieutulona w żalu, zaś z upływem czasu porównania i konfrontacje utrwalały pamięć o wielkim Walerianie. Mija trzydzieści lat od śmierci, a wielkość Jego dokonań pozostała w mojej pamięci jak płomień bogactwa artystycznego i kultury osobistej.

Kiedy myślę o uczniach Bierdiajewa, to — choć zawsze olśniewa mnie swym wielkim talentem Henryk Czyż — wydaje mi się, że najbardziej podobny do Mistra jest Stefan Stuligrosz. To piękno kreowania muzyki w stylu wspaniałego fresku, potęga osobowości Stuligrosza wywołuje w nas świadomość kontynuacji wielkiej tradycji Mistra.

Maria Foltyn

...po roku studiów portier nie wpuścił mnie do gmachu PWSM, oznajmiając, że zostałem skreślony z listy studentów. Czekałem przy wejściu na Bierdiajewa. W drzwiach ukazała się najpierw pomarszczona, antypatyczna mordka pekińczyka Czangi, potem długa smycz i w końcu królewska postać i lwia głowa Bierdiajewa.

— Panie profesorze...

— No, cóż takiego? Ja mówię ciębie: będziesz jeździć dyrygować do Bydgoszczy, na lekcje nie przychodzić, wyrzucę. Pojechał? No, tak i wyrzucił... Cicha, Czanga, cicha... — pekińczyk szczekał wrednie i piskliwie.

Przy protekcji profesora Szeligowskiego [...] i przy solennym przyrzeczeniu, że „już nigdy...”, wróciłem do uczelni i z czasem stałem się nawet pupilem Bierdiajewa, potem jego asystentem w szkole i dyrygentem w prowadzonej przez niego Operze Poznańskiej.

Ostrą u Bierdiajewa dostałem szkołę.

— Nie, Gienia! Ty jeszcze Brahmsa dyrygował nie będziesz. Może za pięć lat, a może i za dziesięć. Toż to u ciebie nie Brahms. A zapamiętajcie, dieti, na całe życie. Brahms biez Brahmsa, to nie jest Brahms! Rozumieliśmy, że chodzi o wewnętrzny spokój i powagę, o brodę Brahmsa, o dostojeństwo tej muzyki. [...]

Po południu dzwoni do mnie Bierdiajew:

— Gienia! Złe się czuję. Znaczy, Galku dziś będziesz dyrygował ty.

— A próba? Panie profesorze, przecież to mój debiut...

— Nu, nie taki tam i debiut. A u nas będzie tak: próbować będzie ja, a dyrygować ty, ale tylko czasem.

A był to rok 1952, gdy przy kasie operowej ludzie stali w kolejkach od piątej rano, by dostać się na spektakle, które prowadził Bierdiajew.

Kiedy tego wieczora wypełniona sala oczekiwała na wejście mistra, woźny przytrzymał mnie

przy wejściu do orkiestronu jak cyrkowego konia, a z głośnia rozległ się nosowy głos: „Dzisiaj przedstawieniem z powodu choroby dyrygenta Bierdiajewa dyryguje Henryk Czyż”.

Z sali doszedł mnie głośnie jęk zawodu i stanąłem przy pulpicy.

Henryk Czyż
Ucieczki spod klucza (fragment)

Panowanie Bierdiajewa było okresem nieustannego powodzenia Opery Poznańskiej. Ludziska dobijali się tygodniami o bilety do teatru pod Pegazem. Ale też „Dziadzio” dbał o swoich solistów i publiczność czuła, że każdy spektakl jest „wycackany”, czyli obsadzony z największą troską o artystyczny poziom. Omal co wieczora schodzili się śpiewacy na pogawędkę do mieszkania dyrektora, które stało dla nich otworem. Bierdiajewowie zajmowali ogromny apartament przy ulicy Zeylanda (dawna Przecznicza). Jako bezdzietni, całą — przecie niemalą — pensję przeznaczali na zakup perskich dywanów, antycznych mebli, drogich lamp i dobrej, starej porcelany...

Ponad wszystkim w tym towarzystwie górowała indywidualność pana domu. Ogromny jak niedźwiedz, barczyty, siwawy, był towarzysko naprawdę przemiły. Do najlepszych pupilów zaliczał Maławskiego, Wilczaka, Krenca, Wodickę, Czyżę i Stulgrosza. Chętne i długie opowieści snuł „Bierdiaszka” o tych swoich „dzieciach”. Albo analizował ważniejsze spektakle poznańskie. Dyskutował na temat obsady. [...]

Gdy gościnni gospodarze — po jakiejś ważniejszej premierze — podawali mocniej zakrapianą nalewkę, towarzystwo ogarniał nastrój bachiczny. Byłem kiedyś uczestnikiem takich szaleństw. Wszyscyśmy beztrąsko skakali i śpiewali. A tancerka Henryka Eitnerówna, bardzo poznańskim akcentem, zawodziła piskliwie swą ulubioną melodyjkę: „Car Mikołaj wydał manifest...” Dziadzio tylko śmiał się i dobrotnie dogadywał:

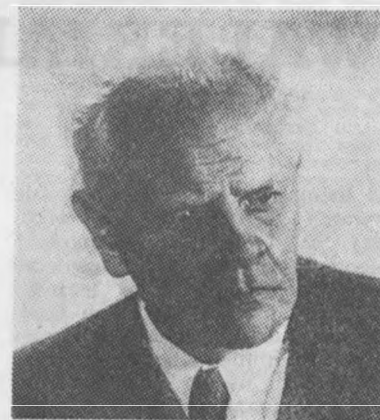
— Heniuszka, nie zapominaj, że jesteś w salonie u dyrektora... Fortyna Wala talenty Kostrzewskiej, Klonowskiego, Domienickiego, Kossowskiego i Woźniczki. Miał dobre rosyjskie serce i wyjątkową uczuciowość. Podczas recitalu Wandy Wermińskiej siedziałem w auli UAM obok pana Waleriana i widziałem, że płakał jak bóbr, poruszony ekspresją śpiewu tej znakomitej primadonny, która po wojnie już w naszej Operze nie występowała. [...]

W salonie tak ujmujący i swoście dowcipny, zmieniał się Bierdiaszka w groźnego lwa — przy pulpicy. Każdy z solistów musiał ciągle uważać na pałeczkę tyrańca nie znośzącego najmniejszego uchybienia w rytmie. Stąd wieczne zatargi z reżyserami, pragnącymi śpiewaków jakoś rozkręcić aktorsko. A Dziadzio wtedy aż ryczał ze złości! Nawymyślał solistom, ile włożyło, aby ich potem uściskać i przeprosić...

Kazimierz Nowowiejski
Pod zielonym Pegazem
[fragmenty]

STANISŁAW KAZURO

w dwudziestą piątą rocznicę śmierci



Stanisław Kazuro urodził się w Teclinopolu na Wileńszczyźnie 2 sierpnia 1881, zmarł w Warszawie 30 listopada 1961 roku. Lata młodzieńcze spędził w domu rodzinnym i w Wilnie, gdzie uczęszczał do szkół. W swojej książce *Profesor Zubrowicz i jego trzech wychowawcy*, wydanej przed wojną u Arcta, opisuje życie młodzieży mieszkającej na stacjach w Wilnie. Podejrzewam, że jest to książka autobiograficzna. Po przyjeździe do Warszawy wstąpił do Konserwatorium i studiował w klasach Michała Surzyńskiego i Zygmunta Noskowskiego, studia uzupełnił w Rzymie w Accademia di Santa Cecilia u Sgambatięgo oraz w Paryżu u d'Indy'ego, gdzie równocześnie słuchał wykładów z zakresu historii muzyki i filozofii na Sorbonie. W tym samym czasie, co Kazuro, w Rzymie studiowała jego przyszła żona — Margerita Trombini, córka wieloletniego dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie i śpiewaczki Marii Dąbrowskiej. Poznali się jednak dopiero w Warszawie. Doskonałą pianistkę i klawesynistkę zafascynowała osobowość Stanisława Kazury, jego pasja społecznikowska, pedagogiczna, umiłowanie piękna i przyrody. Całe swoje życie ta para muzyków poświęciła młodzieży.

Kazuro wrócił do Warszawy w 1914. Pracował w Filharmonii Warszawskiej jako kapelmistrz i chórmistrz, zaczął komponować i pisać. W 1916 objął w Konserwatorium klasę solfeżu, chóru i kontrapunktu, w następnym roku założył chór „Dzieci Powiśla” składający się z trzystu dzieci ulicy, następnie zorganizował Kapelę Rorantystów, z którą przez wiele lat wykonywał najpiękniejsze dzieła muzyki XVI i XVII wieku. W 1922 roku powstała Polska Kapela Ludowa złożona z uczniów Konserwatorium, a przy Filharmonii — wielki chór oratoryjny. Po wielu staraniach Kazuro założył w Konserwatorium pierwszy w Polsce Wydział Kształcenia Nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach ogólnokształcących. (Niedawno w Akademii Muzycznej obchodzono uroczyste pięćdziesięciolecie powstania tego wydziału.)

Stanisław Kazuro był nie tylko pedagogiem, społecznikiem i organizatorem życia muzycznego, ale również kompozytorem. Jego dorobek kompozytorski to przede wszystkim oratoria, m.in. *Stońce*, *Morze*, *Moja pieśń wieczorna* do tekstu Jana Kasprzowicza, *Wiosna*, panteistyczna opera *Powrót* oraz kantata *Lot słańca* polskie lotnictwo. To bodajże jedyny polski kompozytor, który napisał aż tyle oratoriów, niestety całkiem nieznanymi i nie wykonywanymi.

Panuje opinia, że Kazuro to eklek-

tyk, który nic nowego nie wniósł do muzyki, ale zanim się tę muzykę osądzi, należałoby ją usłyszeć. Kazuro napisał wiele pieśni, koncertów na różne instrumenty, utworów organowych, opracował mnóstwo pieśni ludowych, a także solfeggia do nauki czytania nut głosem, na których wychowało się kilka pokoleń muzyków. Za swoją pracę artystyczną otrzymał Krzyż Komandorski Polonia Restituta, dwukrotnie nagrodę artystyczną miasta Warszawy (w roku 1937 i 1954), Odznakę Honorową z wieńcem laurowym Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych oraz członkostwo honorowe Polskich Kół Śpiewaczych w Ameryce.

Nadszedł rok 1939 i wojna. Filharmonia została spalona, a konserwatorium zamknięte. Stanisław Kazuro — w porozumieniu z byłym rektorem Eugeniuszem Morawskim, Piotrem Rytlem i swoją małżonką — zakłada tajne Konserwatorium. Zadanie miał o tyle ułatwione, że był członkiem władz Rady Głównej Opiekuńczej, od której otrzymał pomieszczenia szkolne na zajęcia teoretyczne (przy ul. Sienkiewicza 12). W tych salach odbywały się też nielegalne audycje muzyczne dla „wtajemniczonych”. Zajęcia praktyczne zlokalizowano w prywatnym mieszkaniu Kazurów w budynku Konserwatorium. Na wiosnę roku 1940 trafiłem do jego klasy śpiewu solowego (Kazuro uczył go tylko w okresie okupacji i trochę po wojnie). Dziwiono się, że Kazuro, który nigdy przedtem nie uczył solistów, otworzył klasę śpiewu solowego. Okazało się, że w okresie studiów rzymskich pracował jako akompaniator u jednego ze znakomych pedagogów włoskich. Widać dobrze podpatrzył metodę kształcenia głosu, bo z jego klasy wyszli znakomici śpiewacy, niekiedy też z powodzeniem uprawiający pedagogikę: Antonina Kawecka, Alina Bolechowska, świetnie zapowiadający się baryton Bohdan Fidziński (który zginął w Powstaniu Warszawskim), Lola Krupianka (obecnie Ewa Malewicz, mieszkająca na stałe w Australii), Mira Mierzwanika (Radomska) i wielu innych. Działalność Stanisława Kazury nie ograniczała się tylko do prowadzenia zajęć lekcyjnych. Organizował koncerty dla szkół z muzyką polską, a współpracowali z nim profesorowie Bauman i Kłopek-Falkowska. Debiutowałem na jednym z takich koncertów w roku 1941 w sali „Nasz Dom” na Żoliborzu.

Z braku sal koncertowych korzystaliśmy z gościnny kościołów warszawskich — Świętego Krzyża czy Panien Wizytek. W czasie południowej mszy wykonywaliśmy fragmenty dzieł wielkich mistrzów polskich i obcych. Ukonorowaniem naszej działalności

był koncert muzyki oratoryjnej w roku 1943 na cele RGO w sali Konserwatorium przy ul. Okólnik 1. Śpiewali wszyscy uczniowie profesora pod jego dyktando, przy współudziale Jerzego Lefelda — fortepian i Antoniego Karnaszewskiego — organy.

Gdy w czasie powstania warszawskiego, po upadku Starówki, przeszedłem kanałem do Śródmieścia i dostałem trzy dni urlopu, pierwsze kroki skierowałem do Konserwatorium. Wówczas moim oczom przedstawił się taki widok: profesor Kazuro, jako komendant OPL, biegający po piętrach, ażeby uchronić budynek przed spalaniem. Bibliotekę zabezpieczył w pobliskim klasztorze św. Kazimierza i tam szczęśliwie ocalała. Fortepiany zostały ułożone w głębokich podziemiach Zamku Ostrogskich, gdzie spotkałem profesor Kazurów z torbą sanitarną przewieszoną przez ramię, udzielającą pomocy rannym — była sanitariuszką. Dowiedziałem się od kolegów i profesora, że przez cały sierpień w sali koncertowej odbywały się imprezy muzyczne dla powstańców i okolicznej ludności. Sala nie mogła pomieścić słuchaczy, trzeba było instalować na zewnątrz głośniki.

W roku 1945 Stanisław Kazuro, natychmiast po przyjeździe do Warszawy, rozpoczął starania o otwarcie uczelni. Otrzymał budynek na Profesorskiej i tam, w skromnych warunkach lokalowych, Konserwatorium na nowo rozpoczęło swoją działalność. Pierwszym rektorem został Kazuro. W ruinach dawnej uczelni mieściła się stolówka studencka oraz kilka pomieszczeń mieszkalnych (dla studentów w suterrenach).

Po uwolnieniu z obozu jenieckiego przez wojska amerykańskie pracowałem w Polskim Teatrze Objazdowym dla Polaków w Niemczech. Pewnego dnia, czytając prasę, zobaczyłem na pierwszej stronie fotografię, która na wszystkich zrobiła olbrzymie wrażenie: zrujnowany kościół Świętego Krzyża i na tym tle ocalały sztandar Konserwatorium, niesiony przez młodzież oraz urna z sercem Chopina. Zdjęcie wstrząsające, bo oznaczało, że Warszawa żyje, a młodzież się uczy. „Uczyć się! Nasi muzycy muszą być wykształceni” — to było credo profesora Kazuro. W roku 1947 nastąpił podział na Szkołę Średnią — tradycje tej szkoły kontynuuje szkoła nr 1 im. Elsnera — i Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną. Do roku 1951 Stanisław Kazuro był jej rektorem. W pamięci swych uczniów zapisał się jako wielki przyjaciel młodzieży. Jedną z ulic na Ursynowie nazwano jego imieniem.

Zdzisław Skwara

Z SAL KONCERTOWYCH

PISZA: LEOPOLD CZACHAROWSKI, JÓZEF KAŃSKI, DOROTA SZWARCMAN, ADAM WALACIŃSKI

Romantyczna muzyka nieromantyczny instrument

Słuchacze recitalu Wiktora Łyjąka na organach Filharmonii Poznańskiej (19 października) — nieliczni, choć, biorąc pod uwagę program, nie była to jeszcze najgorsza frekwencja — zetknęli się z biegłym, dynamicznym wykonawstwem, potwierdzającym duże możliwości artysty. Okazało się też, że dziewiętnastowieczna polska muzyka organowa ma w sobie wiele siły witalnej, która ujawnia się, jeśli wykonawca nie zależe z góry, że jest to twórczość pośledniejszego gatunku.

Jak jednak, nie dysponując romantycznym instrumentem, ukształtować zbliżone do oryginału brzmienie utworów? Metoda Łyjąka była prosta: skoro nie da się uzyskać romantycznego wolumenu brzmienia według wskazań rejestracyjnych zawartych w oryginalnych dziewiętnastowiecznych partyturach (w organach Filharmonii Poznańskiej brak całej grupy głosów koncertowych ośmiostopowych), trzeba dokonać pewnego rodzaju transkrypcji. Lista różnorodności byłaby bardzo długa: wystarczy podkreślić fakt, że zarówno August Freyer, jak i Louis Lewandowski stosowali rejestrację typu $3 \times 8' + 2 \times 4'$ w manualach i $2 \times 16' + 8'$ w pedale, z ewentualnymi wskazówkami „volles Werk ohne Mixtur” (pełne brzmienie bez mikstur). Dokładne powtórzenie tego zabiegu na instrumencie poznańskim — zważywszy jego dyspozycję i intonację — dałoby zgoła karykaturalny efekt. Stąd mocne plena (taką konieczność narzucał brak pogłosu), oszczędniejsze operowanie rejestracjami fletowymi i żaluzją — słowem wykonanie idące w kierunku „odromantyzowania” wykonywanej muzyki.

Było czego posłuchać: Freyer, to uznana „firma”, choć jego utwory są rzadko grywane i dla niektórych zbyt trudne, *Wariacje koncertowe na temat „Boże Cara Chrani” op. 2*, dziś, gdy już nie budzą pozamuzycznych emocji, mają szansę stać się przebojem muzyki organowej. Do bardziej znanych należały dwie inne kompozycje Freyera wykonane przez Łyjąka: *Fantazja koncertowa f-moll op. 1* oraz *Wariacje koncertowe na temat pieśni cerkiewnej Bortnianskiego „Iż Cheruwiny” op. 3*. Swego czasu nagrał je Łyjak dla Polskiego Radia na organach Katedry Gnieźnieńskiej; wykonanie poznańskie było szybsze i brzmiało mniej atrakcyjnie.

W programie znalazła się także monumentalna *Fantazja koncertowa f-moll* Konstantego Górskiego. Jednak szczególnie ciekawie wypadły kompozycje Louisa Lewandowskiego *Fünf Fest-*

-Praeludien op. 37 (wydane w roku 1892 w Berlinie) oparte na tematach melodii synagogalnych (urodzony w Wielkopolsce Lewandowski był organistą synagogi w Berlinie). Piękne, nastrojowe kompozycje, będące jakby odległą reminiscencją Liszta i Wagnera w największym może stopniu przypominały powiedzenie Goethego o muzyce jako „zastygłej architekturze”. Szkoda, że ten oryginalny repertuar, dobrze wykonany, nie uzyskał pełniejszego wyrazu artystycznego za sprawą organów. Zawsze to podkreślałem, że w Poznaniu nie brakuje wysokiej klasy organów romantycznych (Ladegast, Walcker, Schlag, Sauer, Geobel, Rieger), warto by zatem część recitali z tą piękną muzyką przenieść na te instrumenty, na jakich najlepiej zabrzmia. (lc)

Uroki wiosny i smak jesieni

Recenzenci, a już prasy codziennej szczególnie, nie rozpieszczą zbytnio naszych kompozytorów. Nie tylko skąpią im żywszego zainteresowania, ale nawet i krytycznych przygan, pomijając z reguły milczeniem i tak rzadkie wykonania. Pamiętam złotociową jeremiadę Kisiela na ten temat i sądzę, że pod tym względem Kraków niczym się od Warszawy nie różni. Skoro tak, to trzeba bez zbyteknego krygowania się zastosować system samoobsługowy i przynajmniej sprawozdawczo zrelacjonować interesujący koncert Krakowskiego Oddziału ZKP (27 października), choć akurat w tym przypadku ja powinienem znaleźć się na cenzurowanym.

Program odbiegał od utartego modelu koncertów czysto środowiskowych, przyniósł bowiem trzy utwory polskie: Marka Stachowskiego, Adama Walacińskiego i Anny Zawadzkiej, oraz trzy brytyjskie: Petera Copleya, Paula Pattersona i Nicolasa Gotcha, co okazało się posunięciem fortunnym, gdyż pobudziło zainteresowanie publiczności, która szczerze wypełniła galerię Domu „Polonii”, gdzie przy okazji mogła też oglądać ciekawą wystawę prac argentyńskiego rzeźbiarza Victora Kaniuki.

Dobór kompozytorów nie był

przypadkowy: Paul Patterson, m.in. autor *Cracovian Counterpoints*, znany jest u nas z kilku już wykonań na „Warszawskiej Jesieni”, on też przemówił w tym polsko-brytyjskim dialogu z wyraźnie nadwiślańskim — trochę à la Grażyna Bacewicz — akcentem w efektownych *Luslawice Variations* na skrzypce solo, skomponowanych na ostatni Festiwal Pendereckiego w lusławickim dworcu, gdzie grał je Konstanty Kulka. Tym razem pełną wiolinistycznego temperamentu wykonawczynią była Barbara Stuhr.

Peter Copley należy już do następnej generacji — był uczniem Pattersona, a później wraz ze starszym nieco Nicolasm Gotchem odbył uzupełniające studia pod kierunkiem Marka Stachowskiego w krakowskiej Akademii Muzycznej.

Copley zaprezentował się trafnie zróżnicowanymi wyrazowo *Five Aspects* na coraz bardziej modny wśród kompozytorów flet altowy, w suwerennym wykonaniu Kazimierza Moszyńskiego, a Nicolas Gotch miał okazję — dzięki wspaniałomyślnemu poparciu British Council — przyjechać specjalnie z Londynu, by osobiście poprowadzić swój utwór na sekcję dęto-smyczkowo-perkusyjną, zatytułowany *Dance, Monster, To My Soft Song*, inspirowany malarstwem Paula Klee, kompozycję zwartą — może nawet trochę za bardzo — formalnie, zbudowaną na zasadzie przeciwstawiania fragmentów opartych na charakterystycznej formule rytmicznej w zmiennych metrach epizodom statycznym, rozluźnionym w przebiegu czasowym, wykazującą niewątpliwie zmysł kolorystyczny autora.

Girare na perkusję i taśmę Anny Zawadzkiej, tegoroczny debiut tej utalentowanej kompozytorki na „Warszawskiej Jesieni”, jest utworem wyróżniającym się integralnością obu warstw, zrealizowanym z godną uwagi dojrzałością warsztatową. Do jego sukcesu przyczynił się też waleń pelen instrumentalnego polotu i wyczucia perkusista — Mariusz Czarnecki.

Olga Szwaigier zaśpiewała z właściwą sobie dojrzałością interpretacyjną *Madrigali dell'estate* Marka Stachowskiego (na sopran z towarzyszeniem tria smyczkowego) utrzymane w charakterystycznym dla jego twór-

czości ostatnich lat przejrzystym i jasnym klimacie „środiemnomorskim”.

Wśród wykonywanych na koncercie twórców polskich zarysował się pewien zmienny choć niezamierzony układ według pór roku: Anna Zawadzka — to dynamizm promiennej, obiecującej wiosny kompozytorskiej, Marek Stachowski — w pełnej zgodności z tytułem ujawnił zrównoważoną stylistycznie dojrzałość lata, natomiast kompozytor kryjący się tu pod kryptonimem *awl* okazał się w tym towarzystwie — niestety! — seniorem, stąd też może pewna nuta melancholii osnuwająca obojowe kantyleny jego *Małej muzyki jesiennej*, granej z wyrazistą ekspresją przez Mariusza Pędziąka. Było to prawykonanie utworu napisanego dla Krakowskiego Kwartetu Obojowego, który wystąpił w składzie: Mariusz Pędziąk — obój, Barbara Stuhr — skrzypce, Beata Woźniczka — altówka i Tomasz Wyroba — wiolonczela. Ci wytrawni instrumentalisci byli też wespół z Kazimierzem Moszyńskim i Mariuszem Czarneckim wykonawcami utworu Gotcha, a smyczkowcy — partnerami Olgi Szwaigier. (*awl*)

Jolanta Wrożyna i jej profesorka

Wschodzi nam, jak się zdaje, nowa gwiazda na firmamencie polskiej wokalistyki: młoda śląska śpiewaczka Jolanta Wrożyna. Przed dwoma laty na III Konkursie im. Adama Didura uzyskała ona jedno z dalszych wyróżnień; w tym roku na Konkursie im. Ady Sari otrzymała już nagrodę trzecią i specjalne wyróżnienie dla najlepszego sopranu koloraturowego, a wkrótce potem na międzynarodowym konkursie „Belvedere” w Wiedniu odniosła pełny sukces zdobywając pierwszą nagrodę w konkurencji blisko trzystu śpiewaków z 39 krajów. 27 października, dzięki inicjatywie Krajowego Biura Koncertowego, urządzającego od niedawna wespół z klubem „Interpressu” (w niewielkiej salce na tyłach Teatru Wielkiego w Warszawie) tzw. wernisaże muzyczne, mieliśmy możliwość usłyszeć młodą triumfatorkę na wspólnym koncercie z jej profesorką Stanisławą Marciniak-Gowarzewską.

Słuchanie śpiewu Jolanty Wrożyny sprawia słuchaczowi szczególną radość — nie tylko dlatego, że rozporządza ona wyjątkowo pięknym sopranowym głosem o srebrzystym brzmieniu i znakomicie wyrównanych rejestrach, dźwięcznym, pełnym i mocnym, a nie „cienkim” (jak to często u koloratur bywa), ale także dlatego, iż słucha się tego śpiewu z uczuciem spokoju i pewności, że w żadnym momencie, w żad-

DYREKCJA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII

im. Artura Rubinsteina

W ŁODZI

ogłasza

konkurs na stanowisko
I koncertmistrza.

Zgłoszenia — zawierające życiorys artystyczny i odpis dyplomu — należy kierować do 15 stycznia 1987 roku pod adresem: Filharmonia Łódzka, ul. Narutowicza 20, 90-135 Łódź.

nej trudnej frazie naturalny ów instrument śpiewaczki nie zawiedzie, że widać nim ona z całkowitą swobodą podług swej woli. Jedyne zastrzeżenie dotyczy może powierzchownego nieco prześlizgiwania się po niektórych koloraturowych pasażach oraz niecałkowitego jeszcze opanowania pewnych technicznych problemów (jak np. tryle); śliczne są natomiast piana i pianissima. Spośród śpiewanych przez nią, z Ursulą Stańczyk przy fortepianie, belcantowych arii, pięknie wypadła zwłaszcza aria Elwiry z *Ernaniego* (wraz z popisową cabaletta) oraz wielka aria z I aktu *Normy*.

Jolanta Wrożyna jest dopiero u progu świetnie zapowiadającej się kariery. Natomiast jej mistrzyni... Ponoć tylko człowiek źle wychowany liczy lata kobiecie, ale lata artystycznej działalności liczyć wolno, tutaj zaś wiadomo, iż Stanisława Marciniak już w 1960 roku wygrała Ogólnopolski Konkurs Śpiewaczy, zaś w trakcie swej pracy w Operze Śląskiej śpiewała wiele ciężkich dramatycznych partii. Tym bardziej imponuje i zdumiewa świeżość niezmiennie i młodzieńcze brzmienie jej głosu, który zachwycił słuchaczy zwłaszcza w poematach Szymanowskiego/Kasprowicza *Święty Boże oraz Jęstem i płacę*. (jk)

Christiane Edinger i Gerhard Puchelt

Młoda skrzypaczka Christiane Edinger, absolwentka nowojorskiej Juilliard School (gdzie się kształciła m.in. u Natana Milsteina), nie była dotąd bliżej znana polskiej koncertowej publiczności, jakkolwiek na Zachodzie cieszy się już znaczną renomą, biorąc udział w licznych festiwalach i występując z czołowymi orkiestrami. Także i nazwisko Gerharda Puchelta mało komu z naszych melomanów coś mówi, chociaż międzynarodowa kariera tego wybitnego pianisty starszej generacji trwa już wiele lat, a *Koncert Schumanna* w jego wykonaniu można było nawet swego czasu nabyć na płytach Eterny. Ze wszech miar interesującą więc było rzeczą usłyszeć ich oboje 28 października w Sali Kameralnej FN. Interesująca tym bardziej, iż skrzypaczka jest pełna żaru, witalności i dynamicznej energii; gra przy tym szerokim, ciemnym tonem (na wspaniałym instrumencie Andrei Amatiego). Pianista z kolei (dodajmy tu nawiasem — ojciec Christiany) gra raczej spokojnie i powściągliwie, ujmując kulturą oraz finezyjnym wykończeniem szczegółów interpretacji. Wydawałoby się więc — dwie całkowicie odmienne artystyczne osobowości; a jednak, dopełniając się wzajemnie, oboje stworzyli frapujący duet.

Po *Sonacie B-dur KV 454* Mozarta artyści z RFN znakomicie zagraли dramatyczną *Sonatę* Bohuslava Martinu z 1930 roku — jedno z najlepszych bodaj kameralnych dzieł tego kompozytora. Bardzo piękną też kreacją było wykonanie *Sonaty d-moll* Brahmsa, zaś solowa altówkowa *Cadenza* Pendereckiego (którą Christiane Edinger sama

przetranskrybowała na skrzypce, uzyskując zresztą autoryzacje kompozytora) całkowicie podbiła słuchaczy. Podbił ich też dodany na bis popularny *Taniec hiszpański* de Falli z kapitalnymi, brawurowymi staccatami skrzypiec. (jk)

Hopkinson Smith

Wygląda na to, że i w Warszawie dorobiliśmy się już publiczności, która orientuje się, co dobre i na co warto przychodzić. 4 listopada Sala Kameralna Filharmonii Narodowej była szczególnie wypełniona — w przeważającej mierze młodzieżą. Trudno powiedzieć, czy to sprawa instrumentu z rodziny gitarowych, czy moda na muzykę dawną? A może na tyle szeroko jest już znane u nas nazwisko znakomitego lutnisty Hopkinsona Smitha?

Przyczyny nieistotne; ważne jest, że publiczność się nie zawiodła. Może tylko rozczarowanie spotkało tych, co szukali tzw. silnych wrażeń, a może też i nie za bardzo wiedzieli, na co właściwie przychodzą (jeden chłopak do drugiego na przerwie: „nie robi to na mnie takiego wrażenia jak Jazz Jamboree”). A tego wieczoru zapanował nastrój spokoju, relaksu, niemalże zatrzymania czasu. Świat współczesny z jego pośpiechem pozostał gdzieś daleko, na zewnątrz, a my słuchaliśmy utworów Sylwusa Leopolda Weissa i Jana Sebastianowa Bacha, opłatanych — jak na barok przystało — ozdobnikami, przygrywkami i komentarzami.

Hopkinson Smith pochodzi ze Stanów Zjednoczonych; uczył się między innymi u Thomasa Binckleya w Schola Cantorum Basiliensis, gdzie sam obecnie wykłada. Współpracował ze znanymi muzykami — specjalistami od muzyki dawnej (Wieland Kuijken, René Jacobs) i z zespołami takimi jak „Hesperion XX” czy zespół Tona Koopmana. Grywa na lutni i gitarze barokowej. Tym razem grał wyłącznie na lutni, bowiem główny bohater tego koncertu, Sylwius Leopold Weiss, urodzony we Wrocławiu, a przez większość swego życia pełniący funkcję nadwornego muzyka Augusta II w Dreźnie, był wybitnym wirtuozem gry na tym instrumencie — choć popularność lutni była już wówczas w okresie schyłkowym, wypierał ją z jednej strony klawesyn, z drugiej — gitara.

W suitach lutniowych Weissa można wysłyszeć pewne podobieństwo do suit Bacha (którego był rówieśnikiem i ponoć przyjacielem), a w formach bardziej swobodnych — coś z Frobergera. Hopkinson Smith zagrał dwie suity: *D-dur* i *a-moll*, a pomiędzy nimi — *Fantazję C-dur*, opatrując ją krótkim słowem wstępnym na temat większego niż zwykle użycia w tym utworze elementu improwizacji. W drugiej części wysłuchaliśmy skrzypcowej *Partity d-moll* Bacha (ze słynną *Ciacconą*) w transkrypcji Smitha, możliwie wiernej; nie obeszło się także bez bisów: *Sarabandy* z fletowej *Partity a-moll* Bacha (także w transkrypcji Smitha) oraz *Sarabandy* francuskiego lutnisty z XVII wieku — François Du Faula. (ds)

MUZYKA w prasie

Wydajna praca światowej klasy niezbyt nas pociąga. Ale światowe życie kulturalne cennym sobie bardzo (w skrytości ducha lecząc zastarzałe kompleksy zaścianka). I oto uśmiechnął się do nas los artystyczny. Jerzy Waldorff w „*Polityce*” (nr 44 z 1 XI 1986, *Wielki świat*) obwieszcza co następuje:

„Jak się zdaje (ale cóż dzisiaj może być pewnego?), Warszawa krok za krokiem nawraca ku Europie, stając się jej częścią taką, jaką pamiętam z dawnych lat, co znaczy, że ponownie zaczynają się krzyżować w niej różne kulturalne wpływy, rywalizując ze sobą ambitnymi imprezami, nawet jak gdyby frontalnymi atakami z wielu stron, przy jednoczesnym użyciu rozmaitych gatunków artystycznej broni. Także własne ciekawe inicjatywy ubarwiają interesujące widowisko. Oby się wszystko razem złożyło na dobre prognozyki, szersze perspektywy u progu ministerialnej kariery nowego szefa resortu kultury, profesora Aleksandra Krawczuka. Wielki świat! Bardzo przyjemnie!

[...] z sal wystawowych «Zachęty» powiało wielką sztuką Paryża, w jednym z kin warszawskich dano retrospektywę filmu francuskiego, wieczorem zaś wypadało biegać na spektakle baletu Deutsche Staatsoper z Berlina. W Filharmonii Narodowej sezon recitali otworzył miał znakomity, ale sędziwy pianista Claudio Arrau z Chile, który jednak musiał źle się poczuć, bo w końcu nie dojechał. Alifci zapowiadana jest na tej estradzie z kolei para wielkich skrzypków, Ida Haendel i Yehudi Menuhin, po czym sławna śpiewaczka angielska, Joan Sutherland. W Teatrze Wielkim tańczyć będą australijska Sydney Dance Company (oby już bez pani Stefanii Harper), szwedzki Cullberg Ballet i londyński Sadler's Wells Ballet.

Może też dojdzie w końcu do Polski bezskutecznie dotąd zapowiadana orkiestra Filharmonii Izraela, z hinduskim dyrygentem Zubinem Mehtą na czele, o co w pocie czoła zabiega PAGART, który obchodzi 30-lecie działalności i chciałby udowodnić swą dzielność. [...]

Sztuka życia codziennego odciąża nas wszakże od wielkiej sztuki.

„Wracając z zalatującej tak powabnie Europą wystawy francuskiej w «Zachęcie», natknąłem się na mojej Koszykowej przed jednym ze sklepów na ogonek. Dobrze ze sto osób. Przenychali się po toaletowy papier. Wielki świat, psia jego mać!”

W następnym numerze „*Polityki*” (nr 45 z 8 XI 1986, *Widlec Waerndorfera*) Daniel Passent, nawiązując do felietonu KTT, który chwali wystawę „4 x Paryż” i ubolewa nad warszawsko-polską prowincją, przyznaje:

„A jednak, proszę państwa, nie ma się co oburzać, gdyż coś w tym jest i stolica nasza ma charakter ciemnej, szaroburej prowincji, gdzie od czasu do czasu światła rampy rzucają blask na wybitne produkcje artystyczne, które świecą niczym samotny księżyc na pochmurnym niebie.

Myślałem o tym, kiedy zamiast na jazzmanów wybrałem się na Mozarta pod dyrekcją Roberta Satanowskiego i w reżyserii Laco Adamika, czego nie żałuję. O samym przedstawieniu napiszę innym razem, gdyż to temat odrębny, a dziś chcę pisać o kontraście, jaki uderza między naszymi przybytkami sztuki a ich otoczeniem. Przy czym mam na myśli nie tylko to, co zasygnalizował już Jerzy Waldorff pisząc, że wracając z wystawy o powabach Paryża natknął się na kolejkę po papier higieniczny. Obserwacja jest w zasadzie banalna. Oto wychodzimy z Teatru Wielkiego, gdzie na premierze nie brak eleganckich pań, trafiły się nawet białe suknie, które szeleszcą po polsku — nie obcojęzycznie, na wielkiej scenie oglądaliśmy imponującą scenografię i pełne przepychu kreacje (większość oper, w tym *Czarodziejski flet*, rozgrywa się w wyższych sferach i dla nich była pisana, co stanowiło niedopatrznie ideologiczne epoki), bądź opuszcza się Filharmonię Narodową, gdzie co najmniej muzyki z Amsterdamskiej Orkiestry Muzyki Dawnej i Jan Weber ubrani są elegancko, a i publiczność odziana raczej schludnie, po czym przenosimy się na szare ulice, do zablokowanych autobusów i obdrapanych klatek schodowych, z wykręconymi żarówkami. Tam dopiero widać, jak byt nie nadaje za świadomością, a egzystencja za esencją.”

I w Wiedniu, i w Paryżu dobrze dbano, aby sztuka wielką współżyła ze sztuką mniejszą.

„Baron tekstylny Waerndorfer finansował Wiener Werkstaette — grupę wybitnych twórców, którzy budowali pomost pomiędzy sztuką «czystą» i użytkową [...]”
„Za mało jest miejsca w felietonie, by opisywać mechanizmy i drogi, którymi sztuka nowoczesna trafia na ulice i na rynek, przekrawana do możliwości finansowych różnych grup. Faktem jest, że na wystawie «4 x Paryż» nie bez kozery pokazano krzesło i kilka sukienek, od białej, wyszywanej złotem kreacji Diora po nowoczesną kleckę z rowerowych szkieł obłaskowych [...]”

Konkluzję swego felietonu odnosi Passent do naszych prominentów, którzy oby przyhołubili sobie ducha wie-deńskiego barona tekstylnego.

„Jak to osiągnąć, by sztuka otaczała ludzi na co dzień, a nie od święta, z okazji rzadkiej wizyty w teatrze czy w muzeum — oto jest pytanie. Sądzę, iż bardziej dotyczy ono organizatorów naszego życia gospodarczego niż artystycznego.”

Szkopuł w tym, że społeczeństwo nasze doskonale obywa się bez kultury. W tym samym numerze „*Polityki*” KTT w swej *Kuchni polskiej* podaje:

„[...] Nie tak dawno na posiedzeniu Rady Społeczno-Gospodarczej przy Sejmie ktoś z kręgu księgarzy czy bibliotekarzy cytował wyniki ankiety, z której wynikało, że w 14 procentach domów w Polsce nie ma obecnie żadnej książki, nawet książki do nabożeństwa [...]”

Niepokoimy się, że ludzie nie garną się do muzyki. Ale oni w ogóle nie garną się do kultury! A jeśli już, to do tej gorszej. Zgodnie z prawem ekonomicznym Kopernika pieniądź gorszy wypiera pieniądź lepszy. Podobnie dzieje się z obrotami ciał kulturalnych. Aby gorsza kultura nie pożarła lepszej, trzeba tę gorszą uszlachetnić. Przydałby się nam baron Waerndorfer...

Clavis

BAYREUTH '86

EWA BURZAWA

Aczkolwiek tegoroczny festiwal nie przyniósł żadnej premiery, zadbane o uatrakcyjnienie powtarzanego od kilku sezonów zestawu inscenizacji. Obok grane go od trzech lat *Pierścienia Nibelunga*, *Spiewaków norymberskich* z 1981 roku i ubiegłorocznego *Tannhäusera*, powróciła na scenę po rocznej przerwie inscenizacja *Tristana i Izoldy* Jean-Pierre Ponnelle'a pod dyrekcją Daniela Barenboima. Wznowiony *Tristan* otrzymał w roku bieżącym częściowo nową obsadę: w roli *Tristana* występował Peter Hofmann (poprzednio — René Kollo i Spas Wenkow), jako *Brangena* — Waltraud Meier, jako *Gorwenal* debiutował w Bayreuth Ekkehard Wlaschiha, zaś rolę *Izoldy* (pierwotnie — Johanna Meier) wykonywały kolejno Jeannine Altmeyer (premiera), Ingrid Bjöner (2 cykl) i Catarina Legendza (cykle 3—5). Właśnie na *Tristana* czekano — z racji nowej obsady — z największą ciekawością. Peter Hofmann, okrzyczany „gwiazdor” (acz gwiazda jego szybko weszła i jeszcze szybciej zaczęła gasnąć...) w fachu wagnerowskim tudzież *pop music*, budził raczej sceptycyzm niż nadzieje na wielką interpretację. Natomiast perspektywa usłyszenia w roli *Izoldy* Jeannine Altmeyer — doskonałej *Zyglindy* zarówno w ostatniej bayreuckiej *Tetralogii* Soltiego/Schneidera/Halla, jak i w poprzedniej *Chéreau/Bouleza* — zaciekawiała i skłaniała do optymizmu.

Nie było mi dane usłyszeć Jeannine Altmeyer; opierając się na głosach krytyki sędzę, że musiało to być wykonanie powierzchowne (złośliwi twierdzą: „jak na Amerykankę przystało”), świadczące, iż śpiewaczka nie dorosła jeszcze do tej trudnej wokalnie i intelektualnie roli. Natomiast powołanie do tejże roli Catariny Legendzy okazało się ze strony Wolfganga Wagnera posunięciem bezbłędnym. Jej piękny, acz w tej chwili niezbyt już silny głos, o bez mała aksamitnym brzmieniu, wysoki stopień ekspresji i jej „wejście w rolę” nasyciły spektakl takim bogactwem wyrazu, jakiego nie osiągnięto w poprzednich wykonaniach. Jej interpretacja wokalo-sceniczna zdołała wręcz zastąpić ładunek emocjonalny zawarty w partiach orkiestrowych, którego niestety nie potrafił wydobyc ani zasugerować Barenboim. Pod jego dyrekcją brzmi *Tristan* poprawnie, ale... nie ponad to; wydaje się niekiedy, że muzyka jedynie podkreśla tu nastrojowość i piękno scenografii Ponnelle'a, nie funkcjonując zgoła jako żywioł dramatyczny i emocjonalny.

Peter Hofmann, acz pozostający w cieniu Legendzy, przyjemnie zaskoczył wokalnym przygotowaniem i wykonaniem roli, która w zasadzie nie pasuje do jego *emploi* (w którym mieszczą się

osilek *Zygfryd*, czy też „nieskalany głupiec” *Parsifal*). Niestety, głos Hofmanna nie całkiem sprostał wymaganiom tej niezwykle trudnej i długiej partii. Epoka wielkich tenorów należy do przeszłości i nic nie wskazuje na możliwość zmiany tego stanu rzeczy w najbliższym czasie. Niemniej dzięki znakomitemu wykonaniu wokalnemu (oprócz wymienionych śpiewaków wystąpili Matti Salminen jako król Marke i Robert Schunk jako Melot) i inscenizacji Ponnelle'a *Tristan* był bez wątpienia największym

wydarzeniem tegorocznego festiwalu.

Pamiętając ubiegłoroczną premierę *Tannhäusera* w pełnym temperamencie ujęciu Giuseppe Sinopolego, można było się spodziewać przynajmniej rozkoszy dla ucha, jeśli się komuś nie podobala statyczna i posągowa inscenizacja Wolfganga Wagnera. Tymczasem Sinopoli zaskoczył zwolnionym, monotonnym tempem — i to nie tylko słuchaczy, lecz najwyraźniej także wykonawców. Nawet wspaniale przygotowane chóry nie wytrzymały tej próby. W efekcie spektakl okazał się nużący, by nie rzec wręcz nudny. Jak wiecie, Sinopoli jest dyrygentem o zmiennym, wybuchowym temperamencie i odmiennie kształtuje każdy spektakl — ponoć i w tym roku zdobył się na porwijące wykonania.

Przyjmując jednak ten właśnie wiecór z *Tannhäuserem* za pewien punkt odniesienia, trudno

opędzić się od niewesołych refleksji na temat metody czy sposobu inscenizacji. Czy renomowany reżyser, odpowiedzialny za imprezę na skalę światową, jaką jest niewątpliwie festiwal wagnerowski w Bayreuth, może sobie pozwolić na kaprys kontynuacji linii stylistycznej wytyczonej przed 35 laty, nie mając do dyspozycji równych niegdysiejszym interpretatorów? Nie mam zamiaru — niech mnie Bóg broni — ubliżać współczesnym śpiewakom wagnerowskim, odsądzać ich od czci, wiary i głosu! Biorę pod uwagę jedynie dzisiejszy styl wokalny, który sprawia wrażenie powściągliwego i zimnego w porównaniu z ekspresyjną interpretacją śpiewaków starszego pokolenia. Tamten afektywny styl może wydawać się nam śmieszny i niedorzeczny, przyznać jednak trzeba, że ładunek emocjonalny kryjący się w „ekshibicjonistycznym” śpiewie potrafił zdynamizować staty-

Fot. Lauterwasser



Scena z II aktu *Tannhäusera* w inscenizacji Wolfganga Wagnera

Fot. Rauh



Scena ze *Złota Renu* w inscenizacji Petera Halla



Scena z Zygryda w inscenizacji Petera Halla

Fot. Lauterwasser

czny dramat rozgrywany w abstrakcyjnej scenerii. Z dzisiejszymi śpiewakami nie da się osiągnąć podobnych efektów, a na oryginalną interpretację partytury orkiestrowej, jak widać, nie zawsze można liczyć. Czy nie lepiej w takiej sytuacji zwrócić się ku teatralności? Wolfgang Wagner uczynił to w swojej inscenizacji *Śpiewaków norymberskich* w 1981 roku. Widowisko to powraca rokrocznie na scenę z równym powodzeniem, świetnie ilustrując tezę, że odrobina widowiskowości może w pewnym stopniu zrekomensować niedoskonałości śpiewu.

Po raz czwarty i ostatni oglądano w tym roku *Tetralogię* w inscenizacji „według Petera Halla”, od dwóch lat (czyli od momentu rezygnacji Halla z udziału w festiwalu) prowadzonej przez jego asystenta Michaela McCaffery. Kierownictwo muzyczne sprawował Peter Schneider, który objął je w roku 1984 po rezygnacji Georga Soltiego. Burzliwe były zatem losy tego spektaklu... Cóż pozostało? Można by odpowiedzieć patetycznie: „Ryszard Wagner”, ale byłoby to nie całkiem zgodne ze stanem faktycznym. Zostało bowiem jeszcze kilkoro śpiewaków, którzy sprawili, że inscenizacja ta nabrała własnego charakteru. Od początku brakowało w niej ręki reżyserskiej, wykonawcy przechwyli więc inicjatywę i działając wedle własnego uznania i doświadczenia stworzyli obecną interpretację sceniczną, która się „ukonstytuowała” przy współpracy prowadzącego próby McCaffery. Rzecz jasna, nie wszyscy wykonawcy przyczynili się do tego w równym stopniu — twierdząc to, zaprzeczylabym samej sobie i moim poprzednim wywodom, a przede wszystkim faktycznemu stanowi rzeczy. Wszyscy jednak położyli na szalę swoją osobowość — i podporządkowali się linii interpretacyjnej wytyczonej przez czworo śpiewaków: Hannę Schwarz (Fryka, Waltrauta w *Zmierzchu bogów*), Siegmunda Nimsgerna (Wotan, Wędrowiec), Hermanna Behta (Alberich) a przede wszy-

skim Hildegard Behrens (Brunhilda).

Becht wniósł doświadczenie i koncepcję roli Albericha z inscenizacji Patrice'a Chéreau; podobnie — Hanna Schwarz, która także u Chéreau grała dostojną aż do granic boskości, lecz jakże ludzką, apodyktyczną Frykę. W *Zmierzchu bogów* jej interpretacja roli Waltrauty w połączeniu ze wspaniałą kreacją Hildegard Behrens — Brunhildy — nadała pozornie statycznej scenie rozmowy i sporu obu siostr tak głęboki wyraz i tyle napięcia dramatycznego, że scena ta stała się kulminacyjnym punktem wieczoru. Siegmund Nimsgern stworzył postać Wotana jako niezwykle żywotnego boga-człowieka, pewnego siebie, dumnego i bezczelnego, nawet w momentach najgłębszego cierpienia; nie był to intelektualista przeżywający moralne niepokoję, ale pierwotny bóg żywiołów, uwikłany w obce jego naturze układy i czujący się wyższym ponad tryby maszyny losu. Zaś niezwykle dramatyczny i szczerzy interpretacja Hildegard Behrens (mimo niedociągnięć wykonawczych: zbyt wąska, ograniczona od dołu skala głosu i fatalna dykcja; za to — wspaniałe „góry!”) sprawiły, iż ten *Pierścień Nibelunga* pozostanie w pamięci jako *Pierścień*... pani Behrens, tak, jak poprzedni stał pod znakiem osobowości i reżysera Patrice'a Chéreau.

Ta czwórka solistów (oraz wspaniałe chóry pod dyrekcją Norberta Balatscha) do tego stopnia opanowała scenę, że wręcz pozwoliła przejść do porządku dziennego nad mankamentami głosowymi innych wykonawców. Kiedy w 1984 roku odszedł nie lubiany z racji jego apodyktycznego charakteru i kontrowersyjnej koncepcji *Pierścienia* Sir Georg Solti, wypłynął na fali antypatii do niego Peter Schneider, znany już w Bayreuth jako dyrygent *Holandra tułacza* (inscenizacja Harry Kupfera). On stanął przeciw wadze dla „gwiazdorstwa” Soltiego jako skromny dyrygent, mający na uwadze jedynie dobro śpiewaków i dlate-

go trzymający orkiestrę i siebie na uboczu. Jego powściągliwa, spokojna interpretacja wzbudziła wówczas entuzjazm, zwłaszcza wśród przeciwników Soltiego. W latach następnych zachwył mała, bowiem patrząc na tę interpretację obiektywnie, bez obciążenia pro- czy anty-„soltiowskich” trzeba przyznać, że jest ona mo-

notonna i nużąca, a jeśli czymś zwraca uwagę, to chyba tylko swoją „niedostrzegalnością”. W przypadku „konwersacyjnego” *Złota Renu* kameralne ujęcie Schneidera pasowało do charakteru dramatu. Natomiast w pozostałych częściach *Tetralogii* znać było jedynie chęć dopasowania się — do śpiewaków lub do Wagnera, nie wyczuwało się natomiast, czy dyrygent istotnie zrozumiał dzieło.

Bilans festiwalu 1986 byłby może niezadowolający, bo — patrząc obiektywnie — pozostał pewien niedosyt wrażeń. Coś tam klebiło się pod powierzchnią, wydawało się momentami, że „już zaraz, za chwilę”, ale... nie takiego nie nastąpiło. Niemniej jednak w surowym, monumentalnym wnętrzu Festspielhausu panowała, jak co roku, wysoka temperatura emocjonalna. Bayreucka publiczność spontanicznie dawała wyraz swoim uczuciom — może właśnie tym silniej, że nie została zaspokojona, a napięcie trzeba przecież rozładować...

A co przyniesie Bayreuth 87? Powtórzenie *Tannhäusera*, *Tristana*, *Śpiewaków norymberskich* — tym razem pod dyrekcją młodego duńskiego dyrygenta Michaela Schonwandta; wznowienie *Parsifala* (Götz Friedrich, James Levine) i premierę *Lohengrina* pod dyrekcją Petera Schneidera, w reżyserii Wernera Herzoga. Szczegóły dotyczące obsad nie zostały jeszcze ujawnione.

Ewa Burzawa

KAFKA ŚPIEWANY

DETLEF GOJOWY

To opowiadanie, podobnie jak wiele innych utworów wielkiego praskiego pisarza, odznacza się demaskatorską absurdalnością. 11 października 1916 roku Franz Kafka napisał do swego wydawcy K. Wolffa: „Dla wyjaśnienia tego opowiadania dodam jedynie, że nie tylko ono jest przykre, że

to raczej czasy, w których żyjemy są bardzo przykre”. „Praska niemieczyzna”, którą Kafka podniósł do rangi jedyne w swoim rodzaju języka artystycznego, wywodziła się z kancelarii, z agencji ubezpieczeniowych (gdzie pisarz pracował); był to język dojrzały, ale jakoś osobli-

Joanna Bruzdowicz z mężem Jürgenem Tittlem (pośrodku) w rozmowie z Fernando Grillo podczas ostatniej „Warszawskiej Jesieni”
Fot. A. Glanda



TEGO LATA W ST. FLORIAN I DÜSSELDORFIE

Nad St. Florian nieopodal Linzu góruje potężny zespół klasztorny oo. augustianów — jedna z najokazalszych barokowych budowli sakralnych w Austrii, wzniesiona w sprzyjających czasach zapoczątkowanych wiktoria wiedeńska. Spędzając najzupełniej prywatnie tegoroczne wakacje w Górnej Austrii i w RFN, nie mogłem nie zwracać uwagi (coś znaczy przyzwyczajenie zawodowe) na tamtejsze życie muzyczne, ani nie dostrzegając — z przyjemnym niejednokrotnie zaskoczeniem — dość częstych powiązań z kulturą polską. Nie wszyscy na przykład wiedzą, że właśnie w bibliotece sanktfloriańskiego opactwa przechowywany był od XVIII wieku *Psalterz Królowej Jadwigi*, zwany później — po jego odkryciu w 1827 — także floriańskim (w 1931 wykupiła go Biblioteka Narodowa w Warszawie, gdzie szczęśliwie przetrwał wojnę). Notabene dobry duch królowej Jadwigi obecny był zapewne tego lata na zorganizowanej z wielkim rozmachem wystawie *Polska w czasach Jagiellonów* w Schallaburgu między Linzem a Wiedniem.

Dla Austriaków St. Florian jest przede wszystkim miejscem kultu Antona Brucknera. Tam bowiem twórca *Te Deum* uczęszczał do przyklasztornej szkoły i śpiewał w chórze jako „Sängerknabe” (konwikł i chór istnieją zresztą do dziś), tam działał w latach 1845—55 jako nauczyciel i organista, tam też, w kościelnej kryptce pod organami, złożone są jego dożeszne szczątki. Organy w kościele klasztornym zbudował w latach siedemdziesiątych XVIII wieku F.K. Krismann. Dwukrotnie później rozbudowywane uchodzą za jedne z największych w Austrii. Mają obecnie 103 głosy. Zachowały jednak oryginalny prospekt. Nazwano je na cześć ich wielkiego użytkownika — „Bruckner-Organ”.

W sezonie letnim na organach Brucknera dają recitale renomowani organiści. Z Polaków występowa-

li tu w ostatnich latach m.in. Joachim Grubich, Marek Kudlicki, Andrzej Stepien, Teresa Pytlińska-Stepień, Robert Brodacki. Funkcję głównego organisty w St. Florian pełni Augustinus Franz Kropfreiter, augustianin, zarazem wysoko w Austrii ceniony kompozytor. Współpracuje z nim Andrzej Stepien, absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej, który działa z powodzeniem również jako pedagog w miejscowej szkole muzycznej. Prócz recitali organowych odbywają się latem w Sali Marmurowej klasztoru koncerty słynnych orkiestr i solistów (w tym sezonie na przykład mieli dyrygować m.in. Nikolaus Harnoncourt i Claudio Abbado).

Muzyka organowa cieszy się w Austrii i RFN dużym zainteresowaniem. Wyraża się ono także sporą liczbą dobrze utrzymanych instrumentów i wysokim poziomem artystycznym organistów nie tylko koncertujących, ale i pełniących zwykłą posługę podczas ceremonii religijnych w kościołach. Nieco dłuższy pobyt w Düsseldorfie pozwolił mi być obecnym na kilku koncertach odbywających się w starożytnym kościele — Neanderkirche. Znajduje się tam znakomicie brzmiący instrument wybudowany w 1965 roku przez austriacką firmę Rieger-Organbau (J. v. Glatter-Götz). Inicjatorem i organizatorem tegorocznych „Sommerliche Orgel-Konzerte” był organista Neanderkirche — Oskar Gottlieb Blarr. On też 25 czerwca zainaugurował cykl monograficznych recitali poświęconym muzyce dawnego Gdańska; w programie znalazły się kompozycje zawarte w *Tabulaturze Gdańskiej* z 1591 roku oraz utwory gdańszczyzn: P. Siefert, Th.A. Volckmer, F.Ch. Mohrheima i D.M. Gronau.

Z przyjemnością wysłuchałem gry dwóch wirtuozów: Thorstena Pecha (13 sierpnia) i Christopha Schoenera (10 września), chyba najmłodszych uczestników festiwalu. Pech ze zna-

komitym wycuciem stylu zagrał kompozycje Regera — *Toccatę* i *Fugę* z op. 59, *Fantazję* z op. 63 — oraz Lisztowskie parafrazy *Miserere* Allegriego, *Ave verum* Mozarta i wariacje na tematy z kantaty *Weinen, Zagen, Sorgen, Klagen* i *Mszy h-moll* Bacha; Schoener zaś porwał słuchaczy brawurowym wykonaniem *Preludium* i *fugi D-dur* Bacha i starannie przemyślaną interpretacją *Fantazji* i *fugi* Liszta na temat chorału *Ad nos, ad salutarem undam*. Wysokiej próby były też produkcje innych organistów: Johannes Quacka (20 sierpnia), Manfreda Ramsenthlera (27 sierpnia), prezentującego z maestrią m.in. rzadko grywane *14 Kanonów* Bacha na temat początkowych dźwięków z jego *Wariacji goldbergowskich*, i wreszcie Wiltrud Fuchs (3 września), która zaryzykowała wykonanie wprawdzie muzycznie anemicznej, lecz z historycznego punktu widzenia ciekawej *Messe des Pauvres* Satiego.

Impreza, o której piszę, nie była w życiu muzycznym Düsseldorfu czymś wyjątkowym. Podobne odbywają się w wielu innych kościołach i salach koncertowych tego miasta. Wszakże letni festiwal organowy w Neanderkirche godny jest odnotowania również z pozamuzycznych względów: uczestniczący w nim artyści nie otrzymywali żadnego honorarium, gdyż całkowity dochód przeznaczono na renowację organów w kościele Ewangelickim w Warszawie. Jakże miły gest — i zarazem jeszcze jeden polski „ślad”, na jaki natknąłem się podczas zagranicznego wojażu. Ale nie ostatni... W miejscowej prasie przeczytałem notatkę (mam nadzieję, iż wiarygodną) o wystawieniu na sprzedaż za 440.000 marek odnalezionego Chopinowskiego rękopisu *Wariacji E-dur* na temat niemieckiej pieśni ludowej. Zadałem sobie nieśmiało pytanie: czy Towarzystwo im. Chopina będzie w stanie wykupić narodową pamiątkę, tak jak uczyniła to przed wojną Biblioteka Narodowa w wypadku *Psalterza floriańskiego*?

Krzysztof Bilica

24 MIĘDZYKRAJOWE DNI MUZYKI DAWNEJ MUSICA ANTIQUA

Bruges (Belgia) 21 lipca — 9 sierpnia 1987

Konkursy śpiewu solowego, instrumentów melodycznych, lutni, zespołów instrumentalnych i wokalnych (27 VII — 1 VIII) — na nagrody przeznaczono sumę 500.000 franków belgijskich ● kursy interpretacji i wykłady ● wystawa dawnych instrumentów ● koncerty przedpołudniowe i wieczorne.

Szczegółowych informacji na temat programu i uczestnictwa udziela Ambasada Belgii, ul. Senatorska 34, 00-095 Warszawa, tel. 27-02-33 do 35.

wy, dziwny i daleki od romantycznych wzruszeń — właśnie dzięki swej kupieckiej rzeczowości predestynowany do roli języka absurdu dzieła sztuki.

Wolno chyba zadać sobie pytanie, czy retoryka Kafki nie ma przypadkiem czegoś wspólnego z retoryką słowiańskich języków i słowiańskiej poezji: w symetrycznych lukach, tworzących swego rodzaju melodię, w konstrukcjach przeczących. (W każdym razie wiadomo, że Kafka doskonale znał język czeski.) Do takich dociekań skłania opera kameralna Joanny Bruzdowicz według opowiadania Kafki *Kolonia karna*. Muzyka oddycha tu wraz z akcją, współuczestniczy w niej.

Perwersyjna maszyna do egzekucji jest przedmiotem dialogu między oficerem a podróżnym. Oficer identyfikuje się z maszyną, broni racji jej istnienia, traktuje ją jak dobro kulturalne. Podróżnik to neutralny obserwator; jest on przejęty wstrętem, usiłuje trzymać się dzielnie, by w końcu jednak zrejterować. Odtrąca mieszkańców kolonii, którzy zapewne pragną wymknąć się wraz z nim — nie chce mieć nic wspólnego z panującymi tam okropnymi stosunkami. Skąd u Kafki już w roku 1914 taka wizja?

Ową całkowicie naturalną słowiańską retorykę polska kompozytorka czepie, być może, z dziedzictwa Chopina, który był przecież wielkim i na wskroś logicznym retorykiem. Jest ona sama przez się zrozumiała, wyczuwalna, przybiera postać rytuału. Joanna Bruzdowicz skomponowała *Kolonie karną* do libretta pras-

kiego pisarza Jaroslava Simondesa w roku 1968. Jej prapremiera odbyła się cztery lata później w Tours, przy czym tekst na francuski przełożył sam Antoine Goléa.

To, co przedstawiła obecnie Królewska Opera Walońska na scenie Petit Théâtre w Liège, jest rozszerzoną wersją utworu, uwzględniającą późniejsze doświadczenia kompozytorki z muzyką elektroniczną i modelami *minimal music*. Od czasów Mosolowa nieobca jest nowej muzyce idea maszyny, tyle że niegdyś bywała ona symbolem wyzwolenia, zaś u Kafki oznacza coś zgoła przeciwnego.

Maszynowe tkaniny dźwiękowe Bruzdowicz są jednak barwne i wyraziste: strach ma swoją fantastyczną postać. Wypowiadają się tu właściwie tylko dwie osoby: oficer i podróżny. Inni milczą jak zakłeci, co odpowiada faktycznym stosunkom w hierarchii: skazaniec, który nie zna treści wyroku (i oczywiście nie może się bronić) i pilnujący go żołnierz. W przedstawieniu reżyserowanym przez Antoine'a Vanderweyne'a obaj występują w aktywnej pantomimie; jak czytamy u Kafki: „Skazaniec był bardziej ożywiony, wszystko go w maszynie interesowało”. Skazaniec gra Philippe Muller. Żołnierz — Mathias Simons — pilnuje go bez nienawiści, w poczuciu braterskiego obowiązku, przekomarza się z nim o drobne przywileje.

Rolę oficera gra, śpiewa i mówi Peter Nievelstein — przekonująco, dobitnie, sympatycznie; tak, że czujemy dreszcz, gdy uświadamiamy sobie perwersję

jego celu. Trochę błądą postacią podróźnego kreuje Bernard Van Der Meersch: rozdrażniony, lecz nie przejawiający wojowniczości, rzeczywiście przypadkowy obserwator — czyż można go traktować równie poważnie jak oficera, który (ponieważ jest konsekwentny) po nieudanych próbach przekonania go odbiera sobie życie? Tę kwestię Kafka pozostawił bez odpowiedzi. Jakże wiele problemów naszej współczesności przewidział w roku 1914! „Maszyna” w przedstawieniu Vanderweyne'a ma kształt chrząszcza; wydaje się przez to jakoś zbyt miłutka i zabawna, wygląda niezbyt przekonująco

co i trochę zakłóca powagę akcji. Zresztą chrząszcz jest stworem z innego opowiadania Kafki. U Kafki jest mowa o tym, że na egzekucję zawsze przygotowywano krzesła. Na scenie także stoją krzesła a siadają na nich muzycy, którzy plastycznie komentują akcję. Joanna Bruzdowicz na początku i na końcu utworu wprowadza medytacyjne płaszczyzny: pragnie przygotować widza na brutalne wydarzenia i nie chce wysłać go z tymi absurdalnymi doświadczeniami wprost na ulicę — powinien mieć parę minut czasu na przemyślenie sobie tego, co zobaczył i usłyszał.

Philippe Muller w scenie z *Kolonii karnej*



BERLINER FESTWOCHEEN '86

KAROL BULA

Osiem dni obecności na festiwalu, który trwa prawie miesiąc (od 31 sierpnia do 28 września), to oczywiście niewiele, lecz nawet w tak krótkim czasie można usłyszeć na Berliner Festwochen wiele interesujących koncertów. Niektóre z nich wypadają odnotować jako wręcz niespodzianki — na przykład recital Dietricha Fischer-Dieskaua z utworami Fortnera, Reimanna i

reakcją publiczności i czytałem równie entuzjastyczne recenzje, jakie ukazały się po tym koncercie w zachodniobерlińskich dziennikach. Czyżby wszyscy byli tu urzeczonymi mitem o uratowaniu Berlińskich Filharmoników tuż po drugiej wojnie światowej, gdy ważyły się ich losy, przez Celibidache? Jeżeli nawet tak było, to przecież nie może stanowić to o taryfie ulgowej w

by wymienić występ Radio-Symphonie-Orchester Berlin pod dyrekcją Gerda Albrechta, zamykający tegoroczny Festiwal estradowym wykonaniem opery Hansa Wernera Henzego (obecnego na koncercie) *Die Bassariden* oraz koncert Berliner Philharmoniker pod dyrekcją Herberta von Karajana z *IX Symfonią* Beethovena. I w jednym, i w drugim wypadku zabrano o bardzo dobrych solistów (w *Bassarydach*: Celina Lindsley, Ortrun Wenkel, Karan Armstrong, Kenneth Riegel, Andreas Schmidt, Michael Burt, Robert Tear i William B. Muray, w *IX Symfonii*: Lella Cuberli, Helga Müller-Molinari, Vinson Cole i Franz Grundheber) i doskonale chóry (w *Bassarydach*: RIAS-Kammerchor i Südfunkchor, w *IX Symfonii* — Wiener Singverein), a prezentowany na co dzień poziom orkiestr oraz doświadczenie dyrygentów stanowiły rękojmię wykonania stylowego, precyzyjnego. Tu niespodzianek nie było, były natomiast bardzo piękne dwa wieczory o podniosłym nastroju, zakończone zasłużonymi owacjami.

Był jeszcze koncert Berlińskich Filharmoników pod batutą Giuseppe Sinopolego z bardzo pieczołowicie przygotowaną *VI Symfonią* Mahlera i kilka wielce udanych koncertów kameralnych — m.in. z dwoma *Kwartetami smyczkowymi* (*Drugim* i ostatnim) Szostakowicza w wykonaniu Kwartetu im. Borodina, z wiolonczelowymi sonatami Schuberta, Brahmsa i Debussy'ego znakomicie wykonanymi przez debiutujących na Berliner Festwochen wiolonczelistę Tilmanna Wicka i koreańską pianistkę Heasook Rhee, ze współczesnymi kompozycjami amerykańskimi prezentowanymi przez Kwartet „Kronos” z San Francisco (występował w ekstrawaganckich wielobarwnych strojach!) oraz z utworami Schuberta, Szostako-

wicza i Sznitkego w wykonaniu Kwartetu Smyczkowego im. Gnie-sina.

Co zaferowano ponadto zachodniobерlińskim melomanom i gościom Festiwalu? Jak zwykle wiele występów renomowanych artystów: Mitsuko Shirai wystąpiła w wieczorze muzyki kameralnej Szostakowicza, Fischer-Dieskau aż w trzech koncertach (w przewidzianym czwartym nie wystąpił z powodu niedyspozycji), Alfred Brendel miał recital złożony z utworów Beethovena, Liszta i Brahmsa, Tatiana Nikolajewa grała Bacha, Schumanna i dwie własne etudy koncertowe, Maurizia Polliniego można było podziwiać w podwójnej roli solisty i dyrygenta w trzech *Koncertach* Mozarta. Ze znanych dyrygentów obok już wymienionych „w szranki” stanęli Claudio Abbado, Gennadij Roždiewstiewski, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Eugen Jochum oraz Charles Dutoit. Wśród zespołów kameralnych znalazły się: znany zachodniobерliński Kwartet Brandisa, zespół solistów Teatru Wielkiego w Moskwie, Amsterdamer Bachsolisten, Chilingirian Quartet z Londynu, Scharoun-Ensemble i Philharmonia-Quartet oraz parę innych jeszcze grup. Było też kilka znakomitych zespołów baletowych z Twyla Tharp Dance z Nowego Jorku i Cullbergbaletten ze Sztokholmu na czele — obydwa obok klasyki zaprezentowały taniec nowoczesny — i wreszcie kilka zespołów teatralnych, wśród nich krakowski Teatr Cricot 2.

W programach koncertów wyjątkowo dużo miejsca poświęcono twórczości Dymitra Szostakowicza. Jak można skonstatować, osiemdziesiąta rocznica urodzin tego twórcy stanowiła dla biorących udział w festiwalu zespołów i solistów silniejszy impuls niż setna rocznica śmierci Liszta, który znalazł uznanie jedynie w oczach kilku występujących z recitalami pianistów.

W sumie i w tym roku nie zabrakło na Berliner Festwochen atrakcji muzycznych — obsadowych i repertuarowych. Wszędzie też odczuwało się już w tej chwili gorączkę przed kolejnym festiwalem: będzie to festiwal na szczególnych prawach, stanowiący jedno z ważniejszych wydarzeń obchodów 750-lecia Berlina.



Fot. H. Nebe

Brandis Quartett, od lewej: Thomas Brandis, Peter Brem, Wilfried Stroehle, Wolfgang Boettscher

Brittena, z Aribertem Reimannem przy fortepianie. Przywykliśmy podziwiać tego artystę jako niezrównanego odtwórcę muzyki romantyków (również tych późnych) i oto przypominano nam, że nie gorzej wykonuje on muzykę XX wieku. Nazwisko słynnego barytona zwabiło do sali Rozgłośni Radiowej komplet słuchaczy, którzy dotrwali bez wyjątku do końca tego niezwykle udanego recitalu.

Inną niespodziankę przyniósł występ renomowanej orkiestry Filharmonii Monachijskiej pod dyrekcją jej szefa Sergiu Celibidache: tym razem była to niespodzianka dość niemiła. *IV Symfonia* Schumanna wykonana została blado, w zwolnionych tempach, bez oczekiwanych w tym dziele gradacji ekspresyjnych; popisowe *Obrazki z wystawy* Musorgskiego-Ravela — bez blasku i z licznymi błędami technicznymi (włącznie z wcześniejszym o jedną jednostkę metryczną wejściem tuby w *Bydle*, co, jak się zdaje, nie spieszyło ani grającego na tym instrumencie muzyka — przez dobrych kilka taktów nie skorygował on swego błędu, ani dyrygenta). Z tym większym zdziwieniem obserwowałem entuzjastyczną

ocenie jego obecnych dokonań. Na szczęście następnego dnia ta sama orkiestra pod tą samą dyrekcją zaprezentowała się zdecydowanie lepiej i jakkolwiek wykonanie *V Symfonii* Brucknera trudno byłoby nazwać rewelacyjnym, zatarło one przykre wrażenie z dnia poprzedniego. Do miłych akcentów ostatniego dnia Festiwalu zaliczam występ Andrzeja Ratusińskiego w sali Filharmonii z *Koncertem b-moll* Czajkowskiego. Grał on z Symfonisches Orchester Berlin pod dyrekcją młodego, utalentowanego dyrygenta francuskiego (a ponoć równie zdolnego skrzypka) Yana Pascala Tortelliera. Przewodzenie orkiestry w *Koncertcie* nie było wprawdzie bezbłędne (kilka mało precyzyjnych wejść po fragmentach solowych pianisty, ociąganie tempa w części II), lecz nie wytrąciło z równowagi polskiego pianisty, który wypadł bardzo dobrze. W tym samym wieczorze zaprezentowano *Popołudnie fauna* — z pięknie ukształtowanym łukiem napięć — oraz *I Symfonię* Beethovena — trochę za miękko, bez zapowiadającego się już tu Beethovenowskiego dramatyzmu. Z koncertów, które pozostawiły bardzo dobre wrażenie, należało-

Herbert von Karajan





Scena z *Aidy*. Na pierwszym planie Nicola Martinucci (Radames), Franco Federici (Faraon), Bruna Baglioni (Amneris), Paolo Washington (Ramfis)

Fot. E. Staszewska

TRZY MIESIĄCE W ARENIE

EWA STASZEWSKA

W tym roku miałam możliwość uczestniczyć w letnim festiwalu operowym „Arena di Verona”. Oto garść muzycznych — i pozamuzycznych — wrażeń z tej imprezy oglądanej z perspektywy pulpitu orkiestrowego.

● 5—19 czerwca. Pierwsze próby orkiestry — trzy opery, trzech różnych dyrygentów (praca nad czwartą, *Balem maskowym*, rozpocznie się dopiero w lipcu). Scena Teatro Filarmonico ledwie może pomieścić olbrzymią, liczącą 120 osób orkiestrę. Rozpoczynamy *Dziewczyną z Zachodu* Pucciniego, którą dyryguje... Maurizio Arena. Dyrygent od samego początku przerywa co kilka taktów, rozwodzi się nad szczegółami. Przy takiej metodzie trudno wyrobić sobie pogląd na całość tej stosunkowo mało znanej opery. Muzycy są zniecierpliwieni, ani dyrygent, ani sama muzyka nie budzą szczególnego entuzjazmu. Inaczej Gianluigi Gelmetti prowadzący operę Umberta Giordano *Andrea Chénier*. Pracę nad każdym aktem rozpoczyna on i kończy przegraniami całości. Ten system lepiej zdaje egzamin, chociaż bardzo szybkie tempa przysparzają niemało trudności zwłaszcza skrzypkom — i czy aby zawsze są celowe muzycznie? Pojawia się też młody izraelski dyrygent Daniel Oren, który — podobnie jak w roku ubiegłym — dyrygować będzie *Aidą*. Opera ta, to od lat „przebój” werońskich festiwali, orkiestra zna ją niemal na pamięć, toteż od razu można się zająć szlifowaniem szczegółów. Próby są nieliczne, ale intensywne, Oren potrafi zmusić muzyków do pełnej koncentracji. Podczas dyrygowania śpiewa partie wokalne dzwicznym barytonem.

● 20—28 czerwca. Wkraczamy do Areny. Próby — podobnie jak później spektakle — odbywają się wyłącznie wieczorem, po zachodzie słońca. Organizacja od początku szwankuje, ciągle opóźnienia, strajki, trudności techniczne. Zmiany dekoracji ciągną się w nieskończoność — jest to jedna z bolączek Areny, gdzie wszystko odbywa się niemal wyłącznie siłą ludzkich mięśni, a jednocześnie dekoracje muszą sprostać wymogom gigantycznej sceny. Próbuujemy *Chénier*. Reżyser i scenograf w jednej osobie, Attilio Colonnello nie bardzo umie znaleźć wspólny język z wykonawcami, a że w grę wchodzi włoskie temperamenty, nierzadko wybuchają głośne awantury. Na scenie panuje chaos, wśród liczącego blisko dwie setki tłumu wykonawców — soliści, chór, statyści — przechadza się coraz bardziej zirytowany José Carreras — *Chénier*. Nic dziwnego — w tym całym bałaganie często w ciągu wielogodzinnej próby uda mu się zaśpiewać zaledwie parę nut. Tak dochodzimy do „Antegenerale”, czyli próby przed-generalnej (a może jednak anty-generalnej?). Carreras tym razem nieobecny, tenor z drugiej obsady też się nie pojawia. Na scenę wychodzi za to przedstawiciel związków zawodowych i odczytuje deklarację: „... wobec nieodpowiedzialnego i obraźliwego zachowania reżysera A. Colonnello wzywa się członków zespołu do niereagowania na jego wystąpienia”. Nie jestem pewna, czy chodzi tu o zachowanie spokoju, czy też ignorowanie poleceń reżysera? Sam zainteresowany reaguje jednoznacznie: wybuchem furii, i z trudem udaje się uniknąć rękoczynów. Wreszcie

możemy rozpocząć próbę. Dyrygent Gelmetti „dośpiewuje” partie nieobecnego tenora, w miejsce oryginalnego tekstu improvizuje komentarz na temat zaistniałej sytuacji, ku nieklamanej ucieście całej orkiestry.

● 29 czerwca. „Antegenerale” *Dziewczyną*. Nad Areną szaleje wiatr, podmuchy są coraz silniejsze, wreszcie jesteśmy zmuszeni przerwać próbę. Na obrzeżu Areny pozostawiono część dekoracji do *Chénier* imitujących wersalski ogród. Jeden z gigantycznych posągów zaczyna się niebezpiecznie chybotać, wreszcie wali się z ogłuszającym łoskotem.

Po godzinie wiatr nieco słabnie, ponownie siadamy za pulpitemi. W ruch idą spinacze do bielizny, którymi próbujemy umocować niesforne kartki. Śpiewacy usiłują przekrzyczeć wiatr, a konie — głośnym rżeniem — śpiewaków. W pewnym momencie następuje fragment dekoracji do *Chénier* zaczyna chwiać się w posadach. Zamieszanie na flance, słychać głośne wymyślenia — to reżyser Colonnello we właściwym mu stylu daje do zrozumienia, co myśli o pracy personelu technicznego. Dyrygent przerywa próbę. Dialog (w dynamice fff):

Colonnello: (głośno krzyczy)

Arena: Cicho bądź, Colonnello, to nie twoja opera!

Colonnello: Tak, ale to moja opera się wali!

● 2 lipca. Próba generalna *Andrea Chénier*. Startujemy z godzinnym opóźnieniem — powodem jest spór na temat dopuszczenia rodzin wykonawców na widownię. Pierwsza pauza — na scenie nic się nie dzieje: tym razem strajkuje obsługa techniczna. Znowu nie kończące się

czekanie. Dobrze po północy rozpoczynamy drugi akt. Na scenie (Paryż, rok 1794) tłum statystów w fantastycznych kostiumach znajdujący się w ciągłym ruchu. Wygląda to efektownie, ale Carreras uskarża się na hałas, który zagłusza całkowicie akompaniament orkiestry. W połowie arii zatrzymuje się i ostentacyjnie opuszcza scenę „z powodu nagłej niedyspozycji”. Ogólna konsternacja. Kończymy drugi akt już bez wykonawcy głównej roli, tym razem nikt nie ma ochoty na żarty. Następuje „konferencja na szczycie” (my znowu czekamy) i wreszcie — jest tymczasem druga w nocy — komunikat: próba zostaje zawieszona. Co będzie z premierą?

● 4 lipca. Galowe otwarcie sezonu. Carreras jednak wystąpi, obok niego dwie dalsze gwiazdy: Monserrat Caballé (Magdalena) i Renato Bruson (Gérard). Odświętnie ubrana, 15-tysięczna publiczność, nieświadoma dramatycznych okoliczności towarzyszących premierze, ma prawo oczekiwać przeżyć artystycznych najwyższej rangi. Carreras śpiewa świetnie, także zewnętrznie wydaje się jakby stworzony do roli chmurnego poety. Trudno byłoby powiedzieć to samo o Caballé, której majestatyczna sylwetka nie całkiem przystaje do obrazu płochego dziewczęcia. Także głosowo pozostaje ona nieco w cieniu swojego partnera. Końcowy duet wypada jednak bardzo efektownie. Publiczność szaleje, na scenę lecą bukiety kwiatów. Reżyser i dyrygent też dostają swoją porcję oklasków. A więc jednak sukces?

Recenzje są jednak bardzo nie-dobre. Krytykowana jest przede wszystkim inscenizacja. Bardzo piękne kostiumy i parę efektownych chwytów scenicznych (np. prawdziwe fontanny) nie mogą zatrzeć wrażenia ogólnego chaosu, zaś przeładowanie sceny sprawia, że zmiany dekoracji pomiędzy aktami trwają dłużej niż sama muzyka. Dyrygentowi zarzuca się interpretację nerwowo „poszarpaną”, orkiestrze — cienie, pozbawione blasku brzmienie. Nawet Caballé jest krytykowana. Jeden Carreras wiosny nie czyni... spektakl planowany jako „gwóźdź sezonu” okazuje się wielkim niewypałem.

● 5 lipca. Także *Dziewczyna z Zachodu* nie jest olśniewającym sukcesem. Wykonawczyni roli tytułowej Sofia Larson jest wyraźnie stremowana, brakuje jej swobody zarówno na scenie, jak i w operowaniu głosem. Jej partner Władimir Popow, były solista Teatru Wielkiego w Moskwie, wokalnie lepiej się prezentuje, chociaż czuje się, że bliższy mu jest Czajkowski niż Puccini. Wrażenie to potęguje jeszcze typowo słowiański wygląd, trudno dopatrzeć się w tym blondynku o niebieskich oczach groźnego meksykańskiego bandyty, zwłaszcza że i on zachowuje się na scenie dość nieporadnie. Dobre recenzje zbiera natomiast Silvano Carolli, jeśli wierzyć krytykom „jedyny dziś Jack Rance z prawdziwego zdarzenia”. Mocną stroną opery mogłaby stać się partia orkiestry, ale właśnie mogłaby, gdyby dyrygent potrafił wydobyć chociaż część „nuansów zawartych w partyturze...”

● 8—18 lipca. Na warsztacie jest *Aida*. Ta sama inscenizacja co

przed rokiem (wierna kopia pierwszego w Arenie spektaklu z roku 1913), ten sam co przed rokiem dyrygent, zaplanowano więc minimalną ilość prób, w tym tylko dwie w Arenie. Tymczasem pogoda płata nam figla, pierwszą próbę musimy zakończyć po pierwszym akcie z powodu ulewnego deszczu. Ostatnia (i jedyna w Arenie) próba nie ma charakteru generalnej. Oren często przerywa, powtarza całe ustępy — to ostatnia okazja wprowadzenia poprawek. Rezultat: po sześciu godzinach próby do zagrania pozostaje jeszcze cały akt. Znowu, podobnie jak w przypadku *Chénier*, po raz pierwszy zagramy całość opery na premierze...

Ta ostatnia ma miejsce dopiero 18 lipca — pierwsze przedstawienie nie odbywa się z powodu ulewy. Arena wypełniona po brzegi, od razu tworzy się inna atmosfera. Dotychczas z frekwencją było marnie, w skali Areny „tylko” 5 czy 7 tysięcy widzów to już pustki. Dobrze przedstawienie, chociaż *Aida*, Natalia Troicka, jest wyraźnie niedysponowana (potem okaże się, że to stan permanentny). W roli Radamesa Franco Bonisoli, głosowo niezawodny, tylko te manery tenora-primadonny... No i Fiorenza Cossotto jako Amneris — jej potężny, ostro brzmiący mezzosopran trudno nazwać głosem pięknym. Ale za to jakaż siła dramatyczna bijąca z każdego gestu, z każdej nuty! Dyrygent Daniel Oren też przyczynia się do sukcesu przedstawienia, potrafi on utrzymać napięcie od pierwszej do ostatniej nuty, chociaż jego „ekshibicjonizm”, upodobanie do ekstremalnych temp i dynamiki (nie zawsze w zgodzie z partyturą) ma także swoich przeciwników.

● 27 lipca. Ostatnia premiera — *Bal maskowy*. Austriacki dyrygent o ustalonej już w świecie muzycznym marce, Gustaw Kuhn, tutaj rozczarowuje. Mam niejasne podejrzenie, że do Włoch przyjechał on raczej na wakacje niż do poważnej pracy, a może Verdi po prostu mu nie leży... W każdym razie recytatywy sprawiają mu wyraźne kłopoty, a całej muzyce brakuje jakiegoś nerwu, polotu, z włoskiego „spumante” robi się ciężkie niemieckie piwo. Za to obsada wokalna doborowa: Maria Chiara (Amelia), Luis Lima (Riccardo), Silvano Carolli (Renato), Alida Ferrarini (Oskar). Zwłaszcza obie panie są znakomite zarówno wokalnie, jak i aktorsko. Dysponujący ładnym tenorem i przekonujący jako postać Lima śpiewa jakby z lekką chrypką. Carolli, baryton o wyjątkowej jakości i potędze brzmienia, razi trochę brakiem ekspresji. To już drugie jego wcielenie w tegorocznej Arenie (będzie jeszcze i trzecie: Gérard w *Andrea Chénier*). Reżyseria dość statyczna, dekoracje utrzymane w ciemnych, zimnych barwach. Tym większy kontrast przynosi ostatnia scena — tytułowy bal — będąca prawdziwą feerią ruchu i kolorów.

● 9 sierpnia. Gwyneth Jones w roli Aidy. Wreszcie znalazł się ktoś, kto potrafi śpiewać głośniej i dłużej trzymać ferrytami niż Bonisoli! Czy zawsze w duchu Verdiego, to już inna sprawa. Publiczność reaguje z rezerwą, nie bardzo przypada jej do

Scena
z
Andrea
Chénier.
Od
lewej:
Renato
Brisson
(Gérard),
Giovanna
Casolla
(Magdale-
na),
José
Carreras
(Chénier),
Mirella
Gaponelli
(księżna)



Fot.
E. Staszewska

gustu ta Brunhilda przebrana w etiopskie szaty.

● 12 sierpnia. Przedstawienie *Dziewczyny* w drugiej odsadzie (Olivia Stapp — Giorgio Lamberti — Giampiero Mastromei). Spektakl obfituje w lapsusy sceniczne: w scenie bójkii pistolet wypala za wcześniej — gdyby była tam prawdziwa kula, jeden z protagonistów zakończyłby żywot już w pierwszym akcie... Koń, który w zakończeniu opery uwozi parę bohaterów „w siną dal”, tym razem zatrzymał się na środku sceny i dalej ani rusz... W sumie jednak przedstawienie najlepsze z dotychczasowych, nareszcie coś się zaczęło kleić muzycznie i dramatycznie, a tenor nawet musiał bisować swoją arię.

● 22 sierpnia. Wreszcie *Aida* z prawdziwego zdarzenia — czarnoskóra Awilda Verdajo rodem z Portorico. Ciepły, giętki głos, wrażliwa interpretacja. Nagle okazuje się, że wysokie nuty można śpiewać także piano.

● 27, 28 sierpnia. Brytyjski książę Karol, przejazdem w Weronie, zaszczyca swoją obecnością aż dwa przedstawienia. Ogólne poruszenie, błyski fleszy, kamery telewizyjne. Eleganckie starsze panie w długich sukniach wspinają się na fotele, każdy chce choć przez chwilę ujrzeć oblicze Jego Książęcej Mości. Opera jest w tym wypadku sprawą drugorzędą, prawdziwe przedstawienie rozgrywa się w ósmym rzędzie parteru.

● 29 sierpnia. Ostatnie przedstawienie *Balu maskowego*. Tym razem pogoda zadbała o „mocne efekty”. Scenie z wróżką Ulryką towarzyszą — całkiem tu na miejscu — coraz głośniejsze grzmoty i błyskawice. Kończymy pierwszy akt i w minutę później nad Areną rozpętuje się burza. Przerwa — zamiast planowych 20 minut — trwa godzinę, ale wreszcie deszcz ustaje i kontynuujemy przedstawienie. Moce niebieskie są jednak przeciwko nam. W połowie trzeciego aktu rozpadało się na dobre. A więc ostatni *Bal* bez balu...

Ewa Staszewska

FESTIWAL MUZYKI RELIGIJNEJ

MAŁGORZATA KARCYŃSKA-BIELAS

W tym roku Festiwal Muzyki Religijnej w Maastricht (głównym mieście południowej prowincji, Limburgii) odbywał się między 5 a 20 września.

Tegoroczny, czwarty z kolei Festiwal, zorganizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury, władz administracyjnych miasta i prowincji, jednej z rozgłośni radia holenderskiego oraz European Cultural Foundation, zawierał w swym programie dzieła należące do repertuaru koncertowego, chorał gregoriański, utwory z okresu wczesnej polifonii oraz muzykę żydowską. Składał się on z blisko czterdziestu koncertów, które odbywały się codziennie w porze południowej (tzw. *lunch concerten*) i wieczorem, w różnych punktach miasta, przeważnie w kościołach.

Za główne punkty programu uważano koncerty, które odbyły się podczas trzech festiwalowych weekendów. Pierwszy, otwierający Festiwal, przyniósł wykonanie *Polskiego Requiem* Pendereckiego przez Orkiestrę i Chór Filharmonii z Krakowa pod dyr. Jerzego Katlewicza z udziałem solistów: Grażyny Winogrodzkiej, Ewy Kowalczyk-Pawlik, Henryka Grychnika i Leonarda Mroza. Było to pierwsze wykonanie tego dzieła w Holandii, toteż poświęcono mu wiele miejsca w prasie w postaci licznych krytyk (bardzo zróżnicowanych w ocenie zarówno dzieła, jak interpretacji) i wywiadów z obecnym na Festiwalu kompozytorem. Rozpisywano się z tej okazji o historii Polski w okresie wojennym i obecnym tłumacząc genezę i ideę utworu. I aczkolwiek krytyka — jak wspominałam — oceniła *Requiem* różnie, to wysłuchanie go, cytując za prasą, „było głębokim przeżyciem

dla licznie zgromadzonych słuchaczy, którzy zgotowali kompozytorowi i wykonawcom długotrwałą owację”.

Drugim wydarzeniem podczas otwierającego Festiwal weekendu było wykonanie *Missa solennis* Beethovena przez Limburską Orkiestrę Symfoniczną pod dyr. E. Spaanjarda z udziałem Alison Hargan, Jardy van Nes, Howarda Crooka oraz Wouta Oosterkamp, znanych ze swego operowego doświadczenia śpiewaków, którzy doskonale wywiązali się ze swego zadania.

Podczas kolejnego weekendu *Vespro della Beata Vergine* Monteverdiego zaprezentował zespół The Sixteen, utworzony w 1977 przez jego dyrygenta Harry'ego Christophersa z eks-studentów z Oksfordu i Cambridge. Zespół ten, w którym — zgodnie z angielską tradycją muzyczną — głosy kobiece zastąpione są męskimi altami i kontratenorami, oprócz brawurowego wykonania *Vespro* zaprezentował (12 września) bardzo ciekawy program zatytułowany *Od monodii do polifonii w Anglii*.

I wreszcie trzeci weekend to prezentacja dwóch programów przez znany zespół angielski, uchodzący za autorytet w interpretacji muzyki renesansowej, „The Tallis Scholars”: pierwszy poświęcony był samemu Tallisowi, drugi muzyce Clemensa non Papa oraz mu współczesnych. Powyższe koncerty uważane były za „wielkie” wydarzenia Festiwalu; reszta bogatego i zróżnicowanego programu budziła jednak wcale nie mniejsze zainteresowanie publiczności, pochodzącej z najbardziej „religijnej” (do tego katolickiej) części kraju, a więc z natury rzeczy pozytywnie nastawionej do tematu Festiwalu.

Ciekawą pozycją programu Festiwalu było siedem koncertów poświęconych muzyce żydowskiej; cztery z nich prezentowane były przez amerykański zespół „The Voice of the Turtle”, od 1977 specjalizujący się w interpretacji muzyki Żydów sefardyjskich tzn. tych, którzy około 1495 roku zostali wygnani z Portugalii i Hiszpanii i zadomowili się w innych krajach. Muzyka ich, podobnie zresztą jak cała kultura, jest konglomeratem elementów żydowskich, hiszpańskich i arabskich. Repertuar tego zespołu, realizowany przy użyciu autentycznych instrumentów, jak tof (rodzaj ręcznego bębna), dudy, szofar (róg), psalterium, kaman-ga (rodzaj wioli) itp., oparty jest na dogłębnych i źródłowych studiach, dzięki czemu występy zespołu cieszą się wielkim powodzeniem nie tylko w Stanach Zjednoczonych czy Europie, ale i w samym Izraelu.

Pozostałe trzy koncerty poświęcone muzyce żydowskiej zaprezentował zespół amsterdamski Collegium Musicum Judaicum w repertuarze poświęconym muzyce synagoidalnej i ludowej, opartej na autentycznej muzyce stworzonej przez Żydów Wschodu i Afryki. Aby ten temat Festiwalu bardziej uprzyściplnić, organizatorzy, zaprosiwszy do współpracy gminę żydowską w Maastricht oraz Muzeum Żydowskie w Amsterdamie, urządzili wystawę *Żyd w domu i synagodze* oraz zorganizowali projekcję filmu *Żydzi i ich Mokum* (Mokum — dawna nazwa Amsterdamu).

Pozostała część tego barwnego Festiwalu była tak bogata, że

nie sposób wszystko omówić. Aby dać jednak przegląd wydarzeń festiwalowych, wspomnę, że wśród wykonawców znalazł się m.in. zespół Schola Cantorum specjalizujący się od dwudziestu lat w śpiewie gregoriańskim. Zespół ten, liczący 35 osób, uznany za autorytet w zakresie uprawianego gatunku, zapraszany jest również do udziału w uroczystościach liturgicznych.

Inne zespoły (również holenderskie) to m.in. „Pentacost” specjalizujący się w muzyce szkół niderlandzkich, od Ockeghema do Sweelincka, „Olim”, który specjalizuje się w muzyce średniowiecza, a oprócz nich organisci i chóry przykościelne. Na program koncertów składały się hymny i antyfony, motety (m.in. Josquina des Prés), lamenty, msze (m.in. Orlanda di Lasso, Byrda, Palestriny), psalmy, również muzyka religijna współczesnych kompozytorów jak Coplanda, Randalla Thompsona, Poulenc’a, Messiaena, de Leeuw i in.

Koncerty organowe przyniosły utwory okresu baroku i klasycyzmu.

Na koniec trzeba podkreślić niezwykłą dbałość organizatorów w przygotowaniu programu i pełnego serwisu informacji na temat wykonawców, dzieł i historii zabytkowych kościołów (z uwzględnieniem historii organów), w których odbywały się koncerty. Można się spodziewać, że kolejny Festiwal podczas którego organizatorzy zamierzają położyć akcent na operę kościelną, misterium i oratorium — może znowu z udziałem jakiegoś polskiego zespołu — będzie równie udany.

Orkiestra i Chór Filharmonii krakowskiej podczas wykonania Requiem Pendereckiego w Kościele św. Anny w Maastricht



INSTRUMENTARIUM

Muzeum instrumentów muzycznych Tadeusza Czwordona

KRZYSZTOF ROTTERMUND

Polska nie należy do krajów obfitujących w muzea i kolekcje zabytkowych instrumentów muzycznych. Jedyne tego typu Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu od lat boryka się z trudnościami lokalowymi, które uniemożliwiają właściwą ekspozycję posiadanych instrumentów. W stadium organizacji znajduje się Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku koło Kalisza, gdzie mają być eksponowane także zabytkowe fortepiany i pianina (dokonuje się już zakupów na ten cel). Podobnie wygląda sprawa z Kolekcją Zabytkowych Fortepianów Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Paderewskiego w Bydgoszczy, której to kilkadziesiąt instrumentów powinno znaleźć się niebawem w odrestaurowanym i zaadaptowanym na ten cel zabytkowym pałacyku w Ostromecku koło Bydgoszczy. Istnieje jeszcze Muzeum Polskich Instrumentów Ludowych na zamku w Szydłowcu (nie licząc pojedynczych egzemplarzy instrumentów w zbiorach różnych muzeów o innym profilu), dopełniająca nadzwyczaj skromny obraz polskiego muzealnictwa muzycznego.

Z uznaniem należy więc przyjąć wszelkie prywatne inicjatywy mające na celu uchronienie od zaginięcia, dewastacji lub całkowitego zniszczenia instrumenty, znajdujące często na strychach, w piwnicach, czy porzucone gdzieś w kącie. A są to niejednokrotnie naprawdę bardzo cenne okazy.

Jednym z takich pasjonatów, dzięki któremu uratowało się wiele instrumentów, jest Tadeusz Czwordon z Ostrowa Wielkopolskiego. Od lat zbiera on z wielkim zamiłowaniem wszelkie instrumenty, zmuszony niejednokrotnie do przywracania im w swej pracowni instrumentarskiej ich pierwotnego wyglądu. Tadeusz Czwordon jest z zawodu ślusarzem, obecnie emerytem Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego w Ostrowie, a z zamiłowaniem instrumentarzem i muzykiem grającym na wielu instrumentach.

Jego instrumentarium jest rezultatem wieloletniej pasji zbierackiej i konserwatorskiej. Swoje zbiory Tadeusz Czwordon ekspozuje w mieszkaniu, mieszczącym się w starej, przedwojennej willi w Ostrowie przy ulicy 1 Maja 15, a także na osobnych wystawach — w 1985 roku w Miejskim Ośrodku Kultury w Kaliszu, w sierpniu 1986 roku w sali ostrowskiego ratusza. Większość instrumentów ze zbiorów Tadeusza Czwordona pochodzi z XIX i po-

czątków XX wieku. Wśród instrumentów smyczkowych nie ma co prawda oryginalnych Stradivariusów, Guarnerich czy Groblichów, jest jednak szereg ciekawych instrumentów z tzw. szkoły vogtlandzkiej (Klingenthal, Markneukirchen) wzorowanych na włoskich mistrzach. Jest wiolonczela Ludwika Arnolda z Kalisza, bardzo niestety zniszczona wiolonczela W. Eibicha z Poznania z 1903 roku oraz kilka osobliwości, jak skrzypce „kieszonkowe”, skrzypce „lonowe” z programi i podpórka umożliwiającą trzymanie instrumentu podobnie jak wiolonczelę, skrzypce „nieme” (do cichego ćwiczenia), czy skrzypce metalowe z charakterystycznym pudłem renesansowym i tubą nagłaśniającą w postaci czary głosowej waltorni. Ten ostatni instrument Tadeusz Czwordon zbudował sam, wzorując się na ekspozycie widzianym w British Museum w Londynie.

Wśród instrumentów strunowych szarpanych można zobaczyć cały szereg różnych mandolin neapolitańskich i portugalskich, mandole, gitary (w tym gitarę zbudowaną w 1931 roku przez Maksymiliana Czwordona, brata Tadeusza), różnego rodzaju cytry (koncertowa, smyczkowa, harfowa, guzikowa i in.), bałajki, bandurę itp. Najcenniejszym w tej grupie jest XVIII-wieczny teorbani i lutnia.

Instrumenty dęte reprezentowane są przez najrozmaitsze odmiany fletów blokowych i poprzecznych, klarnety w różnych strojach, oboje, trąbkę „Aidę”, skrzydłówkę sopranową z przedwojennej poznańskiej firmy Bolesława Kaźmierczaka i in. Możemy zobaczyć także różne typy guzikowych harmonii, pianole, maleńką amerykańską fisharmonię, grające szafy, grające skrzynki, kilka gramofonów, paterfonów itp.

Większość eksponatów z kolekcji Tadeusza Czwordona jest typowym przykładem charakterystycznej, mieszczańskiej kultury muzycznej przelomu XIX i XX wieku. Oprócz tego, wiele instrumentów reprezentuje nurt ludowy. Najcenniejszymi są tu na pewno dwustrunowe tzw. basy kaliskie, instrumenty dziś już chyba nigdzie nie występujące, oraz pięknie wykonane dudy wielkopolskie. Z pozostałych można wymienić diabelskie skrzypce, mazanki, cymbały, różnego typu fujarki, okaryny, gwizdki drewniane i gliniane, dzwonki pasterskie i wiele, wiele innych. Zobaczyć naprawdę warto!

Nie ma rewelacji są dezinformacje

KRYSTYNA KOBYLAŃSKA

Z prawdziwą przykrością muszę stwierdzić, że po raz pierwszy (w każdym razie u polskiego autora) znalazłam w tak krótkim tekście tak wiele błędnych informacji. Chodzi o następujące dwie notatki p. Stanisława Dybowskiego opublikowane w roku bieżącym w „Ruchu Muzycznym”: *Walc fis-moll Chopina, oryginał czy falsyfikat?* (nr 12 z 8 czerwca) oraz *Bourrées Chopina?* (nr 19 z 14 września).

Czytelnikom „Ruchu Muzycznego” należy się szereg sprostowań. Pierwszą notatkę wymieniam głównie dlatego, że jest ona wstępem do spraw poruszonych w drugiej. Jednakże przy okazji pragnę wyjaśnić następujące zdanie: „O *Walcu fis-moll* nr 28 wzmianek w literaturze chopinowskiej nie udało się znaleźć”. Okazuje się więc, że Autor nie tylko nie zna literatury przedmiotu, ale nawet nie wie jak jej szukać. Nie zawsze wystarczy jedna encyklopedia i pięciu wymienionych autorów. Wyjaśniam więc, że znane są następujące podstawowe źródła mówiące o *Walcu fis-moll*, zwanym też „*Valse Mélancolique*”:

1. W roku 1932, a więc pięćdziesiąt cztery lata temu, *Walc* ten został wydany przez Maurice Dumesnil, w Nowym Jorku, w firmie Schroeder & Gunther, S. & G. Inc. 1587-5.

Posiadam dwie odbitki fotokopiujnej tej publikacji: jedną otrzymałam od prof. Thomasa Higginasa z University of Louisville, a drugą od G. Henle Verlag w Monachium. Jeszcze inne znajdują się w zbiorach Biblioteki TiFC, sygn. B.4169. Ponieważ te ostatnie nie mają karty tytułowej podają ją: PIANO SOLO / VALSE — IN F SHARP MINOR (POSTH.) / BY / FRÉDÉRIC CHOPIN / EDITED BY / MAURICE DUMESNIL / \$ 1.00 [na nalepcie i zadrutowanej pierwotnej cenie] / Schroeder & Gunther, Inc. / PRINTED IN U.S.A. / OPUS 1 / 1st NAT'L BANK BLDG. / DECATUR, GA. 30030 / 404-378-1132.

2. W roku 1971 *Katalog Zbiorów TiFC: Muzeum. Rękopisy, druki, grafika, fotografie* [rękopisy i druki opr. H. Wróblewska] notuje w poz. 49 rękopis bliżej nie ustalony (nr inw. M/637) tegoż *Walca*, przekazany 27 maja 1963 r. przez Archiwum Akt Nowych w Warszawie, z dawnego zbioru Ignacego Paderewskiego.

P. Stanisław Dybowski nie wie o istnieniu dokumentów wymienionych w p. 1 i 2, co dowodzi, że nie zasięgał informacji nawet w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

3. W roku 1977 katalog: *Rękopisy utworów Chopina*, wydany w

dwóch tomach w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Krakowie (w moim opracowaniu). W t. I, w dziale: *F. Rękopisy utworów przypisywanych. 1. O wątpliwej autentyczności, względnie falsyfikaty. 2. Określone jako utwory kompozytora* — poz. 1395, s. 593 i 594. W t. II, poz. 86 na s. 205 — facs. fragm. s. 1.

4. W roku 1978 rozprawa Gastone Belottiego pt. *Un nuovo Valzer di Chopin?*, wydana w 4 numerze „*Nuova Rivista Musicale Italiana*” — s. 521—541, tekst nutowy — s. 542—546.

5. W roku 1979 wersja niemiecka katalogu wymienionego w p. 3: *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* von Krystyna Kobylańska. G. Henle Verlag, München — w dziale: *Anhang. I. Zweifelhafte Werke (alphabetisch). In ihrer Echtheit nicht genügend verbürgt* — poz. 7, s. 279. (W dalszym ciągu moich wyjaśnień katalogi wymienione w punktach 3 i 5 będą oznaczane: KK1977/I-II i KK1979.)

6. W roku 1979 książka Jana Bogdana Dratha: *Waltzes of Fryderyk Chopin. Sources. Volume I. Waltzes Published During Chopin's Lifetime. Compiled and Annotated by... Texas A & I University Publications* — s. XV. Na końcu notatki o *Walcu fis-moll*, p. Stanisław Dybowski pisze: „Warto jeszcze wspomnieć, że Setrak na płycie firmy Solstice utrwalił dwa kolejne nieznane utwory Chopina, które noszą tytuł 2 *Bourrées*. Nie ma o nich wzmianek w literaturze, nie wymieniamy ich nawet najnowsze katalogi dzieł Chopina zestawione przez J. Ekiera, M. Tomaszewskiego i A. Zamoyskiego. Tak więc do pianisty należałoby się zwrócić także o informację o zagadkowych *Bourrées*. W tym celu podjąłem starania umożliwiające nawiązanie kontaktu z Setrakiem.” Jak się wkrótce okaże, nic one nie dały. „Dobre chęci, za wąskie plecy” — powiedziałby Chopin. A tymczasem p. Setrak ludzi p. Dybowskiego nadzieją mówiąc, że „chętnie porozmawia osobiście, przy nadarzającej się okazji”. Żałuję więc bardzo, że czas nie pozwolił mi zaraz po ukazaniu się pierwszej notatki uprzedzić owych starań, aby oszczędzić Czytelnikom ciągu dalszego dezinformacji.

W drugiej notatce Autor pisze: „O 2 *Bourrées* Chopina, poza krótką wzmianką pióra Lampecha na okładce płyty, nie udało mi się ustalić innych informacji. [...] Niestety pozostaje zagadką, w jaki sposób 2 *Bourrées* Chopina dotarły do wydawnictwa Schotta. Zagadką jest także fakt, że przez ponad sto lat [sic!

K. K.] nikt z badaczy Chopina i jego spuścizny nie wpadł na trop wspomnianych tańców.”

Wyjaśniam kolejno i spokojnie: „2 *Bourrées*” nie są „utworami Chopina”. Fryderyk Chopin nie komponował ludowych tańców starofiancuskich lecz — mając do nich szczególne zamiłowanie — notował je w odpowiedniej formie. Żaden z Autorów wymienionych przez p. Stanisława Dybowskiego w pierwszej notatce nie opracował „katalogu dzieł Chopina”, co może jest mylnym określeniem, zamiast „wykazy dzieł Chopina”. Wymienieni Autorzy, zestawiając więc utwory Chopina, słusznie nie uwzględnili dwu *Bourrées*. Nie stały się wcale przez to „zagadkowe”. Znalazły swoje miejsce w katalogach rękopisów Fryderyka Chopina: KK1977/I — *Bourrée G-dur* w poz. 1403, s. 602 i 603 oraz *Bourrée A-dur* w poz. 1404 s. 63 — w dziale *G. Rękopisy utworów obcych. 1. Zapisy i transkrypcje pieśni ludowych i popularnych*, jak też w KK1979 — s. 264 i 265 — w dziale VIIb. *Transkriptionen von Volksweisen: 1/2*.

Tak więc tytuł drugiej notatki — *Bourrées Chopina?* — został rozwiązany.

Teraz rozpoczynają się poszukiwania p. Stanisława Dybowskiego, który usiłuje dotrzeć do nut 2 *Bourrées* i *Pieśni „Wiosna”* na fortepian solo. Wierzyć się nie chce, gdy się czyta, że Autor „dzięki kregowi zaprzyjaźnionych paryskich muzyków” trafił wreszcie do Setraka (od którego nie dowiedział się niczego konkretnego) i „w wyniku kilku miesięcznej [podkr. K. K.] korespondencji” otrzymał „odbitki kserograficzne kompozycji opublikowanych przez znaną oficynę Schotta w Londynie [...]”. A więc nawet nie odbitki zanotowanych przez Chopina *Bourrées*, nie autografu „*Wiosny*” na fortepian, ale od dawna dobrze nam znanej — publikacji! Na domiar złego p. Stanisław Dy-

bowski dziwi się i to ogromnie: „Zdziwienie moje było ogromne. Czyż możliwe, aby od 18 lat żaden z chopinologów polskich nie natrafił na tak ważne dla nas wydawnictwo?” Pozostawia „ten fakt bez komentarzy [...]”.

Nie, proszę Państwa, nie jest to oczywiście możliwe. A to, że p. Stanisław Dybowski uchylił się od komentarzy, to jedyna dobra rzecz, którą zrobił.

Wypadałoby dodać, że „tak ważne dla nas wydawnictwo” nie ukazało się bezimiennie. Oto jego dokładny tytuł: *Chopin: 3 piano pièces edited by Ateş Orga. Schott & Co. Ltd. London, 48 Great Malborough Street, London W. 1. B. Schott's Söhne, Mainz. Editions Max Eschig, Paris, Associated Music Publishers Inc. New York. Edition Schott 10984*. Publikacja ta została wymieniona w katalogach KK1977/I — poz. 1403 i 1404: Bibliogr., KK 1977/II — s. 243: hasło *Orga* oraz KK1979 — poz. 1./2., s. 265: *Literatur* i s. 311: hasło *Orga*. Ateş Orga, z czasem autor książki pt. *Chopin, his life and times* (Midas Books, 1976, 1978) taki umieszcza przypis na s. 111: „Two Bourrees of the period were included in Chopin: Three Piano Pieces, edited by the present author (Schott & Co. Ltd., London 1968; Associated Music Publishers Inc., New York City). Joyce Hatto gave them their first performance at the Queen Elizabeth Hall, London 1973.”

Co więcej, chopinolodzy polscy znają daleko ważniejsze źródła dotyczące tak *Bourrées*, jak i „*Wiosny*” — i to nie od osiemnastu lat, ale od trzydziestu! Już bowiem w listopadzie 1956 r. widziałam (i nie tylko ja) album muzyczny George Sand z wklejonym autografem Chopina, za tytułowanym ręką George Sand: *bourrée notée par Chopin*, a poniżej drugie *bourrée* bez tytułu. Działo się to w Paryżu, przy 11, rue Jean-Ferrandi, w prywatnym mieszkaniu Aurory Lauth-Sand,

PREMIERA

Teatr Wielki im. S. Moniuszki
w Poznaniu

BENJAMIN BRITTEN

ŚMIERĆ W WENECJI

Kierownictwo muzyczne: Mieczysław Dondajewski
Reżyseria: Ryszard Peryt
Scenografia: Andrzej Sadowski

Pierwsze wykonanie w Polsce

Premiera 17 stycznia 1987

PREMIERA

wnuczki George Sand (zob. KK1977/I — poz. 381: Prowen.). Pierwsza informacja opublikowana wraz z facsimile autografu Chopina — ukazała się w katalogu aukcji *Précieux Autographes et Dessins de Victor Hugo [...] Autographes Littéraires et Historiques [...] George Sand & Chopin [...] — poz. 98: nr 1, il. na s. verso. Aukcja miała miejsce 20 i 21, czerwca 1957 r. w Hôtel des Commissaires-Priseurs w Paryżu, przy 9, rue Drouot, a więc dwadzieścia dziewięć lat temu. Następne wzmianki znajdują się w katalogach Maurice J. E. Browna: *Chopin. An Index of his Works in chronological Order*, London, Macmillan & Co Ltd; wydanie z 1960 r. poz. 160 (B), s. 155 i 156 oraz wydanie z 1972 r. poz. 160 (B), s. 166.*

Polskim chopinologom znane są również od dawna liczne rękopisy (autografy i kopie) pieśni Chopina „Wiosna”, w tym sztambuchowe z dedykacjami dla różnych osób. Zainteresowanych odsyłam do katalogów: KK1977/I — poz. 1101—1112, KK1977/II — poz. 129, s. 143 (il.), I. poz. 20, s. 171 (il. fragm.), VII poz. 77, s. 200 (il.), oraz KK1979 — s. 186—189.

Informacja, że „utwór dedykowany jest «Mme Kieré»” jest błędna, bowiem nie utwór lecz jeden z jego autografów, a mianowicie ten, który 17 czerwca 1958 roku licytowany był w londyńskiej firmie Sotheby. Pełna dedykacja brzmi: „à Madame Kiéné [nie Kieré] hommage respectueux de son dévoué Chopin”.

Następną nieścisłość popełnia autor komentarza na płycie Setraka — p. Alain Lampech, w relacji p. Dybowskiego, który tak oto tłumaczy jego „autorytatywne stwierdzenie”: „«opracowanie [Pieśni „Wiosna”] nosi datę i podpis Chopina: 5 lutego 1846». Skąd zaczerpnął tę informację — nie podaje. Pozostaje zatem dotarcie do rękopisu, według którego Schott opublikował utwór.” Wyjaśniam: jeden z licznych zapisów tej *Pieśni* znajduje się w sztambuchu hrabiego Victora de Wimpffen pod wymienioną wyżej datą: Paris 5 fev. 1846. Nie potrzeba go szukać — osiemdziesiąt osiem lat temu znaleziono go. W roku 1898 Victor de Wimpffen przekazał omawiany autograf Chopina do zbiorów Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu, gdzie się do dziś znajduje.

Nie ma zatem zagadek, o których pisze p. Stanisław Dybowski, nie ma też i rewelacji, które sugeruje. W pracach badawczo-naukowych cieszy nas oczywiście każda prawdziwa rewelacja, toteż chwilami było mi szczytnie żal, że nie znalazłam ani jednej. A mogłoby być tak wiele! Ale uwaga: w ostatnim zdaniu *curriculum vitae* p. Setraka, zamieszczonego w numerze 19 na s. 26 — jak się domyślam również pióra p. Stanisława Dybowskiego — następująca informacja: „Obecnie prowadzone są z artystą rozmowy na temat jego przyjazdu do Polski oraz nagrań dla firmy Wifon”.

Zaluję też, że brak czasu nie pozwolił mi już na skolacjonowanie sztychowanych nut z oryginałami *Bourrées* i „Wiosny”. Moją uwagę zwróciły jednak

pewne różnice pomiędzy podanym tekstem *Walca fis-moll* a rękopisem znajdującym się w zbiorach Muzeum TiFC. Nadmieniam także iż uwzględniona przeze mnie literatura nie jest bynajmniej kompletna. Nie o to tu chodziło. Nie miałam zamiaru pisać rozprawy naukowej. Poczuwałam się jedynie do obowiązku wyprowadzenia z błędów tych, którzy zaufali opublikowanym informacjom. Starłam się wyjaśnić meritum sprawy przez szacunek dla Czytelników „*Ruchu Muzycznego*” oraz przez szacunek dla tych wszystkich, którzy tworzyli i tworzą polską chopinologię.

A swoją drogą, jak to się mogło stać, że znakomite grono członków Redakcji „*Ruchu Muzycznego*” dopuściło do opublikowania

wyżej omówione teksty? Bądźmy sprawiedliwi, nie cała wina po stronie Autora. Jeśli Redakcja całkowicie mu zaufała to też źle, bo wiemy przecież, że niekiedy zaufanie do autorów powinno schodzić na plan dalszy. Tak czynią redaktorzy odpowiedzialni za książki, tak (wydaje mi się) powinni czynić — w innym tylko może zakresie — redaktorzy odpowiedzialni za prace publikowane w czasopiśmie. Wiem z własnego doświadczenia, że można sto razy sprawdzać i jeszcze się mylić. A co dopiero nie sprawdzać w ogóle?!

To małe memento ofiarowuję więc miłej mi Redakcji „*Ruchu Muzycznego*”, z którą współpracuję już ponad trzydzieści siedem lat, naprawdę — można sprawdzić!

W odpowiedzi Bogusławowi Schaefferowi słów jeszcze mniej

EWA OBNISKA

W pełni doceniam prospołeczne (tak się to chyba dziś określa?) nastawienie Bogusława Schaeffera, który — jak sam stwierdza — nie podjął się „opracowania historii muzyki [...] dla celów zarobkowych, lecz z prostej przychylności do niedbalstwa, jakie panuje u nas w tym zakresie od czterdziestu lat”. Nigdy nie ośmieliłabym się sugerować autorowi *Dziejów muzyki* nastawienia merkantylnego, zresztą nie rozumiem obiekty — na całym świecie pisanie prac naukowych (lub popularnonaukowych) spotyka się z godziwym wynagrodzeniem finansowym i jest to całkiem normalne. Nie zamierzam odpowiadać Bogusławowi Schaefferowi w imieniu zaatakowanych przez niego polskich muzykologów, bo też nikt mnie do tego nie upoważniał. Nie poczuwam się nadto do ulegania „urokom impotencji” ani do produkowania przyczynków, stąd tego tematu nie będę rozwijała. Nie mogłam oczywiście nie zauważyć, że *Dzieje muzyki* są jedyną funkcjonującą obecnie w naszym kraju historią muzyki, tak jest w istocie i nikt nie kwestionuje tego faktu, godnego ubolewania. Nie ma jednak potrzeby, by tylko z tego powodu wygłaszać panegiryk na cześć autora i jego pracy.

Warto na ów *casus* spojrzeć z bardziej ogólnej perspektywy: przywykliśmy patrzeć na wiele

różnych rzeczy, spraw, ludzkich wytworów (tak ze sfery duchowej, jak materialnej) w ten sposób, że naszą aprobatę wzbudza sam fakt ich istnienia — jak to cudownie, że są, skoro mogło ich nie być, czy też: skoro jeszcze niedawno ich nie było. Takie widzenie rzeczywistości nie jest normalne i trzeba koniecznie zdać sobie z tego jak najprędzej sprawę! Wytwory nie w pełni odpowiadające naszym potrzebom czy oczekiwaniom nie stają się egzemplarzami doskonałymi wyłącznie dlatego, że zaistniały w dotychczasowej próżni. Filozoficznie biorąc — istnienie jest oczywiście czymś lepszym od nieistnienia, jednak pośród bytów istniejących występuje skądinąd znana hierarchia. Ogromnie szanuję imponującą erudycję Bogusława Schaeffera (blisko 80 przeczytanych dzieł z zakresu historii muzyki!), ale muszę stwierdzić — oczywiście subiektywnie — że tak ogromna ilość informacji niekoniecznie jest korzystna dla nowo powstałego dzieła. Bardziej słuszny jest niekiedy wybór kilku prac, za to mających charakter fundamentalny, przy tym prac najbardziej aktualnych i uzupełniających się w harmonijny sposób, a nie podających sądy sprzeczne (co przy tak wielkiej liczbie różnych autorów i punktów widzenia jest chyba nieuniknione). Uważam również — tak samo jak

Bogusław Schaeffer — że każda historia muzyki jest w jakimś stopniu subiektywna, tyle że subiektywne bywają interpretacje faktów, a nie same fakty, nagrane do niezrozumiałych i nie-naukowych założeń (np. czy dany utwór jest znany czy nie znany polskim czytelnikom, bądź na jakim instrumencie grane są dziś koncerty przeznaczone niegdyś na klawesyn). Zgadzałam się, że „synteza wymaga uproszczeń”, jednak nie powinny one zniekształcać obrazu omawianego dzieła ani zacierać ewolucji czyjegoś indywidualnego stylu.

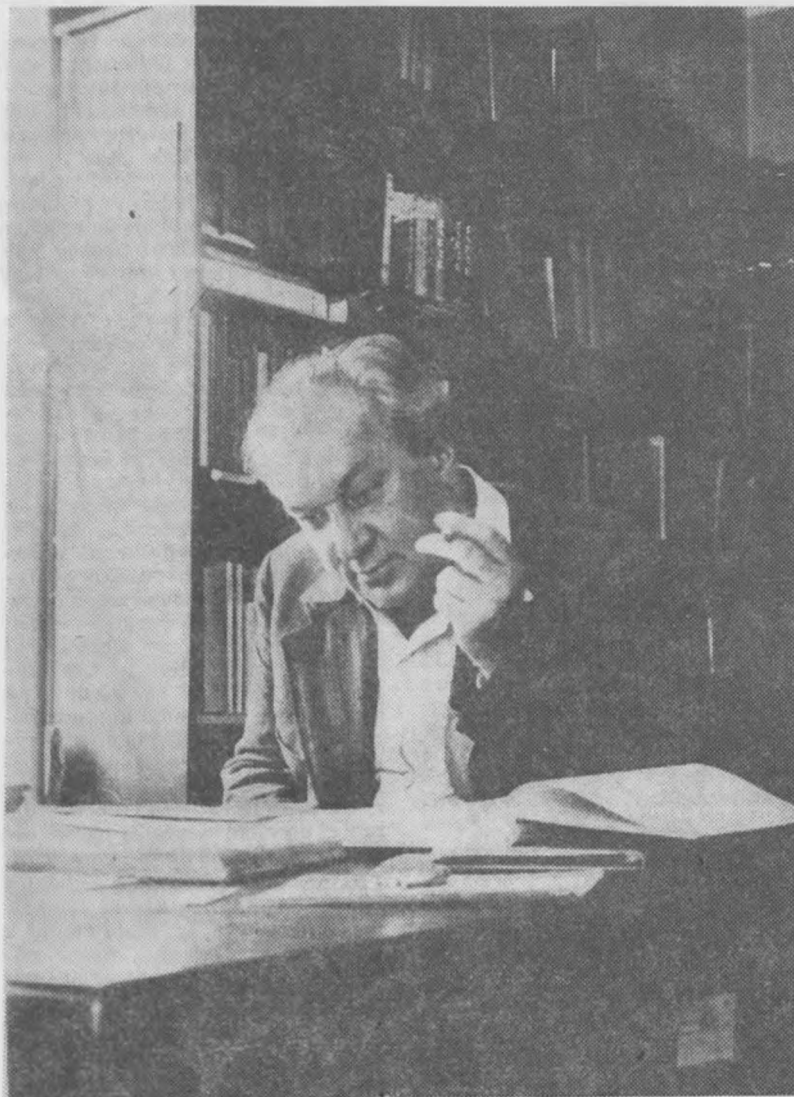
Doceniam w pełni rolę twórczej indywidualności jednostki genialnej (czy wybitnej), toteż podpisuję się bez zastrzeżeń pod stwierdzeniem „historię tworzą kompozytorzy”. Tak jest! — i dlatego właśnie fascynującą czynnością jest śledzenie stopniowego dojrzewania i doskonalenia w dziełach wielkiego twórcy nowych idei. Dziwi mnie zatem niezrozumienie choćby roli dojrzałych czterogłosowych dzieł z późnego okresu twórczości Dufaya — dzieła te otwierają w końcu nową epokę, natomiast statystyka (czy więcej jest utworów trzy- czy czterogłosowych) niczego nie wyjaśnia z fenomenu indywidualnego stylu tego kompozytora. Dziwi mnie także brak szacunku dla intencji twórcy bądź co bądź genialnego, obdarzonego przy tym rzadko spotykaną wysoką samoświadomością, jakim był Monteverdi — jeśli bowiem twierdzą, że wprowadził on „stile concitato” w *Combattimento*, to ze względu na szczegółowe wywody kompozytora (wstęp do VIII księgi madrygałów), a nie na uleganie „przyjętym stereotypom”, żaden autorytet muzykologiczny nie ma dla mnie bowiem wyższej ceny niż opinia Monteverdiego.

Trudno mi zrozumieć również pewne opinie Bogusława Schaeffera, zwłaszcza w zestawieniu z uwagami w rodzaju „radzę posłuchać”, czy w kontekście powoływania się na „Zywy kontakt z muzyką”. Więć autor *Dziejów muzyki* słuchał utworów Purcella i nie dostrzegł jego z gruntu indywidualnego stylu, angielskiego w każdym calu? Nie słyszy, jak dalece genialne są pod względem dramaturgii własnie (oczywiście dramaturgii muzycznej, co normalne w przypadku opery) niektóre opery Händla (*Alcina, Juliusz Cezar, Tamerlano, Orlando*) — całe lub poszczególne ich sceny. Pozwalam sobie mieć odmienne zdanie na te — i wiele innych — tematów właśnie dlatego, że znam sporą ilość dzieł dawnej muzyki nie tylko z książkowych omówień, nie tylko z partytur, ale właśnie ze słuchania (tak się składa, że pracowałam przez 12 lat w Radiu w Warszawie zajmując się muzyką dawną, a obecnie m.in. prowadzę ze studentami zajęcia, na których słucha się muzyki od średniowiecza do baroku; Czytelnik zechce darować mi tę osobistą dygresję). Muzyka ta jest mi szczególnie bliska, wzbudza we mnie żywe zainteresowanie intelektualne i rezonans emocjonalny; nie umiałam doszukać się u Bogusława Schaeffera podobnej postawy i dlatego trudno było mi ocenić pozytywnie jego *Dzieje muzyki*.

HANS

wieczny tułacz (3)

PIOTR MITZNER



Jan Słowiński w Ostoi w roku 1939. Oryginał w posiadaniu Zofii Gryczowej

Tymczasem zbliżała się wojna. „Żeby odmalować w teatrze dzisiejsze czasy trzeba by być Szekspirem, Büchnerem lub Nestroym — mówi Csokor. — Wydaje się mi, że stoimy nad grobem całego świata.”¹

8 sierpnia Franz Theodor donosi Linie Loos, że „Jan martwi się, bo mu w nocy ktoś wykradł najpiękniejsze krzewy róż”. Siegnął na półkę, wydobyl tom Rilkego, by przypomnieć sobie wszystkie jego wiersze o różach, aby natrafić na ten wers: „Spojrzyj na kwiaty, te wierne ziemskiemu istnieniu.”

W ostatnim liście z Ostoi 26 sierpnia Csokor pisze: „I tutaj zaczyna być trochę niebezpiecznie. Ale ja zostaję tu; odczekam. Wspaniale jest to lato. Kropli deszczu od tygodni. [...] W pałacu lazienkowskim gra się Moniuszkę. A jasnawłosa Tola Korian, ulubiona uczennica Yvette Guilbert przyleciała tu z Paryża. W «Zodiaku», kawiarni cyganerii na Traugutta, śpiewa stare pol-

skie piosenki żołnierskie i «Marsyliankę». Allons enfants de la patrie!...”

„Ostatniej nocy sierpniowej — wspomina Csokor — siedzieliśmy na świeżym powietrzu, otoczeni naszymi domowymi zwierzętami. Ogłoszono właśnie powszechną mobilizację, ale myśleliśmy, że zanim zostanie przeprowadzona, upłynie wiele tygodni; nie może być zatem mowy o szybkim wybuchu wojny. Wojna wydawała się nam atutem w pertrakcjach, niczym więcej! Niebo iskrzyło się od gwiazd. Na północy rysował się ciemną linią park największego zakładu dla umysłowo chorych w Tworkach. Nie wolno było zapalać świateł, w związku z zapowiedzianym próbnym alarmem przeciwlotniczym. Na firmamencie krzyżowały się światła reflektorów; starały się złapać samolot odbywający lot ćwiczebny. Następnego dnia rano gospoia z zapłakaną twarzą zakomunikowała, że Ciapek, najstarszy z naszej psiarni,

ciężko się rozchorował. Szybko pobiegliśmy za nią. Ciapek, przez czternaście lat najwierniejszy towarzysz mojego przyjaciela, leżał przed swoją budą nieżywy. — A jeszcze do tego wojna — informowała dalej gospoia. Przyjaciel ocierał izer. — Mądry Ciapek — szeptał cichutko.

Rzeczywiście wojna. Potwierdziło ten fakt uporczywe wycie syren w pobliskiej fabryce, które słyszeliśmy zdążając na dworzec. [...] Gdy w drodze powrotnej [z Warszawy — P. M.] wychodziliśmy na naszej stacji z pociągu, uderzyły w ziemię pierwsze bomby. Towarzyszył im ten niezapomniany świst, przypominający ostrzenie olbrzymiego noża. Poprzez czarny, śmierdzący dym dowlekliśmy się do domu, gdzie skomlące ze strachu psy lasiły się, jakby szukały u nas pomocy. Tylko koty syjamskie, Leja i Lili, oraz nieprzystępna angora, Królewna, nie wykazywały żadnego podniecenia. Zwykle wpadały w szal, gdy zbliżała się choćby najmniejsza burza, a teraz nie sobie nie robiły z ogłuszających wybuchów bomb. Były widocznie przekonane, że to tylko dzieło ludzkie i dlatego je lekcewały. Chociaż grzmoty szły z nieba, owe wolne zwierzęta nie objawiały lęku.

W nocy wielokrotnie budziły nas syreny alarmowe, a nad ranem dom trząsł się i dudnił od bliskich eksplozji. Odcinek drogi do dworca trzeba było przebyć według wszelkich reguł szturmującej piechoty; a więc raz «padnij!», a potem «powstań!». Należało to czynić w obronie przed odłamkami szrapneli przeciwlotniczych, które były bardziej niebezpieczne niż bomby, ponieważ wiele z nich nie wybuchowało w piaszczystej ziemi. W pobliżu naszego domku zaczęła się zamaskowana zielenią bateria przeciwlotnicza, bijąc do nadlatujących samolotów, które coraz bardziej zbliżały się do sąsiadującej z nami elektrowni, zaopatrującej w prąd połowę Warszawy.

Zdrowi i cali wróciliśmy z miasta. O zmroku mogło się wydawać, że znów zapanował pokój. Zjawił się także listonosz. Przyniósł mi optymistyczną wido-kówkę z Ameryki ze słowami: «Nie będzie wojny!» Tymczasem mój przyjaciel otrzymał kartę mobilizacyjną.

— Nie możesz tu zostać — radził mi, gotując się do drogi. — Dla naszego otoczenia jesteś kimś obcym, kto źle mówi po polsku, a dobrze po niemiecku. Jedź jutro ze mną do Warszawy, a tam rozglądaj się za kimś, kto mógłby cię dowieźć do granicy, a przynajmniej do Lublina. Tam wojna nie dotrze tak szybko.

Więc i ja zacząłem pakować mój dobytek do jednej walizki i plecaka, razem z maszyną do pisania, małym Underwoodem, którą miałem już dziesięć lat i przywiązałem się do niej, jak do żywej istoty. Gotowi do drogi usiedliśmy w sypialni i popijaliśmy, oczekując świtu. Psia czereda obserwowała nas podejrzliwie i niespokojnie; zwierzęta były przyzwyczajone, że o tej porze szło się do łóżka. Koty ocierały się o nas, mrużąc. Przyjaciel nabił pistolet. Jednocześnie pomysłiliśmy o tym samym: czy nie lepiej byłoby zastrzelić je od razu?

— Nie potrafię — wyrzekł cicho. Gospoia wstrząsnął płacz. Uzgodniliśmy, że tymczasem zamieszkają w domu ubodzy, znani z uczciwości ludzie i zaopiekują się zwierzętami.

Przed wymarszem przeszliśmy jeszcze raz przez wszystkie pokoje. Przyszło mi na myśl monotonne wezwanie grabarzy. W odczytanie przyjaciela, przed zamknięciem trumny, nawołują oni bliskich zmarłego: — Proszę się pożegnać! Proszę się pożegnać! — W gabinecie stanęliśmy przed potężną biblioteką, którą mój przyjaciel zgromadził w ciągu swego samotnego żywota. Tu swój wolny czas poświęcał pracy pisarza i muzyce. Zajrzał jeszcze raz do swoich ulubionych książek, starł z nich troskliwe kurz, wsunął na miejsce, zagrał parę taktów na fortepianie. [...] Potem nie niepokojeni już przez żaden alarm, w chłodny poranek wyszliśmy ku stacji.²

W domu Hans zdążył jeszcze pośpiesznie napisać kartkę: „W wypadku mojej śmierci zostawiam wszystko dla Zofii Mrozówniej. Dr Jan Słowiński-Effenberger kpt. 6 IX 39. Ostoja, 3go Maja 5.”³

W Warszawie Hans i Csokor rozstali się. „Pożegnanie z przyjacielem było takie jak wszystkie pożegnania wojenne: krótkie i milczące. Uścisnęliśmy sobie dłonie, wzięli w ramiona i ucałowali. Nie zawsze jest czas nawet na uścisk rąk. Stałem teraz, samotny cywil, wśród tłumu umundurowanych i spoglądałem na potężną, nie ukończoną jeszcze budowlę warszawskiego dworca, skąd odjeżdżał, nie wiadomo dokąd, mój przyjaciel.”⁴

Csokor okazał się jednym z niewielu prawdziwych przyjaciół Hansa. Próbował go zrozumieć i był pod jego wielkim urokiem. Na rok przed wojną taką napisał mu dedykację na egzemplarzu swej sztuki o Büchnerze: „Poznać Jana Słowińskiego to zrozumieć, że On jest samą prawdą”⁵.

Po raz ostatni spotkali się w Bukareszcie około 20 września. Jak twierdzi Csokor, Hans nie był zwykłym uciekinierem, lecz miał do spełnienia jakąś ważną misję. Niebawem opuścił Rumunię i wyjechał do Francji.

W tym czasie w Warszawie ważyły się losy jego syna. Pozostał w Polsce, zapewne nie tylko z dziennikarskiej ciekawości, lecz kierując się, jak jego ojciec w 1914 roku, „głosem wewnętrznym”. Nie ukrywał się, choć prawie nie znał polskiego. Wynajmował pokój przy ul. Litewskiej 4. Na początku 1940 roku, jak wspomina Andrzej Myślicki, syn właścicielki mieszkania, „pewnego dnia po południu zgłosiło się 2 gestapowców w cywilnych ubraniach do p. Effenbergera, który był nieobecny. Odeszli,

¹ Franz Theodor Csokor do Liny Loos, Ostoja 7 VI 1939, [w:] F.T. Csokor, *Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933-1950*. München-Wien 1964. Wszystkie dalsze wypowiedzi Csokora — jeśli nie podano źródła — zaczerpnięte zostały z tego tomu.

² F. T. Csokor *Na obcych drogach. 1939-1945*. Przełożył B. Bialecki. Warszawa 1960.

³ Dokument w posiadaniu Zofii Gryczowej (z domu Mrozówniej).

⁴ F. T. Csokor, *Na obcych drogach*.

⁵ Dedykacja wpisana 17 IX 1938 na: F. T. Csokor, *Gesellschaft der Menschenrechte. Stück um Georg Büchner*, Berlin 1929. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów (sygn. 4934 P.).

mówiąc, że przyjdą później. Po przyjeździe p. Effenbergera matka i ja powiedzieliśmy mu o tym, namawiając go, aby uciekał. Pan E. powiedział jednak, że zostanie. W nocy przyszli, zrobili rewizję i zabrali go z sobą. Po pewnym czasie ktoś z jego znajomych zgłosił się po rzeczy, pozostawione w mieszkaniu.¹⁶

W połowie 1940 roku gosposia Sliwińskiego Zofia Mrozówna postanowiła sprzedać jego bibliotekę i archiwum. Nabył je za 1361 złotych Jarosław Iwaszkiewicz. „Pośrednikiem w całej transakcji była Mira Zimińska. Przywieźli tego ze dwie fury.”¹⁷ Zbiory Hansa w samą porę ewakuowano z Ostoi, gdyż niebawem domek, który wynajmował, zajęli Niemcy, dość dobrze poinformowani o tym, kto był poprzednim lokatorem i wypytywali o jego archiwum.

Po klęsce Francji, w czerwcu 1940 roku Sliwiński przedostał się do Anglii. Decyzją generała Sikorskiego został zaliczony do niebezpiecznych pogrobowców sanacji i internowany w miasteczku Rothersay na wyspie Butte u ujścia rzeki Clyde. Przebywając tam przetłumaczył na angielski i opatrzył wstępem zbiór piętnastu polskich koled, który ukazał się drukiem na Boże Narodzenie tegoż roku w Glasgow.¹⁸ Prawdopodobnie w pierwszych miesiącach 1941 roku zwolniono go z obozu. W Anglii spotkał dawnych przyjaciół, przede wszystkim Tolę Korian i Józefa Andrzeja Teslara. Namówił poetę-legionistę, aby wydał tomik swych, napisanych jeszcze przed wojną, liryków prozą. Sam zaś poprzedził książkę wstępem: „Myślę, że to właśnie dobrze, że nie jest ona opowieścią o alarmach, blackoutach, bombardowaniach katedr czy szpitali, ale mówi z dojmującym skupieniem o rzeczach wiecznych. Czyż nie jest to dowodem naszej wolności, że możemy — mimo wszystko — oderwać się od zgrzytów i rozważać bieżącego dnia ku myślowi wiecznym i ogólnoczwolniczym i że potrafimy wejść w głąb własnych dusz, przeżywając te refleksje, bez których świat, życie, śmierć, wieczność, wolność, radość byłyby niezrozumiałe, a co najmniej niepełne. I nie sprzeniewierzmy się przykazaniu narodowemu, owszem, przeciwnie, zastosujemy je wraz z poetą we własnym przeżyciu, stwierdzając, że «o ile powiększymy i polepszymy dusze nasze, o tyle rozszerzymy granice nasze».”¹⁹

Jak widać Hans czytał wówczas *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Historia sprawiła, że ten, który i tak nigdy nie mógł nigdzie zagrześć dłuższej miejscy, stał się polskim żołnierzem-tulaczem.

Jesienią 1941 roku w Glasgow ukazał się w jego przekładzie zbiór siedemnastu pieśni Chopina, który otwierało *Zyczenie*, a zamykał *Spiew z mogiły do słów Pola*.²⁰

Nie wiemy, co robił w następnych latach wojny. Jedno jest pewne: wyjeżdżał z Anglii. We wrześniu 1943 roku Csokor pisał do niego list, adresując go na Monte Casino. Z klasztoru św. Bernarda wysłała też Hans kartkę do swej gosposi Zofii. Co robił tam na kilka miesięcy przed szturmem?

W 1944 roku znów jest w Wielkiej Brytanii. W Londynie wydał w wersji polsko-angielskiej *Sześć pieśni Mieczysława Karłowicza*²¹ i *Dziesięć pieśni ludowych* Felicjana Szopskiego. Pisze wstęp do książki Krystyny Sadowskiej-Kopczyńskiej *Thirteen Polish Legends* (London 1944). W grudniu nakładem Książnicy Polskiej w Glasgow publikuje zbiór dziesięciu pieśni Stanisława Niewiadomskiego *Jaśkowa dola* do słów Marii Konopnickiej.

Kończy się wojna. Teslar, który wyjechał do Francji, poświęca Hansowi prawie połowę swego nowego zbioru wierszy. Wspomina na wspólnie boje w Legionach, a w końcu porusza najboleśniejszą dla nich obu sprawę: „Gdzie są Twoi we świecie zgubieni synowie, / gdzie są moi?”²² Ciężko przeżywa swą ostatnią miłość. Szkotka, którą kocha, chora na gruźlicę, umiera w sanatorium.

Pociechą jest mu, jak zwykle, muzyka i spotkania z ludźmi. W roku 1946 Wawrzyniec Żuławski pisze: „pozwolę sobie wyrazić wdzięczność dr. Janowi Sliwińskiemu, który prawie cały swój czas i wielką znajomość angielskiego życia muzycznego oddał do mojej dyspozycji”²³.

W czerwcu 1947 roku do Londynu przyjeżdża Iwaszkiewicz. Sliwiński dowiaduje się, że wprawdzie jego zbiory ocalały, ale zmieniły właściciela. Po nieudanym spotkaniu, w którym wziął również udział Antoni Borman, przedwojenny administrator „*Wiadomości Literackich*”, Hans pisze²⁴:

„Szanowny Panie Jarosławie, Może Pan łaskawie odda Panu Bormanowi, z którym mnie nie łączy, te dziesięć szylingów za obiad. Nie mogłem tego wczoraj uczynić, bo ich nie miałem. Doskonale rozumiem, że zasłużony w perypetie starego przyjaciela, mógł Pan zapomnieć o facecie, którego Pan właściwie zaprosił na śniadanie (lunch). Jeżeli Pan dał Zosi za książki, co się należy, to w porządku, o ile nie, proszę jej resztę wypłacić. Moje niemieckie tłumaczenia pieśni Karłowicza (op. I)²⁵ i «Hrabiny» Moniuszki razem z wyciągiem fortepianowym i wyciągi «Straszego dworu» chciałbym mieć.

Prośb innych do Pana nie mam; boli mnie, że Pan nie miał ludzkiej potrzeby widzenia się ze mną.

Wszystkiego dobrego
Jan Sliwiński

Studio, 65 Randolph Avenue,
W. 9
26 czerwca 1947.”

Latem tegoż roku, dzięki ówczesnemu pracownikowi MSZ Andrzejowi Konarkowi i Aleksandrowi Jackowskiemu, urzędnikowi dyplomacji polskiej w Londynie, Hans został doradcą muzycznym ambasady. Niestety, dokumentacja koncertów, które tam urządził, przysyłana regularnie do kraju, została po latach zniszczona jako „materiał bezwartościowy”, a indagowany przeze mnie Instytut Kultury Polskiej twierdzi, że „nie posiada niestety żadnych informacji na temat p. Jana Sliwińskiego”. 27 listopada 1947 roku zorganizował wieczór dla uczczenia dziesiątej rocznicy śmierci Szymanowskiego, podczas którego Emilie Hooke wykonała *Stopie-*

wnie w przekładzie Sliwińskiego. W maju 1948 urządził koncert w setną rocznicę występu Chopina przed królową Wiktoria. Sprowadził do ambasady oryginalny fortepian, na którym grał wówczas Chopin, a zasiadł przy nim, przybyły z Polski Henryk Sztompka. Hans zapraszał często angielskie zespoły kameralne, które wykonywały muzykę polską. W ten sposób włączał ją do ich repertuaru. W skromnych warunkach, jakimi dysponował, urządził nawet wieczór polskiej muzyki organowej.

Zajmował się propagowaniem muzyki polskiej i polskich wykonawców nie tylko w Ambasadzie. Załatwiał im występy w angielskich salach koncertowych. Za sprawą Hansa brytyjska publiczność poznała muzykę Andrzeja Panufnika, Zbigniewa Turskiego, usłyszała Halinę Czerny-Stefańską i Ewę Bandrowską-Turską. Dzięki jego przyjacielowi, Edwardowi Lockspeiserowi z BBC występy te trafiły na antenę.

19 stycznia 1949 powołano Instytut Kultury Polskiej (Polish Cultural Institute) w Londynie. Jego dyrektorem został Antoni Słonimski, który wziął Sliwińskiego na kierownika muzycznego tej placówki. „Był pomocą nieocenioną”²⁶ — wspomina po latach poeta-urzędnik. Dodaje jednak, jak prawie każdy piszący o Hansie, porcję złośliwości: „Miał poczucie humoru, ale nieco zwolnione. Nabierałem go bez większego wysiłku. Gdy przychodziła poczta z Warszawy, czytałem mu wymyślone polecenia krajowe. Obaj nie bardzo pewnie czuliśmy się w roli urzędników zależnych od centrali. «Hans — powiedziałem mu kiedyś — jest pismo z Warszawy; wprowadzili mundury dla dyplomacji. Obowiązują to również Instytut, Marynarka dwurzędowa, guziki złote z orzelkiem bez korony. Na spodniach wypustka czerwona szerokości dwu palców.» Hans zrobił się czerwony jak ta wypustka. «Ja tego nie włożę, to są niemożliwe rzeczy. Jeszcze do tego bież korony!» — «Nie musisz tego kłaść na co dzień, ale jak pójdziesz oficjalnie do BBC do Lockspeisera to już w mundurze.» Hans zerwał się z krzesła. «Niemożliwe rzeczy! Zapominasz, że byłem adiutantem Marszałka!» Uspokoilem go. «To był żart, nie będzie żadnych mundurów.» Hans odsapnął i powoli zaczął chichotać. «Żart, bardzo śmieszny, ty umiesz wymyślać takie niemożliwe rzeczy. Bardzo śmieszne.»

Oprócz pracy impresaryjnej, Sliwiński zajmował się nadal przekładami. Przetłumaczył na angielski libretto *Straszego dworu*. Żaden jednak teatr brytyjski nie miał ochoty go wystawić.

Oczywiście i w Londynie gromadził książki, ale swą pasją bibliofilską starał się służyć innym. W grudniu 1949 roku przesłał Andrzejowi Konarkowi bardzo rzadkie XVII-wieczne wydanie *Wojny peloponeskiej* Tucydidesa. Tuwimowi załatwiał trudno dostępne wydawnictwa, potrzebne mu do „złębienia kuriozalnych nauk”. 22 maja 1950 pisał do poety: „Będę u Ciebie za miesiąc. Na usprawiedliwienie mojego listownego lenistwa do-

dam: jestem chory, bo miałem skrzep w sercu, jestem smutny i bardzo stary. Ale chyba nie wątpisz, że zawsze dla Ciebie wszystko uczynię co zażadasz. [...] Looking forward to meeting Miss Ewunię, with all my love, Twój Jan.”²⁷

Csokor, który, jak się zdaje, był wówczas w kontakcie z Hansem, pisze, że chciał on wrócić do Polski „czując zbliżający się kres”. Ale Sliwiński, choć być może przynaglany takim przeżuciem, nie wybierał się do kraju, by umrzeć. Słonimski twierdzi, że „miał obiecanie stanowisko w Instytucie Chopinowskim. Dałem mu listy polecające, zawiadomiłem ministerstwo.” Na pewno bardzo chciał wrócić do Polski na stałe, ale zdając sobie sprawę z sytuacji w kraju, postanowił przyjechać na rekoniesans. Zabrał więc ze sobą tylko neseser, z rzeczami osobistymi i... *Krótkim kursem historii WKP (b)* („Dlaczego to zabrałem? — tłumaczył się przyjacielom. — Po prostu żeby wiedzieć, co tu trzeba wiedzieć”).

Przyjechał do Polski w połowie lipca 1950 roku.

Było upalne lato. Gazety przynosiły informacje o wojnie w Korei, o przyznaniu po raz pierwszy Nagród Państwowych, o doskonaleniu kadr w przemyśle odzieżowym, o przebiegu II Konferencji Stołecznej Organizacji PZPR („Wśród gorącej owoacji powitano prezydium honorowe w składzie: Generalissimus Józef Stalin i Prezydent RP Bolesław Bierut”), a także o procesach politycznych. Uwagę prasy przyciągały szczególnie dwa: świadka Jehowy z Grudziądza, oskarżonego o „rozpowszechnianie tzw. «listów bożych»” oraz siatkę wywiadu brytyjskiego. Pod koniec lipca pojawiły się wielkie tytuły: „Agent Sliwiński skazany na karę śmierci”. Był to syn towarzysza broni Hansa z Legionów, noszącego to samo nazwisko. Aresztowani oficerowo-

¹⁶ Andrzej Myśliński do Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów, Warszawa 29 XI 1985. Oryginał w zbiorach Muzeum.

¹⁷ Twierdzi ona, że upoważnił ją do tego z zagranicy Jan Sliwiński, ale dokumentu tego nie udało się odnaleźć.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Gawęda o książkach i czytelnikach*. Warszawa 1959, s. 29.

¹⁹ *Christmas Carols from Poland*. Zbiór ten, dedykowany przez Sliwińskiego Agnes Dollan, ukazał się nakładem Paterson's Publications w opracowaniu Percy Gordon.

²⁰ J. A. Teslar, *Studnia na pustyni*. Edinburg-London 1941.

²¹ F. Chopin, *17 Polish Songs*. Zbiór ten, ze wstępem i w przekładzie Sliwińskiego, dedykowany był przez niego Jean Dawson.

²² M. Karłowicz, *Six songs. Sześć pieśni*. London 1944. Nakładem Książnicy Polskiej, Sliwiński przełożył na angielski tekst *Na śniegu* Marii Konopnickiej. Cały zbiór dedykował śpiewaczce Maggie Teyte, uczennicy Jana Reszke.

²³ J. A. Teslar, *Rozmowy z Janem [w:] O, droga ziemi!* Nicea 1946, s. 16.

²⁴ W. Żuławski, *Muzyka polska w Londynie*. „*Ruch Muzyczny*” nr 20—21/1945.

²⁵ Jan Sliwiński do Jarosława Iwaszkiewicza, (Londyn) 26 VI 1947. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów.

²⁶ Tych Iwaszkiewicz nie zwrócił Sliwińskiemu i znajdują się one wraz z innymi jego rękopisami muzycznymi w Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów.

²⁷ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 58.

²⁸ Jan Sliwiński do Juliana Tuwima, Londyn 22 V 1950. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Archiwum Juliana Tuwima.

wie sztabowi Wojska Polskiego, wywodzący się przeważnie z przedwojennej armii i AK, czekali na procesy.

W tej sytuacji Hans był postacią kłopotliwą. Tuwim nie chciał się z nim spotkać, przesłał mu tylko przez kogoś 20 tysięcy złotych jako zaliczkę na poczet długu, gdyż Sliwiński w Londynie wszystkie książki dla poety kupował z własnej kieszeni. Pojechał do Ostoi, ale nie odnalazł tam swojej gosposi, która mieszkała już wówczas gdzie indziej. Dotarł do Stawiska, gdzie po nieprzyjemnej rozmowie z Iwaszkiewiczem otrzymał od niego pudło zawierające jego korespondencję, może również inne pamiątki. Obecny właściciel biblioteki Hansa był zajęty. Pisał właśnie książkę o Bachu.

Tym bardziej należy podkreślić serdeczność, z jaką odnieśli się do Sliwińskiego Andrzej Konarek i Andrzej Panufnik, którzy zapewni mu dach nad głową. Rozejrzawszy się nieco po Warszawie, Hans poleciał samolotem do Krakowa, gdzie miał nadzieję na znalezienie pracy w Wydawnictwie Muzycznym. Ale Tadeusz Ochlewski nie potrafił mu pomóc. Wrócił więc do stolicy. Jednego z ostatnich dni lipca w mieszkaniu Panufnika przy ul. Odolańskiej dostał wylewu.

„Wleczę się dziś długi dzień lipcowy — pisał Tagore w tłumaczonym kiedyś przez Hansa na niemiecki *Ogrodniku* — a ja wspominał wszystkie gry życia mego, z których wyszedłem z przegraną”¹⁹.

Panufnik wezwał pogotowie. Chorego przewieziono do szpitala Dzieciątka Jezus na Nowogrodzkiej. Następnego dnia Panufnik z Konarkiem poszli go odwiedzić. Leżał pod namiotem tlenowym. Nie mógł mówić, ale się do nich uśmiechnął. Na pożegnanie.

Zmarł w poniedziałek 31 lipca 1950 roku.

Po dłuższych pertraktacjach MSZ zgodziło się pokryć koszty pogrzebu. Na cmentarzu nad grobem Hansa spotkali się: Andrzej Konarek z żoną, Andrzej Panufnik, Mira Zimińska-Sygietyńska i Ryszard Ordyński. Zamiast księdza był urzędnik z Departamentu Administracyjnego MSZ. On też przejął wszystkie papiery po Sliwińskim, w tym korespondencję odzyskaną od Iwaszkiewicza. Dziś po tych pamiątkach nie ma już śladu. Na jego grobie na starych Powązkach ktoś ustawił drewniany, osłonięty daszkiem dębowy krzyż, który w dość dobrym stanie przetrwał do dziś, wraz z napisem: „Jan Effenberger Sliwiński — «Hans». Zmarł 31 lipca 1950. Żył lat 66. Muzykolog, bibliofil, pisarz, legionista 1 Br. Przyjaciel Sztuki, życia i ludzi”²⁰.

Jedynę, co w życiu posiadał — jego biblioteka znajduje się na Stawisku. Są tam książki dedykowane Sliwińskiemu (między innymi przez Zeromskiego, Teslara, Broda), odprysk biblioteki Cskora, nuty, programy muzyczne i zapiski Hansa. Ile książek przywieziono Iwaszkiewiczowi, nie wiadomo, gdyż jeśli nie nosiły one śladu ręki właściciela, wtopiły się w księgozbiór pisa-

rza. „Stoi to u mnie — pisał Iwaszkiewicz — na półkach, nawet bez wielkiego pożytku. Kiedy proszę muzyków, żeby do mnie zajrzeli i zobaczyli, co tam jest, nie bardzo się kwapią. A przecież jest to resztką niezwykłego żywota, ślad po niepospolitym człowieku, jakich się teraz nie spotyka”²¹.

Pomimo tego, co ich rozdzieliło, Iwaszkiewicz poświęcił Hansowi piękny odczyt w Instytucie Kultury Austriackiej 21 stycznia 1969 roku. Niestety nie został on zarejestrowany.

„Nie wyszło nic z jego bardzo nieudanego, ale bardzo romantycznego żywota” — pisał Iwaszkiewicz.

Sam Hans zapewne nie tak myślał o swoim życiu. Za każdym razem, gdy odchorował kolejną swą kłeskę, podnosił się, pełen pomysłów, nieraz szalonych, na dalsze życie. Potrafił dostrzec piękno w smutku istnienia, a w rzadkich chwilach szczęścia potrafił się nim cieszyć. Nie nękały go niezaspokojone ambicje, choć nieraz, zwłaszcza pod koniec życia, cierpiał, gdy los nie szczydził mu gorzkich doświadczeń i rozczarowań. Nie miał jednak żalu do ludzi, którzy go krzywdzili lub lekceważyli. To, co go spotykało, przyjmował z pokorą i swego rodzaju dziecięcym zdumieniem.

Nieudane było oczywiście jego życie osobiste. Trudno osądzić, na ile z jego winy. W miłości był nieśmiały, ale w przyjaźni, w pracy, na froncie, potrafił być konsekwentny i wierny.

Obdarzony bujnym temperamentem i subtelnym smakiem, mógł zostać artystycznym utracjuszem, kawiarnianym bon vivantem, ale była w nim czystość, która uchroniła go od upadku, a jego ulotnemu życiu nadała głębsze znaczenie.

Był cyganem, ale niezmiernie pracowitym. Był artystą, bibliofilem, ale porzucał swoje książki i nuty, gdy „bito w tarabany”, a jeśli na swej drodze napotykał bezdomnego psa, zabierał go ze sobą.

Nie zabiegał o swoje interesy, sprawiał więc wrażenie człowieka niezaradnego lub abnegata. Czasami bywał naiwny i łatwowierny, potrafił jednak mówić o tych swoich cechach z autoironicznym dystansem.

W życiu nie dorobił się niczego, a mimo to, gdy tylko mógł, pomagał bezinteresownie innym, którzy tego potrzebowali. Swoimi problemami nie absorbował bliźnich. Jego milczenie o sobie wynikało także ze świadomości, że nie pasuje do epoki, w której przyszło mu żyć, że nie będzie zrozumiany lub że uznają go za nudziarza. Stąd niedopowiedzenia i plotki wokół jego postaci. Stąd też jego wyobcowanie. Artyści widzieli w nim wojskowego, wojskowi — artystę i nikt nie mógł powiedzieć o nim: „nasz człowiek”.

Zmieniały się krajobrazy i dekoracje historii, rodziły się i umierały miłości, a on szedł z plecakiem, zamasztył krokiem, z odkrytą głową. Obok biegł pies Ciapek. Mijali kraje i miasta, a Hans śpiewał. Może dlatego szczególnie upodobał so-

bie pieśń, bo mógł ją śpiewać idąc.

Jego ojciec — Polak został niemieckim malarzem. On, wychowany w Austrii, wybrał Polskę, choć ta, zajęta swoim losem, nie rozpieszczała go.

„Poszedłem za mym przeznaczeniem — droga krwi i muzyki, ja, Niemiec w słowach ja, Polak na wojnie. Nie szukałem kariery, nie było w moim życiu tego, co czyni człowieka —

obywatelem. Lecz potrafię dosięgnąć drzewa, które wznosi się za lasem i łąką.”²²

Piotr Mitzner

Serdecznie dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi w zbieraniu materiałów do biografii Jana Sliwińskiego, a zwłaszcza: Katarzynie Fejcher-Akhtar, Zofii Gryczowej, Andrzejowi Konarkowi, Marii Kuncewiczowej, Leopoldowi Lewinowi, Andrzejowi Panufnikowi, Janinie Romanównej, Kazimierzowi Sikorskiemu, Romanowi Taborskiemu i Aleksandrowi Tansmanowi, a także Joannie Walcovej za przekłady z języka niemieckiego.

P.M.

¹⁹ R. Tagore, *Ogrodnik*. Przekład J. Dickstejnówny. Warszawa 1921, s. 99.

²⁰ Powązki — kwatery 132, rząd 4, grób 10.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Gawęda o książkach i czytelnikach*, s. 29.

²² Wiersz napisany przez Jana Sliwińskiego (po niemiecku) 27 VIII 1937. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów.

Listy do redakcji

Pan Miroslaw Nizurski krytykuje tekst Marty Lugowskiej i wysuwa poważne zarzuty w stosunku do programu czterdziestej pierwszej „Praskiej Wiosny”. Pisz:

[...] przeczytałem refleksje Marty Lugowskiej pt. *W Pradze...* z tegorocznej „Praskiej Wiosny” („Ruch Muzyczny” nr 17 z 17 sierpnia 1986), z mieszczącymi uczuciami, a to z dwóch powodów. Pierwszy — szkicowy charakter sprawozdania, nie oddający w pełni atmosfery festiwalu i pomijający szereg ważnych koncertów, które można uznać za wydarzenia artystyczne, jak chociażby występ Nash Ensemble z Wielkiej Brytanii, recital amerykańskiej śpiewaczki Marilyn Horne, a przede wszystkim wykonanie w katedrze św. Wita *Legendy o świętej Elżbiecie* F. Liszta. Drugi powód — niezauważenie przez Autorkę faktu pominięcia w tegorocznej, 41 „Praskiej Wiosnie” polskich wykonawców i — z wyjątkiem F. Chopina — również polskiej muzyki.

Organizatorzy szczytują się tym (ogłądałem specjalny film dokumentalny — 40 lat „Praskiej Wiosny”), że od 1946 r. występowali na festiwalu wszyscy liczący się w świecie artyści. W tym roku odbyło się aż 61 koncertów oraz 10 przedstawień operowych i baletowych. Rekord! Oprócz gospodarzy, którzy ze zrozumiałych względów dominowali na festiwalu, wystąpili artyści z Argentyny, Austrii, Francji, Grecji, Holandii, Meksyku, NRD, RFN, Rumunii, Szwajcarii, Szwecji, USA, Węgier, Włoch, Wielkiej Brytanii i ZSRR. Zabrakło tylko... Polaków! Zaraz po przyjeździe do Pragi zaczęłam wertować program festiwalu i szukać nazwisk naszych dyrygentów i solistów. Wiadomo — mamy się przecież kim chwalić! Tymczasem — rozczarowanie. Goście 41 „Praskiej Wiosny”, a było ich bardzo dużo z całego świata, mieli prawo pomyśleć, że polska muzyka współczesna w ogóle nie ist-

nieje... Jakże więc inaczej, jeżeli nie skandalem, należy nazwać fakt, że wśród ponad 150 solistów i dyrygentów występujących na festiwalu nie było ani jednego przedstawiciela naszego kraju, a jedynym polskim nazwiskiem, jakie pojawiło się na afiszach festiwalowych, było nazwisko Chopina. Wspaniały Stanisław Bunin wystąpił bowiem z recitalem chopinowskim i bronił naszego muzycznego honoru. Sporadycznie utwory F. Chopina pojawiły się również w programach recitali i innych pianistów: J. Klepac (CSRS) wykonał *Sonata b-moll*, D. Sgouros (Grecja) — *Balladę g-moll*, a B. Krajny (CSRS) — *Sonata b-moll* i *Fantazję f-moll*. I to wszystko, co było polskie na tegorocznej „Praskiej Wiosnie”...

Kto tu zawinił? Myślę, że odpowiedź na to pytanie kompetentnych czynników powinna znaleźć się na łamach „Ruchu Muzycznego”.

List, jaki nadszedł od p. Edwarda Sielickiego, dotyczy także korespondencji z zagranicy i — dziwnym zbiegiem okoliczności — ma pełne wspólne akcenty z listem p. Nizurskiego. Oto jego treść:

Do korespondencji p. Delfa Gojowskiego z tegorocznych Kursów Darmstadckich („Ruch Muzyczny” nr 20 z 12 października 1986) zakradł się błąd. Otóż mimo pozornie „męskiego” brzmienia imienia Robyn Shulkovsky jest kobietą! Jej gra rzeczywiście budzi zachwyt. Można być tą grą zafascynowanym, ale pomylić pleć wykonawcy chyba trudno. Choćliki dziennikarski (drukarski?) zamieszal również inny fakt: autor *Superverso per organo* nazywa się Ernst Helmut Flammer (a nie Flammers). Nb. kompozytor ten był jednym z gości tegorocznej „Warszawskiej Jesieni”. Szkoda, że p. Gojowy nie wspomniał ani słowem o kilku ważnych wydarzeniach (jeśli nie najważniejszych)

tegorocznych kursów, takich jak koncert w Katedrze w Speyer (jednej z najstarszych w Europie, porównywalnej z Chartres), całodienne seminarium połączone z koncertami, a poświęcone twórczości nieznanego w Polsce, fascynującego Giacinto Scelsiego, czy kontrowersyjny wieczór z prawykonyaniem 3,5 godzinnego utworu Mortona Feldmana. Brak tych informacji czyni korespondencję niepełną.

Na marginesie chciałbym dodać, że obecnie polska w tym roku w Darmstademie była wyjątkowo skromna. Organizatorzy nie sprawiali wrażenia specjalnie zainteresowanych najnowszymi dokonaniem naszych twórców. Poza prezentacją (z taśm) utworów Krzesimira Dębskiego, Andrzeja Krzanowskiego tudzież moich (półoficjalnie) oraz nie zapowiedzianym i nie rozeklamowanym recitalem akordeonowym Andrzeja Krzanowskiego (który zawierał utwory polskie, w tym Grażyny Krzanowskiej), w oficjalnie wydrukowanym programie nie znalazło się ani jedno polskie nazwisko. Również leżące w kącie partytury przysłane przez PWM z napisem: nie do sprzedaży (a więc co? do ukradzenia?) nie wzbudzały zainteresowania. Szkoda.

Pan Leopold Czacharowski z Poznania, znany naszym Czytelnikom z wielu tekstów dotyczących zarówno budowy i historii organów, jak też wykonawstwa muzyki na tym instrumencie, składa gratulacje i zadaje pytanie p. Norbertowi M. Kuźnikowi:

pragnąłbym za Waszym pośrednictwem pogratulować Panu Norbertowi M. Kuźnikowi recenzji książki Mateusza Rybnickiego *Gramy na organach* („Ruch Muzyczny” nr 19). Dobrze się stało, że tę cenną pozycję zauważył i fachowo omówił, szkoda, że zabrakło wzmianki o tym, kim jest autor książki. Niekiedy życie autora nierozłącznie spleta się z dziełem, jakiego dokonuje, stąd — jeśli wydawca tego nie uczynił — warto nadrobić to niedopatrzenie. Ponieważ sam, niestety, niewiele wiem o Panu Rybnickim, a książka wydała mi się bardzo interesująca, proszę autora recenzji Pana Kuźnika o informację na ten temat.

Rozmaitości muzyczne Romana Jasińskiego

Etiudy Czernego muzyką taneczną

Jesteśmy dziś w dziedzinie choreograficznej świadkami osobliwego fenomenu. O ile w dawnych czasach tańczyło się do specjalnie skomponowanej w tym celu muzyki, czy też utworów wywołujących wyraźne asocjacje ruchowo-taneczne, to dziś tańczymy wszystko, jak idzie: *Dziwiątą symfonię* Beethovena, *Symfonię „Fantastyczną”* Berlioz, *Koncert e-moll* Chopina, *Popołudnie fauna* Debussy'ego itd., a nawet, jak się okazuje, tańczyć można też bez muzycznego akompaniamentu w ogóle. By zejść już do dna, krocząc po tej drodze fantastycznego nonsensu, można by wprowadzić pokazy baletowe wykonywane bez muzyki i po ciemku, niejako „wśród nocnej ciszy”. W ten sposób lekceważenie zdrowego sensu i cierpliwości widza osiągnęłyby swe szczęśliwe uhonorowania. Nie chciałbym być jednak fałszywie zrozumiany, iż jestem zdecydowanym wrogiem utanczniania utworów muzycznych nie przeznaczonych do choreograficznego opracowania. Myślę po prostu, że jakiś zdrowy rozsądek winien tu obowiązywać. I tak na przykład Bęjtartowska wersja *Dziwiątej symfonii* Beethovena wydaje mi się grubą pomyłką. Muzyka na takim mariażu nic nie zyskuje, a taniec, siłą rzeczy, też traci na swej atrakcyjności, gubiąc się w jakichś statycznych, nudnych defiladach i niby to nastrojowych „żywych obrazach”. Nie wierzę także, aby owo, tak częste ostatnio, prezentowanie w formie tanecznej utworów muzyki symfonicznej było ważnym środkiem umuzykalnienia. By muzykę zrozumieć i odczuć należycie, trzeba się zdobyć na choćby odrobinę skupienia i uwagi, podczas gdy te piruety i wdzięczne pozy pozwalają przeważnie w ogóle o muzyce zapomnieć. Wracając tedy do sprawy owych choreograficznych adaptacji, chciałbym teraz porozmawiać o

dość niezwykłym utworze, mianowicie o balecie duńskiego kompozytora Knudaage Riisagera *Etiudy*, którego muzyka oparta jest w całości na... etiudach Czernego. *Etiudy Czernego* i... balet! Zdawać by się mogło, że to nonsensowne zestawienie, a przecie zaowocowało doskonale. Riisager z wielką pomysłowością wykorzystał bogate rytmiczne możliwości tkwiące w muzyce Czernego, a dając jej przepyszczą szatę orkiestrową, stworzył dzieło niezwykle udane, cieszące się zresztą ogromnym od lat przeszło trzydziestu powodzeniem. Cóż za dziwna i nieoczekiwana kariera etiud Czernego! Czerny, jako twórca etiud i wprawek fortepianowych, był zjawiskiem jedynym w swoim rodzaju. Nikt chyba mu nie dorównał, tak pod względem wynalazczości w dziedzinie formuł techniki fortepianowej, jak gdy chodziło o wprost fenomenalną pracowitość i ilość zapisanego papieru nutowego.

O tej jego pracowitości krążyły legendy. Opowiadano, że miał w swym gabinecie cztery pulpity, na których leżały nuty rozpoczętych utworów. Czerny pisał je jednocześnie. Ukończywszy stronice jednego utworu, przechodził do następnego, a potem do trzeciego i czwartego, następnie — jako że tymczasem atrament na pierwszej karcie już wysechł — wracał do pierwszego pulpitu, by — przewróciwszy kartę — dalej ciągnąć swoją pracę. Czerny był w życiu prywatnym równie skromny i poczciwy, jak niezmordowany. Życie jego przebiegało raczej spokojnie i bez przygód, ujęte przeciwieństwo w dwie świetne klamry.

Początkom jego pianistycznej i muzycznej kariery patronował sam wielki Beethoven. Czerny nie tylko uczył się u niego między rokiem 1801 a 1803, lecz był z nim zawsze w zażyłych stosunkach. Ow bliski kontakt z Beethovenem to niejako konsekwencja jego talentu i światło oświecające pierwsze lata jego artystycznej kariery. Lecz sztafeta szła dalej. Z kolei w roku 1819 Adam Liszt przyprowadził do Czernego swego 8-letniego synka Franza. Czerny, który uczył się u geniusza, teraz z kolei miał przekazać genialnemu dziecku swą wiedzę i doświadczenie.

Już te dwa fakty wystarczyłyby, by nazwisko Czernego nie zostało zapomniane, lecz głównym tytułem do sławy — za życia i po śmierci — stała się jego działalność kompozytorska, a właściwie kompozytorsko-pedagogiczna w dziedzinie muzyki fortepianowej.

Dziś o większości jego kompozycji już zapomniano. Nie pamięta się również, że był to kompozytor próbujący swych sił w

najprzeróżniejszych muzycznych dziedzinach. Wystarczy powiedzieć tylko, że obok blisko tysiąca opublikowanych kompozycji, w skrzyniach wypełnionych utworami Czernego, zalegających bibliotekę Wiedeńskiego Towarzystwa Miłośników Muzyki, znajdują się dwadzieścia cztery msze, cztery Requiem i przeszło trzysta różnego rodzaju utworów muzyki religijnej, symfonicznej i kameralnej.

To wszystko poszło w niepamięć, a ostał się tylko Czerny — twórca etiud i wprawek. Dlatego też ów jego niespodziewany, w samym środku wieku XX awans na kompozytora świetnej, pełnej blasku muzyki baletowej, grywalnej i tańczonej z nie lada powodzeniem na najpierwszych scenach świata, wydawać się może historią jak gdyby żywcem wyjętą z krainy baśni Andersena. Mówiąc o Czernym, warto wspomnieć o opiniach, jakie o nim wygłaszał Chopin, który poznał go za pierwszej swej bytności w Wiedniu w 1829 roku. Otóż Chopin nie miał wielkiego uznania dla Czernego, a nawet — wręcz przeciwnie — uważał go za figurę raczej pocieszną. Pisząc w sierpniu 1829 roku z Wiednia do rodziny wspomina: „Czerny czulszy aniżeli wszystkie jego kompozycje”. A potem w liście do Wojciechowskiego czytamy: „Z Czernym poznałem się na panie brat — na dwa forpiana często z nim u niego grywałem. Dobry człowiek, ale nie więcej.”

W rok potem Chopin bawi w Wiedniu po raz drugi. I tym razem spotyka często Czernego. Pisz o tym do rodziny: „Czerny, u którego byłem już (uniżony jak zawsze i dla każdego) pytał mię czym «hat fleissig studiert». Znow na 8 fortepianów a 16 ludzi przełożył jakąś uwerturę i kontent.”

Nic w tym dziwnego, że Czerny, „owa wiedeńska wyrocznia w fabrykowaniu wszelkich muzycznych przysmaków”, jak pisał Chopin, był w jego oczach raczej pocieszną figurą, trudno bowiem o większy kontrast niż ten, który stanowili obaj artyści.

Dla wyrafinowanego i subtelnego Chopina Czerny był, z pewnością, postacią poczciwie prymitywną, zaś jego muzyka pustym hałasem. Chopin bowiem, nawet w swych stosunkowo mniej udanych, młodzieńczych kompozycjach, unosił się w rejonach, które przy muzyce Czernego wydawać się mogły szczytami wyrafinowania, uczucia i natchnienia.

Tekst powyższy pochodzi z wyboru felietonów radiowych Romana Jasińskiego z lat 1953-1981, jaki ukazał się nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

za dwa tygodnie

w następnym, dwudziestym szóstym numerze „Ruchu Muzycznego” (21 grudnia) m.in.

Witold Rudziński opisuje okoliczności prapremiery „Straszego dworu”

Ludwik Gawroński przypomina Karola Tausiga, niedoszłego spadkobiercę artystycznego Franciszka Liszta

Stanisław Górecki zdaje sprawę z obchodów Roku Lisztowskiego na Węgrzech

Wojciech Nentwig rozmawia z Joanną Kozłowską

Olgierd Pisarenko recenzuje „Czarodziejski flet” — najnowszą premierę Teatru Wielkiego w Warszawie

Janusz Zathy relacjonuje przebieg wizyty Helmutha Rillinga w Krakowie

Georges Loustalot opowiada o swych przyjaznych kontaktach z muzykami polskimi

Jolanta Bilińska i Marta Ługowska dzielą się muzycznymi wrażeniami z Brna i z Bratysławy

ponadto wiadomości, sprawozdania, recenzje koncertów i książek, felietony, przegląd prasy, listy do redakcji, „Rozmaitości muzyczne” Romana Jasińskiego

REDAGUJE: Ludwik Erhardt (redaktor naczelny), Marian Jankowski, Tadeusz Kaczyński, Józef Kański, Józefa Lipska, Marta Ługowska, Ewa Pikulska, Olgierd Pisarenko, Bohdan Pociąg, Renata Pragłowska-Woydtowa (sekretarz redakcji), Irena Schubert (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz A. Zieliński.
ADRES REDAKCJI: ul. Senatorska 13/15, 00-075 Warszawa, tel. 26-16-62, 20-02-31 wewn. 672 (sekretariat), 492, 645.
WARUNKI PRENUMERATY □ dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy: w miastach wojewódzkich oraz miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch”, instytucje i zakłady pracy zamawiają prenumeratę w tych oddziałach, a w miejscowościach, gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” oraz na wsi — opłacając prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; □ dla osób fizycznych — prenumeratorów indywidualnych: na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” prenumeratorzy indywidualni opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli, a w miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” — opłacając prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu wpłaty”, na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch” □ prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, opłacając w urzędach pocztowych, przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Centrala Kolportażu Prasy i Wy-

dawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.
TERMINY PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: do 10 listopada na pierwszy kwartał, pierwsze półrocze i na cały rok następnny, do 1 każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.
CENY PRENUMERATY: kwartalna 260 zł, półroczna 520 zł, roczna 1040 zł.
Sprzedaż egzemplarzy zdezaktualizowanych, na uprzednie pisemne zamówienie, prowadzi CKPIW RSW „Prasa-Książka-Ruch”, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa; można je kupić także w redakcji.
Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych, nie załatwia również żadnych spraw związanych z prenumeratą pisma.
Wydawca: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch”, ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25-72-91 do 93. Ogłoszenia przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy, tel. 25-35-36.
Druk. PZGraf. RSW „Prasa-Książka-Ruch”, ul. Smolna 10/12. 00-375 Warszawa. Z. 737. P-4.

dans ce numéro

« Inspirer à l'avant-garde un esprit nouveau » propose Marta Ptaszyńska dans l'interview recueillie par Barbara Smoleńska-Zielińska (p. 3) ● quatre regards de Marta Szoka sur « Oratorium » d'Augustyn Bloch (p. 4) ● des comptes rendus : de la Semaine de Jeunes Talents à Tarnów – par Józef Kański (p. 7), des Journées d'oratorios à Opole – par Tadeusz Szantruczek (p. 8), du concert solennel à l'occasion du 60e anniversaire de la Radio Polonaise – par Zbigniew Wiszniewski (p. 8) ● les impressions d'Olgiard Pisarenko qui a vu la nouvelle présentation de « Faust » de Gounod à l'Opéra de Szczecin (p. 10) ● Walerian Bierdajew in memoriam – souvenirs des élèves et amis de ce chef d'orchestre éminent, disparu il y a 30 ans (p. 11) ● un souvenir sur Stanisław Kazuro, compositeur et chef de chœurs (p. 12) ● les

correspondances de l'étranger : Ewa Burzawa nous écrit de Bayreuth (p. 15), Detlef Gojowy – de Liège (p. 16), Krzysztof Bilica – de St. Florian et de Düsseldorf (p. 17), Karol Bula – de Berlin Ouest (p. 18), Ewa Straszewska – de Verone (p. 19), Malgorzata Karczyńska-Bielas – de Maastricht (p. 20) ● Krzysztof Rottermund présente le musée d'instruments de musique fondé par Tadeusz Czwordon (p. 21) ● les polémiques : de Krystyna Kobylańska avec Stanisław Dybowski (p. 22) et d'Ewa Obniska avec Bogusław Schaeffer (p. 23) ● la dernière partie de l'esquisse de Piotr Mitzner sur Jan Effenberger-Śliwiński (p. 24) ● et aussi : les critiques des concerts (p. 13) ● la revue de presse (p. 14) ● le courrier de nos lecteurs (p. 26) ● les « Variétés musicales » de Roman Jasiński (p. 27) ● la chronique de la vie musicale.



FILHARMONIA NARODOWA

9 grudnia 19.30 (abonament 2)
THE PARLEY OF INSTRUMENTS
PURCELL, HANDEL

12 grudnia 19.30 (abonament C)
13 grudnia 18.00
ORKIESTRA SYMFONICZNA FN
ANDRZEJ STRASZYŃSKI
GARRICK OHLSSON fortepian
WIECHOWICZ Chmielec
CHOPIN Fantazja na tematy polskie op. 13
Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22
BEETHOVEN I Symfonia C-dur

14 grudnia 12.00 i 16.00 (dla dzieci)
Spotkanie z kompozytorem: Augustyn Bloch

16 grudnia 19.30 (abonament 3)
WALDEMAR MALICKI fortepian
BEETHOVEN, LISZT, RAVEL, DEBUSSY

18 grudnia 18.00 (dla młodzieży)
Kwartet smyczkowy „CAMERATA”

19 grudnia 19.30 (abonament B)
20 grudnia 18.00
CHÓR I ORKIESTRA SYMFONICZNA FN
KAZIMIERZ KORD
KONSTANTY ANDRZEJ KULKA skrzypce
HENRYK WOJNAROWSKI kierownik chóru
BEETHOVEN VIII Symfonia F-dur
MŁYNARSKI Koncert skrzypcowy
LUTOSŁAWSKI Kolędy polskie

21 grudnia 12.00 i 16.00 (dla dzieci)
„W świątecznym nastroju”

1 stycznia 12.00 (pozaabonamentowy)
Koncert noworoczny

4 stycznia 12.00 i 16.00 (dla dzieci)
„Rytmy taneczne w muzyce”

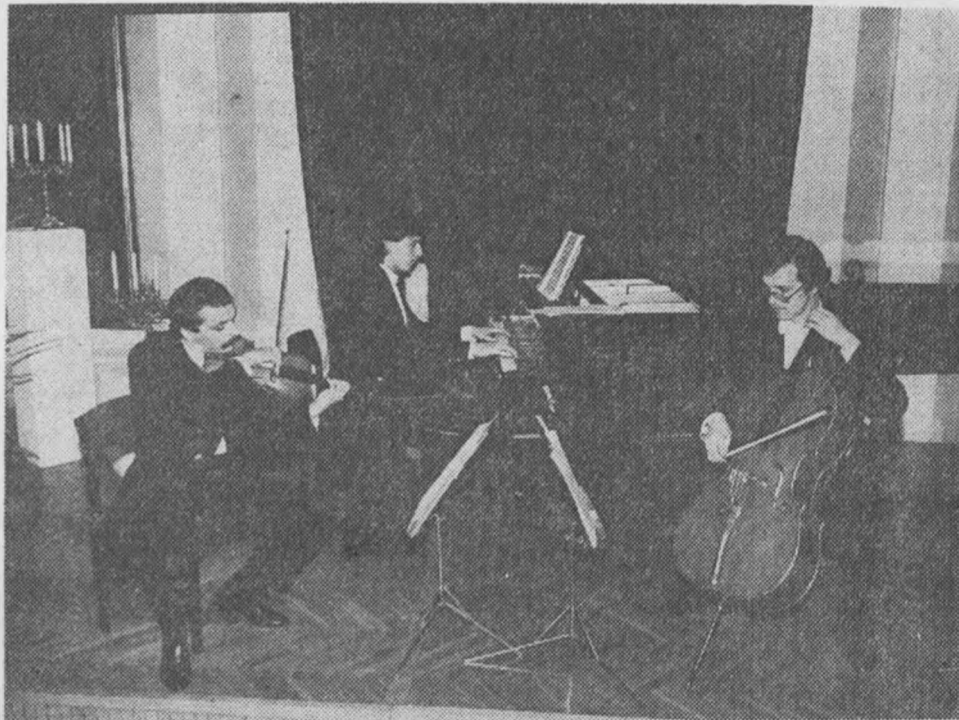
4 stycznia 19.30 (pozaabonamentowy)
SINFONIA VARSOVIA
YEHUDI MENUHIN
BACH Koncert skrzypcowy a-moll BWV 1041
WAGNER Idylla Zygryda
ROSSINI Uwertura „La scala di seta”
BACEWICZÓWNA Koncert na orkiestrę smyczkową
MENDELSSOHN IV Symfonia „Włoska”

CAPELLA CRACOVIENSIS

ogłasza przesłuchanie

dla muzyków grających na instrumentach
smyczkowych, fletystów, oboistów, fagocistów,
waltornistów oraz śpiewaków.

Przesłuchanie odbędzie się 2 lutego 1987 r.
o godz. 12.00 w sali Błękitnej Filharmonii
Krakowskiej (II piętro). Informacji udziela i
zgłoszenia przyjmuje Dyrekcja Capellae Cra-
coviensis, ul. Zwierzyniecka 1, 31-103 Kra-
ków, tel. 22-71-20.



Chopin-Trio z Poznania było rewelacją V Tygodnia Talentów w Tarnowie. O imprezie tej na s. 7 pisze Józef Kański.

Scena z III aktu „Walkirii” w inscenizacji Petera Halla w Bayreuth (fot. S. Lauterwasser). O tegorocznym Festiwalu wagnerowskim pisze Ewa Burzawa na s. 15.

