

ANTOLOGIA
TEKSTÓW O MUZYCE

Moim Dzieciom

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

KRZYSZTOF ROTTERMUND

Antologia tekstów o muzyce



POZNAŃ 2016

Recenzent: dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL

Publikacja dofinansowana przez Wydział Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu

© Krzysztof Rottermund 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Projekt okładki: K. & S. Szurpit

Redakcja: Katarzyna Kapusta

Redakcja techniczna: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Krystyna Jasińska

ISBN 978-83-232-3116-5

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 11,0. Ark. druk. 10,875

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Od autora	9
1. RECENZJE KONCERTÓW, PRZEDSTAWIEŃ OPEROWYCH I FESTIWALI W BERLINIE	11
1.A. Koncerty i imprezy polonijne	11
Polska muzyka w Berlinie	11
Berliński koncert poświęcony Janowi Pawłowi II	12
„Polski Tydzień” w Berlinie	13
„III Polski Tydzień” w Berlinie. Podsumowanie muzyczne	17
Dwa polskie koncerty w Berlinie	21
Stulecie Berliner Sängerbund z polskimi wykonawcami	24
Polsko-niemiecki Weihnachtskonzert	25
<i>Sternlicht-Sonate</i> Piotra Mossa – prawykonanie w Berlinie	26
Kilara <i>Missa pro pace</i> w Berlinie	27
<i>Carmina burana</i> i nie tylko	29
Muzyka polska w Berlinie	31
Z Polską w sercu	33
Polacy-kompozytorzy w Berlinie	37
Henri Seroka i jego <i>Credo</i>	39
Prawykonanie utworu Piotra Mossa w Berlinie	41
Witold Szalonek <i>in memoriam</i>	42
Jesień muzyki polskiej w Berlinie	44
Ocalały z Oświęcimia	46
1.B. Z życia muzycznego Berlina	48
Operowy skandal w Berlinie	48
<i>Nos</i> Szostakowicza w Berlinie	49
<i>Der ferne Klang</i> Schreker'a	51

Bartók i Schönberg	54
<i>Peter Grimes</i> Brittena w Komische Oper	56
Abbado, Ashkenazy i Jansons ponownie w Berlinie	57
Pechowy koncert urodzinowy w Berlinie	59
O rocznicy Szostakowicza w Berlinie	61
Dyrygent Pierre Boulez w Berlinie	64
Początek sezonu w Berlinie	66
Igor Strawiański i Simon Rattle	68
Pollini ponownie w Berlinie	70
Lewandowski przypomniany w Berlinie	71
Co (było) słycać w Berlinie	74
Trzech wspaniałych? Nie, tylko jeden... ..	79
2. RECENZJE NAGRAŃ PŁYTOWYCH	83
Urodzinowa płyta Greta von Zieritz	83
<i>Variations for Two Pianos</i>	84
Muzealna muzyka na muzealnych instrumentach	86
Płyta z muzyką Henselta	87
Mendelssohn, Czajkowski	89
Emil Bohnke i jego utwory	90
Halaczinsky	93
Jadassohn i jego kameralistyka	94
<i>Pieśni</i> Medtnera	95
Fortepianowy Koffler	97
Utwory Fanny Hensel w interpretacji Elżbiety Sternlicht	99
Rheinberger	100
Jean Sibelius w wykonaniu Idy Haendel	101
Utwory na róg	103
Ich trzech	104
Lipiński znany i mniej znany	107
Laks, Rathaus	109
3. RECENZJE KSIĄŻEK	112
Jerzy Gołos: <i>Warszawskie organy. Historia i zabytki</i> . Warszawa 2003	112
Benjamin Vogel: <i>Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 ro- ku</i> . Szczecin 2007	113
Maria Szymanowicz: <i>Organy w kościołach diecezji radomskiej. Historia i stan obecny</i> . Lublin 2006	116

Wiktor Zygmunt Łyjak: <i>Organy w kościołach ewangelickich w Królestwie Polskim w latach 1815–1864</i> . Sierpc 2006	119
Maryla Renat: <i>Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku</i> . Częstochowa 2012	124
<i>Studia Organologica</i> , t. IV, red. Maria Szymanowicz. Lublin 2012	128
4. RELACJE, SPRAWOZDANIA, INNE	134
Muzeum Instrumentów Muzycznych w Berlinie	134
Berlińskie sceny operowe – teraźniejszość i przyszłość	137
Europejskie Centrum Muzyki Żydowskiej w Hanowerze w setną rocznicę śmierci Louisa Lewandowskiego	140
Estrongo Nachama (1918–2000)	141
Pamiętki po Richardzie Tauberze w Muzeum Żydowskim w Berlinie	143
Reichenau po dziesięciu wiekach	144
Co słyszeć w Kilonii?	147
<i>Muzyka w okupowanej Polsce 1939–1945</i>	150
Dama z klawesynem. Wanda Landowska i muzyka dawna	153
Nie bójmy się muzyki komunistów! Jeszcze o Hannsie Eislerze w 50. rocznicę śmierci	156
Ahrenshoop – kolonia artystyczna nad Bałtykiem	158
Wieniawski, Hauptmann, Marschalk, Corinth – koneksje literacko-artystyczne	161
5. RECENZJE KONCERTÓW FILHARMONII KALISKIEJ	165
W Filharmonii Kaliskiej	165
Ruben Silva i Filharmonia Kaliska	166
Beethoven w Kaliszu	167
Gorące rytmy	168
Brazylia i Francja w Kaliszu	169
Trzy koncerty – jedna relacja	170
An anthology of texts on music (summary)	173

Od autora

Niniejszy zeszyt powstał jako antologia wybranych tekstów autorskich, opublikowanych wcześniej na łamach krajowych i wydawanych w Niemieckich periodyków. Zawiera także prace dotąd niepublikowane. Zgromadzone w nim teksty to tylko dość skromny wybór spośród artykułów i prac publicystycznych autora. Pisane były w latach 1994–2014, obejmują więc okres dwóch dekad. Publikując ową antologię, autor postawił sobie dwa cele. Pierwszym z nich było przedstawienie studentom kaliskiego Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM (oraz innych uczelni) na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej – szerokiego spektrum publicystyki kulturalnej, w tym wypadku dotyczącej różnych aspektów sztuki muzycznej. Teksty te mogą bowiem posłużyć jako przykłady do analizy i dyskusji w ramach przedmiotu Seminarium prelekcji i krytyki muzycznej, realizowanego na uzupełniających studiach magisterskich. Drugi cel miał charakter dokumentacyjny i dotyczył polonijnego życia muzycznego (choć nie tylko) Berlina, a także – ale w znacznie mniejszym stopniu – i Kalisza. Chodziło głównie o przedstawienie zarówno współpracy polsko-niemieckiej w zakresie kultury muzycznej, jak też działalności i osiągnięć polonijnego środowiska muzycznego w stolicy Niemiec. Nie zabrakło tu jednak recenzji i sprawozdań z koncertów wybitnych, światowej sławy dyrygentów i solistów, występujących w najbardziej prestiżowych salach koncertowych niemieckiej metropolii, oraz wybranych spektakli operowych trzech teatrów muzycznych Berlina. W książce, choć w niewielkim zakresie, znalazły się także recenzje dotyczące lokalnego, kaliskiego życia muzycznego, sprawozdane do koncertów Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Kaliskiej, a w jednym przypadku jej występu w Berlinie.

Publikowane teksty zostały podzielone na pięć grup tematycznych. Na początku zamieszczono recenzje koncertów, przedstawień operowych i festiwali, które odbyły się w Berlinie. Zostały one podzielone na dwie części,

z których pierwsza dotyczy imprez polsko-niemieckich, polonijnych lub z muzyką polską. W drugiej natomiast zamieszczono recenzje i relacje z wybranych koncertów na estradach Berlina i przedstawień operowych na trzech scenach muzycznych stolicy Niemiec. W następnej grupie tematycznej znalazły się recenzje nagrań płytowych, w trzeciej recenzje kilku książek naukowych. W czwartym dziale zamieszczono luźne relacje i sprawozdania z imprez berlińskich i polsko-niemieckich, ale głównie o nieco innych charakterze niż koncerty, a także dwie relacje z innych miast Niemiec (Hanower i Kilonia) oraz teksty mające charakter popularnonaukowy, związane z kulturą muzyczną zachodniego sąsiada Polski. Piąta, ostatnia grupa tematyczna uzupełnia całość, a znalazły się w niej wątki lokalne w postaci recenzji kilku koncertów Filharmonii Kaliskiej w Auli Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM.

Autor wyraża nadzieję, że zebrane w jednym zeszycie teksty krytycznomuzyczne będą mogły stać się pożytecznym materiałem służącym celom dydaktyki akademickiej i że spełnią także funkcje dokumentacyjne.

Krzysztof Rottermund

Berlin, czerwiec 2016

1

Recenzje koncertów, przedstawień operowych i festiwali w Berlinie

1.A. KONCERTY I IMPREZY POLONIJNE

Polska muzyka w Berlinie

W bogatym życiu koncertowym Berlina muzyce polskiej poświęca się, niestety, niewiele miejsca. Jak już jest, to przede wszystkim Chopin. Na koncercie kameralnym w Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche 7 maja 1995 publiczność miała okazję usłyszeć nie tylko Chopina, ale także dwa utwory osiadłego w Berlinie polskiego kompozytora Jacka Domagały (ur. 1949, wychowanek Floriana Dąbrowskiego w Poznaniu i Witolda Szalonka w Berlinie). Wykonawcami koncertu byli: pianista Mariusz Danilewski (ur. 1962, absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Bronisławy Kawalli) oraz berliński kwartet smyczkowy Arte, prowadzony przez polskiego skrzypka Tomasza Tomaszewskiego, koncertmistrza Deutsche Oper Berlin.

Koncert fortepianowy f-moll Chopina, zagrany z polotem przez utalentowanego pianistę Mariusza Danilewskiego (kilkakrotnego stypendystę Towarzystwa im. Chopina w Warszawie, wyróżnionego na Estradzie Młodych Festawalu Pianistyki Polskiej w Słupsku w 1984 roku, zdobywcę stypendium i nagrody na konkursie w Zurychu itp.), został przedstawiony z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego. To dość ryzykowne przedsięwzięcie miało swoje dobre i złe strony. Strona dobra to jeszcze większe uwypuklenie partii fortepianu, co w koncercie typu *brillant* jest rzeczą ważną. Złe strony natomiast to brak proporcji między solistą a smyczkami (pogłębiony jeszcze przez specyficzną akustykę kościoła) oraz niemożność oddania właściwego klimatu brzmieniowego partii towarzyszących – nic nie jest w stanie zastąpić charakterystycznych odzywek trąbek w III części koncertu! Z tej koncepcji wykonawczej obronną ręką wyszło jedynie środkowe *Larghetto*.

Napisany w latach 1990–1991 *Kwartet fortepianowy* Jacka Domagały miał teraz swoje prawykonanie. Utwór nieszablonowy, mający w sobie coś z polskiego ducha, chwilami jednak eklektyczny, z wpływami Szymanowskiego (szczególnie na samym początku), Bartóka i Strawińskiego (folklorizm, witalizm). Kompozytor posłużył się także częściowo techniką mikrotonową.

Następnym utworem był *VIII Kwartet smyczkowy* op. 110 Szostakowicza. Koncert zakończyło *Preludium* na fortepian Jacka Domagały, utwór napisany w 1980 roku, o zgrabnej formie i ciekawych efektach kolorystycznych. Mariusz Danilewski wykonał go efektownie, nadając utworowi dodatkowe walory. Spośród wszystkich wykonawców na wyróżnienie zasługuje niewątpliwie ów pianista, dla którego nie istniały problemy techniczne i interpretacyjne. Kwartet Arte, zespół młody, wymaga dalszego doskonalenia, przede wszystkim lepszego zgrania (kwartet to nie zespół czterech solistów!) i większej precyzji wykonawczej.

Warto też wspomnieć, że na koncercie Związku Kompozytorów Niemieckich, 10 maja, wykonano także interesująco napisany *Kwartet na 4 saksofony* Jacka Domagały.

(„Ruch Muzyczny” nr 12 z 11 czerwca 1995)

.....

Berliński koncert poświęcony Janowi Pawłowi II

Z okazji pielgrzymki apostołskiej Jana Pawła II do Berlina w sobotę 22 czerwca w kościele Polskiej Misji Katolickiej w Berlinie odbył się uroczysty koncert muzyki religijnej i poezji Karola Wojtyły. Wykonawcami byli: Auxilium – chór mieszany Polskiej Misji prowadzony przez Andrzeja Mielewczyka i Karola Borsuka, Grażyna Flicińska-Panfil (sopran) oraz zespół smyczkowy Camerata Nova ze Szczecina. Fragmenty poezji i listów Karola Wojtyły recytował Marek Perepeczko. W programie znalazły się utwory Mozarta (m.in. *Ave verum corpus*), Vivaldiego, Pergolesiego (fragmenty *Stabat Mater*) oraz muzyka polska.

Koncert rozpoczął się wykonaniem *Gaude Mater Polonia*, po czym chór przedstawił pieśń Józefa Elsnera *O Panie mój*. Kompozycja ta, choć prosta w formie i harmonice, zabrzmiała jednak zadziwiająco świeżo, wręcz oryginalnie, a przede wszystkim niezwykle swojsko. Utwory Elsnera bardzo rzadko są dziś wykonywane, a szkoda, bo można wśród nich znaleźć prawdziwe „perełki” godne szerszego rozpowszechnienia, o czym świadczy choćby ta właśnie pieśń.

W programie tego koncertu znalazło się też prawykonanie kompozycji Piotra Mossa *Snuć miłość* do tekstu Mickiewicza na głos recytujący i smyczki,

napisanej specjalnie z okazji przyjazdu Papieża do Berlina. Ta pełna ekspresji muzyka doskonale harmonizowała z Mickiewiczowską poezją, która w osobie Marka Perepeczki znalazła wręcz idealnego interpretatora.

Wszyscy wykonawcy tego uroczystego, ale typowo okolicznościowego koncertu zaprezentowali się całkiem dobrze. Cieszy fakt, że polonijno-muzyczne środowisko Berlina rozwija się coraz prężniej, czego dowodem jest chór Auxilium, składający się wprawdzie z amatorów, ale reprezentujący już niezły poziom. Jest to zasługa przede wszystkim Andrzeja Mielewczyka, któremu należy życzyć dalszych sukcesów w prowadzeniu tego zespołu.

(„Ruch Muzyczny” nr 16 z 11 sierpnia 1996)

.....

„Polski Tydzień” w Berlinie

W dniach 3–10 maja odbył się w Berlinie już po raz drugi „Polski Tydzień”, obejmujący koncerty, pokazy filmów, wystawy, odczyty, dyskusje, konferencje itp., a także festyn w Gubinie/Guben i juwenalia we Frankfurcie nad Odrą, gdzie ma siedzibę Uniwersytet Europejski Viadrina. Mottem „Tygodnia” było hasło – „Polen – Partner in Europa”, co stanowiło nawiązanie do przyszłej integracji Polski z Unią Europejską. Organizatorami byli: Przedstawicielstwo Ambasady Polskiej w Berlinie, Polski Instytut Kultury oraz Europejskie Centrum Informacyjne Jean-Monnet-Haus. Wśród uczestników znalazły się takie m.in. osobistości ze świata polityki i kultury, jak Tadeusz Mazowiecki, Leszek Balcerowicz, Andrzej Szczypiorski, Krzysztof Penderecki, Franciszek Starowieyski, Krystyna Janda, Grażyna Szapołowska. Muzyczna część „Polskiego Tygodnia” przyniosła szereg koncertów o bardzo zróżnicowanym charakterze.

Chór chłopiący „Poznańskie Słowiki” pod dyktando Stefana Stuligrosza wystąpił 3 maja w kościele Mariackim (naprzeciwko Polskiego Instytutu Kultury), z programem obejmującym dawną muzykę polską oraz kompozycje twórców niemieckich. Ostatni berliński występ „Słowików” w 1997 roku miał miejsce w katedrze ewangelickiej (Berliner Dom). Wybór tym razem najstarszego (z XIII wieku), nadal czynnego kościoła Berlina, w okresie reformacji przemienionego na świątynię protestancką, okazał się trafny. Przejmująco zabrzmiały w nim nasze dwa najstarsze hymny: *Bogurodzica* i *Gaude Mater Polonia*, a ich wykonanie było popisem najlepszych polskich tradycji chóralnych. W części koncertu z towarzyszeniem organów zespół przeszedł na emporę i zabrzmiał bodaj jeszcze efektowniej – przecież te kościoły tak były budowane, by muzyka szła z góry! Piękny „drobiazg muzyczny” Wojciecha Kilara *Jak wspaniałym tworem jest człowiek* poprzedził kil-

ka „szlagierów” niemieckich (Rheinberger, Schubert, Mozart), zakończonych perfekcyjnym wykonaniem *Alleluja* Händla. Aż trudno uwierzyć leksykonom, kiedy podają wiek Stuligrosza. Podobnie jak przed dwoma laty, i tym razem licznie zgromadzona publiczność zgotowała znakomitemu zespołowi i jego dyrygentowi owację na stojąco.

W zupełnie inny nastrój i atmosferę wprowadził słuchaczy zespół instrumentalny Kroke z Krakowa (słowo Kroke w języku jidysz znaczy Kraków), grający tzw. muzykę klezmerską. Trzej instrumentalisci, absolwenci Akademii Muzycznej w Krakowie: Tomasz Kukurba (altówka, skrzypce, śpiew), Jerzy Bawoł (harmonia) i Tomasz Lato (kontrabas), dali wspaniały popis nie tylko umiejętności wirtuozowskich, ale także, wykorzystując tradycyjne standardy muzyki klezmerskiej i ludowej, zaprezentowali je w postaci oryginalnych aranżacji i improwizacji, uzyskując „sonorystyczne” brzmienia niespotykane dotąd w muzyce żydowskiej. Koncert odbył się w żydowskiej restauracji-kawiarni Oren przy Oranienburgerstrasse, o czym wspominam nieprzypadkowo. Ulica ta, nad którą góruje złota kopuła Nowej Synagogi i przy której znajduje się Centrum Judaicum, skupia berlińską cyganerię artystyczną, mieszczą się przy niej najrozmaitsze orientalne kafejki i knajpki, co nadaje temu miejscu wyjątkowy, specyficzny klimat. Trio Kroke ma już za sobą wiele występów zagranicznych (Szwecja, Dania, Niemcy, Anglia, Finlandia, Wyspy Kanaryjskie), a do Jerozolimy zaprosił go sam Steven Spielberg. Zespół odnosi wszędzie duże sukcesy, czemu się wcale nie dziwię po usłyszeniu ich znakomitego występu.

Również koncert 5 maja w Polskim Instytucie Kultury miał charakter raczej niezwykły. Wystąpił bowiem kantor synagogi w Łodzi Symcha Keller, prezentując szereg tradycyjnych pieśni wywodzących się z nurtu chasydzkiego, śpiewy synagogalne, ludowe itp. Niektórym z nich akompaniowała na fortepianie Małgorzata Burzyńska-Keller. Niezwykłej wymowy nabrał ostatni punkt występu łódzkiego kantora. Wykonana została bowiem wstrząsająca pieśń, której melodię, do religijnego tekstu Mojżesza Majmonidesa, ułożył w pociągu jadącym w 1943 roku do Treblinki cadyk z Modrzyc. Obozu zagłady cadyk nie przeżył, jego pieśń jednak się zachowała, przekazana przez współwzięnia, który miał więcej szczęścia.

Interesująco wypadł kolejny koncert chóralny, który odbył się 7 maja w kościele Mariackim. W pierwszej jego części zaprezentował się 8-osobowy chór męski Oktoich, działający przy cerkwi prawosławnej pod wezwaniem Cyryla i Metodego we Wrocławiu. Założony w 1991 roku i kierowany przez Grzegorza Cebulskiego, już w następnym roku odniósł znaczny sukces, zdobywając pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Prawosławnej w Hajnówce. Wykonane utwory prezentowały szerokie spektrum muzyki Kościoła Wschodniego, począwszy od jednogłosowych

przykładów „znamiennego razspiewu”, hymnów, troparionów, początków wielogłosowości typu organum, aż do utworów Bortniańskiego (*Te Deum*) i Greczaninowa. Wyrównana emisja, spójność brzmienia i precyzja rytmiczna to podstawowe atuty zespołu. Jednak pewne niedokładności intonacyjne w utworach wielogłosowych dość często, niestety, dawały o sobie znać.

Chór Akademicki Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie pod dyрекcją Michała Dąbrowskiego wystąpił z programem wyłącznie polskim. Rozpoczęto *Bogurodzicą*, następnie zabrzmiały utwory trzech Mikołajów: z Radomia (*Gloria*), Gomółki (3 psalmy) i Zieleńskiego (*Sacerdotes Domini*). Twórczość XVIII wieku reprezentowała muzyka Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (*Tota pulchra es Maria*). Instrumentalnym przerywnikiem stosującego na wysokim poziomie koncertu była wykonana przez Michała Dąbrowskiego organowa *Fantazja* Konstantego Gorskiego z 1919 roku. Ten świetny utwór, napisany przez skrzypka (sic!) z dużym wyczuciem specyfiki instrumentu, jest jego jedynym organowym dziełem, dobrze więc, że coraz częściej mamy okazję je usłyszeć. Po swym wirtuozowskim popisie Dąbrowski poprowadził dalej chór SGGW, tym razem z nowszym repertuarem. Usłyszeliśmy bowiem utwory Nowowiejskiego (*Parce Domine*), Krzysztofa Teodorowicza (*Ave Regina caelorum*) oraz popularny *Amen* Góreckiego. Nie obyło się tym razem bez bisu, a był nim fragment *XV Koncertu chóralnego* Bortniańskiego.

W ramach „Polskiego Tygodnia” miał wystąpić jeszcze chór parafii ewangelicko-reformowanej w Warszawie, koncert został jednak odwołany.

W znanym berlińskim klubie jazzowym Quasimodo odbył się także „1st Polish Jazz Weekend”, podczas którego 6, 7 i 8 maja zaprezentowały się zespoły East West Wind, Piotr Wojtasik Quintett oraz Tomasz Stańko & His Band. Polski jazz znany jest w Berlinie stosunkowo słabo, a możliwość występu jego przedstawicieli w tak renomowanym miejscu stanowiło niewątpliwą nobilitację. Na koncert Stańki przybyły tłumy, co świadczyło jednak o dużej popularności tego znakomitego muzyka. Z tym minifestiwalem współpracowała też berlińska rozgłośnia Jazz Radio, a jego tytuł sugeruje, że będzie on w przyszłości kontynuowany.

Główną muzyczną atrakcją „Polskiego Tygodnia” stał się niewątpliwie koncert w dniu 5 maja, na którym w wielkiej sali Berlińskiej Filharmonii wystąpiła orkiestra kameralna Sinfonietta Cracovia pod dyрекcją Krzysztofa Pendereckiego. Mimo że na ulicach Berlina nigdzie nie widziałem plakatów informujących o tym koncercie (niedopatrzenie organizatorów?), sala Filharmonii zappełniła się prawie w całości. Program zawierał trzy kompozycje Pendereckiego oraz utwory Strawińskiego i Szostakowicza. Po krótkim, oficjalnym przywitaniu publiczności przez dra Jerzego Margańskiego, kierow-

nika berlińskiego przedstawicielstwa Ambasady Polskiej w Niemczech, na estradzie pojawili się krakowscy muzycy, a po nich przywitany gromkimi brawami Krzysztof Penderecki.

Na wstępie usłyszeliśmy *Concerto in D* na orkiestrę smyczkową Strawińskiego. Trzyczęściowe, napisane w 1946 roku dzieło, reprezentuje neoklasyczny nurt w twórczości wielkiego Rosjanina. Skrajne, szybkie części – *Vivace* i *Rondo* – wymagające dużej precyzji wykonawczej, zabrzmiały spójnie i jędrnie. Część drugą natomiast – *Arioso* – odznaczającą się rzadkim raczej u Strawińskiego liryzmem, cechował nastrój skupienia, doskonale oddany przez krakowskich smyczkowców. Następną pozycją programu był *Koncert na altówkę* Pendereckiego. Partię solową utworu wykonała Tabea Zimmermann, artystka, której nie zawahałbym się nazwać Anne-Sophie Mutter altówki! Jest ona laureatką pierwszych nagród na konkursach w Genewie (1982), Paryżu (1983) i Budapeszcie (1984). Występowała w wielu krajach z czołowymi orkiestrami i najlepszymi dyrygentami, często ze swoim mężem Davidem Shallonem. Wirtuozowska perfekcja, nienaganna intonacja, pełne, nasycone brzmienie w lirycznych fragmentach utworu – to charakterystyczne cechy jej interpretacji *Koncertu*. Do zespołu smyczkowego dołączyły tym razem instrumenty perkusyjne, a pod batutą twórcy dzieła okazało się ono bodaj najatrakcyjniejszym punktem wieczoru.

Po przerwie zabrzmiały ponownie kompozycje Pendereckiego. Pierwszą była *Serenada* na orkiestrę smyczkową z lat 1996–1997, składająca się z krótkiej *Passacagli* i przepojonego liryzmem *Larghetto*. Z kolei kompozytor poprowadził swoją *Sinfoniettę* na smyczki z 1992 roku. Ta dwuczęściowa, pełna wigoru i wirtuozowskiego rozmachu kompozycja stanowi nie lada wyzwanie dla wykonawców. I tym razem krakowski zespół wywiązał się z zadania prawie bez zarzutu. Pewne niedokładności rytmiczne nie zdołały zatrzeć ogólnego pozytywnego wrażenia.

Ostatnią pozycją koncertu była *Symfonia kameralna* op. 110bis Szostakowicza. Krzysztof Penderecki chętnie sięga po partytury tego klasyka muzyki rosyjskiej XX wieku. Jego *Symfonia kameralna* należy do najczęściej wykonywanych i najpopularniejszych kompozycji. Pod sprawną batutą dyrygenta dzieło zabrzmiało zwarcie i efektownie. Na pochwałę zasługują też ładne sola skrzypiec, altówki, a zwłaszcza wiolonczeli. Sinfonietta Cracovia to zespół stosunkowo młody, stojący już jednak na bardzo wysokim artystycznym poziomie. Berliński występ krakowskiej orkiestry pod dyktando Krzysztofa Pendereckiego i tym razem to potwierdził. Okazał się też centralnym punktem muzycznych wydarzeń „Tygodnia Polskiego” w Berlinie.

Podsumowując tę ważną kulturalną imprezę w stolicy Niemiec, należałoby stwierdzić, że wypadła ona całkiem dobrze. Zainteresowanie mediów niemieckich nie było jednak zbyt duże. Częściowo winę za to ponoszą chyba

organizatorzy, a brak odpowiedniej reklamy to spore niedopatrzenie. Jedyne polonijna rozgłośnia berlińska działająca w ramach niemieckiego radia SFB 4 poświęciła imprezie należyłą uwagę, udostępniając swój czas antenowy m.in. na moje obszernie omówienie koncertu Pendereckiego. Promocja polskiej kultury na Zachodzie zasługuje niewątpliwie na większe poparcie oficjalnych czynników, gdyż głównie dzięki niej mamy możliwość pokazania się z najlepszej strony. Osiągnięcia naszych artystów, dorobek polskiej kultury i sztuki szybciej przybliży nasz kraj do zachodniej wspólnoty europejskiej, przyczyniając się tym samym do pełniejszej z nią integracji.

(„Ruch Muzyczny” nr 12 z 13 czerwca 1999)

.....

„III Polski Tydzień w Berlinie” Podsumowanie muzyczne

Już po raz trzeci odbył się w Berlinie „Polski Tydzień” (14–21 maja) – zakrojona na szeroką skalę impreza, której celem jest zapoznanie mieszkańców stolicy Niemiec z naszymi osiągnięciami w dziedzinie kultury, sztuki, nauki, gospodarki itp. Jej głównymi organizatorami były Ambasada oraz Polski Instytut Kultury. Mottem Tygodnia było hasło „Polska – sąsiad i coś więcej”. Bardzo ładnie wydany program, ze słowem wstępnym Bronisława Geremka, a także ambasadora RP w Niemczech Andrzeja Byrta i dyrektora Polskiego Instytutu Kultury Sławomira Tryca, szczegółowo informował o wszystkich imprezach, a oferta była naprawdę imponująca.

Na oficjalnym rozpoczęciu w Ratuszu, z udziałem m.in. burmistrza Berlina Eberharda Diepgena, wystąpił wysoko ceniony również w Niemczech Poznański Chór Chłopięcy „Polskie Słowiki” pod dyrekcją Wojciecha Krolloppa, prezentując urozmaicony program, z dużym udziałem muzyki polskiej (*Gaude Mater Polonia*, utwory Zieleńskiego, Ogińskiego, Szymanowskiego, Pendereckiego); ukłonem w stronę gospodarzy były kompozycje Bacha i Brahmsa.

Zespół Muzyki Dawnej Ars Nova z Warszawy pod kierownictwem Jacka Urbaniaka wystąpił 16 maja w Willi-Brandt-Haus, federalnej centrali SPD, nowoczesnym gmachu, nie tak dawno oddanym do użytku. Jakkolwiek architektura budynku i wystrój sali oraz wykonywany repertuar nie miały żadnego wspólnego mianownika, stwierdzić trzeba, że pod względem akustycznym nie można było takiemu zestawieniu niczego zarzucić. Zespół zeprezentował wyłącznie muzykę XVI wieku kompozytorów polskich lub związanych z Polską (m.in. Długoraja, Klabona, Cato, tańce z tabulatury

Jana z Lublina). Można by dyskutować, czy zaproponowane opracowanie *Psalmów* Mikołaja Gomółki na głos i zespół instrumentalny oddaje ducha epoki późnego renesansu, niemniej koncepcja wykonawcza Jacka Urbaniaka wniosła w dzieło mistrza z Sandomierza coś nowego i świeżego. Jako solista w utworach wokально-instrumentalnych wystąpił bas Grzegorz Zychowicz.

Najważniejszym muzycznym akcentem Polskiego Tygodnia, a chyba w ogóle całej imprezy, był koncert w Filharmonii Berlińskiej, na którym 17 maja wystąpiła Orkiestra Kameralna Amadeus z Poznania pod dyrekcją Agnieszki Duczmal oraz Piotr Paleczny. Koncert okazał się wielkim sukcesem, zakończonym bisami i owacją na stojąco, co w Berlinie zdarza się niezmiernie rzadko. *Divertimento F-dur* KV 138 Mozarta to stała pozycja w repertuarze poznańskiego zespołu, bardzo często grywana, można więc było trochę się obawiać, czy kolejna prezentacja nie będzie skażona wykonawczą rutyną. Obawy okazały się jednak płonne, nadzwyczajna precyzja rytmiczna i artykulacyjna, polot i wigor stanowiły cechy tej interpretacji, choć we fragmentach lirycznych przydałoby się więcej ciepła i słodczy brzmienia.

Cóż można powiedzieć o wykonaniu *Koncertu e-moll* Chopina przez Piotra Palecznego? Próżno byłoby się tu doszukiwać jakichś nowatorskich pomysłów, zamiaru epatowania publiczności czymś niezwykłym. Nawet efekty wirtuozowskie, tak przecież typowe w koncercie stylu *brillant*, u tego znakomitego artysty schodzą jak gdyby na dalszy plan. Sztuka pianistyczna Palecznego oparta jest na solidnych podstawach, a jej główną cechą wydaje się dochowanie wierności muzycznemu tekstowi, bez wprowadzania indywidualnych, niepotrzebnych pomysłów. Pokora wobec dzieła i jego twórcy oraz nawiązanie do dobrych, polskich tradycji chopinowskich to dalsze jej elementy. Nie jestem zwolennikiem wykonywania *Koncertów* Chopina z towarzyszeniem tylko orkiestry smyczkowej czy też kwartetu lub kwintetu. Chopin dobrze wiedział, co robi, pisząc partię orkiestry również z instrumentami dętymi i kotłami. *Koncert e-moll* trochę chyba mniej traci na tak zubożonym instrumentacyjnie akompaniamencie niż *Koncert f-moll*. W każdym razie w interpretacji Piotra Palecznego i Agnieszki Duczmal prawie się tego nie zauważyło. Zagrany na bis pięknie i nastrojowo *Nokturn Fis-dur* op. 15 nr 2 Chopina jeszcze raz pokazał wielką klasę pianisty.

Serenada C-dur na orkiestrę smyczkową Czajkowskiego należy, obok *Serenady E-dur* Dworzaka, do żelaznego repertuaru każdej orkiestry smyczkowej. W polskiej muzyce mamy równie piękną *Serenadę* op. 2 Karłowicza, której prawykonanie notabene odbyło się w 1897 roku w Berlińskiej Filharmonii, toteż trochę szkoda, iż właśnie tego utworu berlińska publiczność nie miała okazji wysłuchać. Po brawurowo wykonanej *Serenadzie* Czajkowskiego na wyraźne życzenie publiczności orkiestra musiała bisować i usłysze-

liśmy niekwestionowany przebój – *Orawę* Wojciecha Kilara. Owacja była tak spontaniczna, że Agnieszka Duczmal postanowiła powtórnie wykonać fragment tego utworu i stąd wyniknął zabawny epizod. Mianowicie siedzący w pierwszym rzędzie Andrzej Byrt, ambasador RP w Niemczech, wszedł na estradę, chcąc złożyć gratulacje i podziękować dyrygentce. Ona jednak, nie zauważywszy tego, dała znak do rozpoczęcia końcowego fragmentu *Orawy* w momencie, gdy ambasador chwycił ją za rękę. Splecione dłonie wspólnie poprowadziły dalej utwór. Jak na debiut, w dodatku na tak renomowanej estradzie, całkiem nieźle, Panie Ambasadorze!

Z recitalem chopinowskim 18 maja w Polskim Instytucie Kultury wystąpiła Małgorzata Sajna, tegoroczna maturzystka, uczennica Alicji Kledzik, jedna z naszych reprezentantek na tegorocznym Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina. Program recitalu obejmował *Andante spianato* i *Poloneza Es-dur* op. 22, *Walca As-dur* op. 42, 3 *Mazurki* op. 59: *a-moll*, *As-dur*, *fis-moll* oraz *Scherzo b-moll* op. 31. Choć młoda i choć nie ma wielkiego doświadczenia estradowego, Małgorzata Sajna pokazała się z jak najlepszej strony.

Również tego samego dnia odbył się recital organowy Elżbiety Karolak z poznańskiej Akademii Muzycznej. Koncert miał miejsce w katedrze ewangelickiej (Berliner Dom, organy z 1905 roku firmy Wilhelm Sauer z Frankfurtu nad Odrą, w 1993 odrestaurowane przez ten sam zakład), a artystka wykonała utwory Bacha, Brahmsa, Nowowiejskiego i Messiaena. Program ambitny i trudny, a zarazem urozmaicony, znalazł w osobie Elżbiety Karolak znakomitą odtwórczynię, z łatwością rozwiązującą wszystkie kwestie techniczne i interpretacyjne, a przy tym obdarzoną bogatą inwencją w kolorystycznym kształtowaniu dzieł, zwłaszcza Nowowiejskiego i Messiaena.

W kościele Mariackim, najstarszym w Berlinie, 19 maja wystąpił Chór Kameralny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod dyrekcją Krzysztofa Szydzisza. Stosunkowo młody zespół, założony w 1992 roku, może już się poszczycić kilkoma prestiżowymi nagrodami i licznymi występami zagranicznymi. Poziom, jaki zaprezentował w Berlinie, świadczył, że zdobyte nagrody były jak najbardziej uzasadnione. Akustyka kościoła Mariackiego, ze względu na bardzo długi pogłos, raczej nie sprzyja występom wokalnemu, ale nie dało się tego zauważyć w utworach wykonanych przez poznańskich chórzystów. Nieskazitelnie czysta intonacja, precyzja rytmiczna, plastyczność przebiegu linii melodycznych, spójność i szlachetność brzmienia, zrobiły na słuchaczach wielkie wrażenie. Krzysztof Szydzisz prowadził swój zespół z dużą muzyczną kulturą, pewną ręką, a przy tym z wyraźnie zarysowaną koncepcją interpretacyjną poszczególnych, jakże różniących się utworów. Usłyszeliśmy m.in. kompozycje Purcella, Janequ-

ina, Chopina (w aranżacji Andrzeja Koszewskiego) oraz kilka utworów kompozytorów polskich XX wieku: Twardowskiego, Koszewskiego, Świdra, Maklakiewicza, a z najmłodszej generacji twórców – Macieja Żółtowskiego. I tym razem nie obyło się bez bisu, a była nim znana galiarda *Tanzen und Springen* Hansa Leo Hasslera. Dało się także zauważyć ogromną radość muzykowania chórzystów. Instrumentalny przerywnik tego stojącego na wysokim poziomie koncertu stanowiła organowa *Fantazja „Beati estis”* Zbigniewa Kozuba – utwór o zwartej, wyrazistej formie, ciekawych efektach brzmieniowych i wirtuozowskim rozmachu, wykonany przez kompozytora.

Warto też wspomnieć o koncertach pod gołym niebem, na których prezentowała się Kapela na Zamku w Rydzynie (zespół instrumentów dętych blaszanych) pod kierownictwem Mieczysława Leńniczaka, przedstawiając muzykę począwszy od renesansu aż do utworów XX wieku, także popularne szlagiery oraz – bodajże jako jedyny tego rodzaju zespół w Polsce – tzw. muzykę myśliwską. Młodzieżowe orkiestry dęte z Grodziska Wielkopolskiego i Sierakowa przemaszerowały spod berlińskiego Ratusza pod Bramę Brandenburską, a kapela ludowa (skrzypce, dudy) z Poznania wprowadziła na ulice niemieckiej metropolii wielkopolski folklor. Na specjalnym koncercie w Ratuszu występował też jedyny w swoim rodzaju zespół folklorystyczny „Mazowiaczy”, składający się z osób niepełnosprawnych.

W ramach „II Polish-Jazz-Weekend” odbyło się kilka koncertów, na których wystąpiły gwiazdy polskiego jazzu, m.in. Jan Ptaszyn Wróblewski, Leszek Możdżer, Wojciech Niedziela, Adam Pierończyk, Lora Szafran, zespoły Dixie Company i Majewski-Quintet. Jeden z koncertów poświęcony był w całości muzyce Krzysztofa Komedy-Trzczińskiego. Z tym mini-festiwałem współpracowała rozgłośnia JazzRadio, informując obszernie nie tylko o imprezach odpowiadających jej profilowi programowemu. Lekką muzę reprezentowały takie postaci jak Alicja Majewska, Zbigniew Wodecki, Włodzimierz Korcz. W zamykającym i podsumowującym wieczorze w gmachu Ambasady RP wystąpił poznański zespół wokalny Affabre Concinui, wykonujący repertuar od Palestriny do... Beatlesów.

„III Polski Tydzień w Berlinie” okazał się pod względem muzycznym niezwykle atrakcyjny i urozmaicony (w innych dziedzinach było zresztą podobnie), przyczyniając się niewątpliwie do lepszego poznania naszego dorobku kulturalnego przez zachodnich sąsiadów Polski. Zainteresowanie publiczności i mediów było spore, na pewno więc można mówić o sukcesie. Będziemy z niecierpliwością oczekiwać kolejnej tego typu imprezy.

(„Ruch Muzyczny” nr 13 z 25 czerwca 2000)

.....

Dwa polskie koncerty w Berlinie

Podczas „IV Polskiego Tygodnia w Berlinie”, 8 maja w katedrze ewangelickiej (Berliner Dom) zostało wykonane w całości po raz pierwszy w Niemczech oratorium pasyjne Józefa Elsnera *Passio Domini Nostri Jesu Christi* op. 65. Zaprezentowanie dzieła tego kompozytora w stolicy Niemiec było wydarzeniem artystycznym dużej rangi. Wzbudziło ono gorący aplauz słuchaczy, szczerze wypełniających obszerne wnętrza świątyni, a zakończyło się owacją na stojąco. Warto podkreślić, że wśród publiczności znajdowali się zaproszeni członkowie berlińskiego Senatu, posłowie Bundestagu oraz przedstawiciele korpusu dyplomatycznego. Prezentacji monumentalnego dzieła dokonała Warszawska Orkiestra Symfoniczna, chór Warszawskiej Opery Kameralnej oraz dwunastu solistów. Całość przygotował i prowadził Jacek Kasprzyk.

Berlińskie wykonanie tego utworu nie było przypadkowe, gdyż Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, przechowuje autograf partytury dzieła. Aż do roku 1994, kiedy autor tych słów dotarł w końcu do jego oryginalnej partytury, zamówił sporządzenie mikrofilmu i następnie przekazał go do Warszawy, manuskrypt Elsnera uważano w Polsce za zaginiony. Informacje podawane przez niektóre źródła o miejscu ewentualnego jego przechowywania okazywały się sprzeczne lub nieprawdziwe. W kraju zachowały się jedynie fragmenty odpisów poszczególnych głosów, sporządzona w 1938 roku rekonstrukcja partytury, której dokonał na podstawie owych niekompletnych materiałów Karol Hławiczka, oraz skromna, wstępna wersja pierwszej części utworu. Na łamach „Ruchu Muzycznego” pisano już zresztą o Elsnerowskiej *Pasji* kilkakrotnie. Od roku 1998, kiedy to w warszawskim kościele ewangelickim Świętej Trójcy nastąpiło współczesne „prawykonanie” na podstawie odnalezionego berlińskiego autografu kompletnej, ostatecznej i oryginalnej wersji dzieła Elsnera, święci ono znowu tryumfy w kościołach i salach koncertowych.

Pierwsze wykonanie w Berlinie i w Niemczech pełnej wersji *Pasji* Elsnera było nadzwyczaj udane, mimo że akustyka berlińskiej świątyni, odznaczająca się bardzo długim pogłosem, na pewno temu nie sprzyjała. Jacek Kasprzyk poprowadził dzieło z dużą dyscypliną, podkreślając jego dramatyczny charakter. Umieszczenie części solistów na emporze stanowiło dodatkowy efekt potęgujący dramaturgię utworu i stwarzający wrażenie pewnej teatralności. Potężny aparat wykonawczy precyzyjnie reagował na batutę dyrygenta. Kunsztowne fugi, prawdziwe majstersztyki kompozytora, stanowiące zarazem chyba najtrudniejsze do interpretacji fragmenty dzieła, chór wykonał z dużą precyzją. Czytelna emisja i plastyczność przebiegu poszczególnych głosów to dodatkowe atuty berlińskiego wykonania *Pasji*.

Bardzo dobra instrumentacja Elsnera, choć nieodbiegająca zbyt od ogólnie przyjętych kanonów stylistycznych w tego typu dziełach, ujawniła jednak nieprzeciętną inwencję kompozytora na tym polu. Duże wrażenie zrobił *Marsz żałobny*, wykazujący co prawda wpływy marsza żałobnego z *III Symfonii* Beethovena, niepozbawiony jednak własnych, oryginalnych rozwiązań. Spośród solistów na wyróżnienie zasłużyli: Agnieszka Kurowska, Eugenia Rezler, Jerzy Mahler. Skromny polski repertuar oratoryjno-kantatowy wzbogacił się więc o nowe, interesująco napisane dzieło, którego autograf partytury zachował się Bibliotece Państwowej w Berlinie.

*

Niecodziennym wydarzeniem okazał się 15 czerwca koncert polskich i polonijnych artystów w sali kameralnej Schauspielhausu, poświęcony przypadającej w tym roku setnej rocznicy śmierci Josepha Gabriela Rheinbergera (1839–1901). Przeszedł on do historii przede wszystkim jako świetny organista i znakomity pedagog, działający głównie w Monachium (uczniami jego byli m.in. Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari i Wilhelm Furtwängler), natomiast olbrzymia spuścizna kompozytorska, którą przekazał przed śmiercią monachijskiej Bayerische Staatsbibliothek, pozostała prawie nieznana. Stosunkowo często można usłyszeć jedynie organowe utwory Rheinbergera (napisał m.in. 20 sonat i 2 koncerty), a przecież pozostawił on wiele dzieł wokalnych i wokально-instrumentalnych, przede wszystkim religijnych (motety, hymny, oratoria, 12 mszy, 3 *Requiem*, 2 *Stabat Mater*), symfonicznych, kameralnych, fortepianowych (w tym 4 sonaty, *Koncert As-dur* op. 94), scenicznych i in. Łącznie napisał około dwustu opusowanych utworów, w tym sporo cykli. Ostatnio pojawiło się jednak na płytowym rynku trochę nowych nagrań utworów Rheinbergera, co może świadczyć o pewnym wzroście zainteresowania jego zapomnianą twórczością.

Wykonawcami berlińskiego koncertu byli: Bartłomiej Nizioł – skrzypce, Jacek Mirucki – kontrabas, Andrzej Mielewczyk – organy, chór żeński Frauenchor Spandau oraz zespół smyczkowy Camerata Nova ze Szczecina. Pomysłodawcą koncertu był polski dyrygent działający w Berlinie Karol Borsuk, który go też przygotował i poprowadził.

Okazało się, że muzyka Rheinbergera jest interesująca, pomimo bardzo tradycyjnego, konserwatywno-akademickiego języka napisana z dużą znajomością kompozytorskiego rzemiosła, wykazuje przy tym sporo inwencji i niebanalnych pomysłów (obok miejsc czasami naprawdę szablonowych). Nie jest to jednak twórczość na miarę najwybitniejszych kompozytorów epoki, zdradza też liczne wpływy, zaś w religijnych utworach wokально-

-instrumentalnych częściowo uwzględnia postulatory cecylińskiej reformy muzyki kościelnej.

Koncert otworzyły kompozycje wokalne *a cappella* na 3- i 4-głosowy chór żeński: *St. Nepomuks Vorabend* oraz *Sechs Gesänge* op. 131 do słów niemieckich poetów romantycznych. Te bezpretensjonalne, o przyjemnym brzmieniu utwory są wyraźnie osadzone w tradycji niemieckiej „Tafelmusik”, a ich dość nietypowa obsada wskazuje na pewną kontynuację poczynań Brahmsa w tej dziedzinie. Wykonanie odznaczało się dużą precyzją, natomiast emisja i spójność brzmienia żeńskiego zespołu wymagałyby jeszcze sporo pracy. Dla produkcji chóralnych akustyka tej sali jest jednak bardzo niewdzięczna, demaskuje bowiem wszelkie niedociągnięcia.

Głównym punktem programu berlińskiego koncertu okazała się *Suita in C* op. 149 na skrzypce, wiolonczelę, organy i orkiestrę smyczkową. Jest to długie, czteroczęściowe, typowo romantyczne, szeroko rozbudowane dzieło, dające solistom wdzięczne pole do popisu (Jacek Mirucki dokonał transkrypcji partii wiolonczeli na kontrabas). Przepiękne miejscami, liryczne linie melodyczne, zwłaszcza w partii skrzypiec, ciekawe pomysły formalne (część druga to temat z wariacjami, trzecią stanowi urocza sarabanda), dość wyraźna, quasi-brahmsowska stylistyka, trochę nostalgiczny ton całości dzieła sprawiły, że słuchało się go z prawdziwą przyjemnością. Jest to właściwie z rozmachem napisany koncert potrójny. Wydaje się, że gdyby akompaniującą partię zespołu smyczkowego zinstrumentować na orkiestrę symfoniczną, przysporzyłoby to utworowi dodatkowych walorów. Soliści wywiązali się ze swojego zadania bardzo dobrze. Bartłomiej Nizioł czarował cudownym tonem swego stradivariususa oraz nieskazitelną intonacją. Jacek Mirucki w swojej kontrabasowej partii też potrafił zabłysnąć, dzielnie spisywał się organista Andrzej Mielewczyk, choć miał do dyspozycji tylko niezbyt dobry pozytyw bez pedału.

Po przerwie usłyszeliśmy dwa utwory religijne: *Salve Regina* z cyklu *Sechs Marianische Hymnen* op. 171 na trzygłosowy chór żeński i organy oraz *Missa in A* op. 126 na trzygłosowy chór żeński, organy i orkiestrę smyczkową z fletem. Pogodna w wyrazie *Msza* to utwór o walorach użytkowych, który jak najbardziej nadaje się do wykonania w kościele podczas liturgii. Podobnie zresztą *Salve Regina*. I chociaż *Msza* pod względem inwencji nie dorównuje zaprezentowanej wcześniej *Suicie*, spodobała się publiczności na tyle, że wykonawcy zostali zmuszeni do bisu, a było nim początkowe *Kyrie*.

Pomysł Karola Borsuka zorganizowania i poprowadzenia monograficznego koncertu przypominającego twórczość Josepha Gabriela Rheinbergera, o którego rocznicy nie pamiętało nawet jego rodzime środowisko muzyczne, okazał się więc wyjątkowo udany. Cieszy również fakt, że na berlińskiej

estradzie mogli zaprezentować się polscy i polonijni artyści, co przecież nie-
często się zdarza.

(„Ruch Muzyczny” nr 15 z 22 lipca 2001)

.....

Stulecie Berliner Sängerbund z polskimi wykonawcami

Niezwykle rzadko się zdarza, by w wielkiej sali Filharmonii Berlińskiej miało miejsce prawykonanie utworu polskiego kompozytora w polsko-niemieckim wykonaniu. Dlatego też koncert 21 września niewątpliwie zasłużywał na szczególną uwagę. Zakrojona na szeroką skalę chóralna impreza pod nazwą „Festliche Revue” zorganizowana została z okazji setnej rocznicy założenia Berlińskiego Związku Śpiewaczego (Berliner Sängerbund). W trwającym aż sześć godzin koncertowym maratonie prezentowały się liczne chóry mieszane, męskie, żeńskie, chłopięce, dziecięce. Zaznaczyły się też na nim bardzo wyraźnie akcenty polskie. W centralnej części wieczoru dominowali bowiem wykonawcy z Polski, zaprezentowane zostało także nowe dzieło Piotra Mossa. Warto podkreślić, że jednym z pomysłodawców i twórców koncepcji muzycznej prezentacji berlińskiej chóralistyki był Karol Borsuk, znany i aktywny w środowisku polonijnym Berlina dyrygent, niewyczerpany wręcz autor coraz to nowych, oryginalnych pomysłów.

Prawykonanie *Meditation und Psalm* na chór i orkiestrę Piotra Mossa miało szczególną wymowę. Dzieło to zostało bowiem zamówione i napisane specjalnie z okazji przypadającej w tym roku setnej rocznicy Berlińskiego Związku Śpiewaczego, a wykonane zostało przez połączone chóry tego stowarzyszenia, chór Uniwersytetu Szczecińskiego, zespół wokalny Camerata Nova ze Szczecina oraz orkiestrę Filharmonii Szczecińskiej. Całość przygotował i prowadził Eugeniusz Kus, kierownik artystyczny szczecińskiego chóru uniwersyteckiego. Piotr Moss (ur. 1949), mieszkający od dwudziestu lat w Paryżu, jest w Berlinie postacią znaną. Stało się już chyba tradycją, że kolejne, wokalnie-instrumentalne, sakralne dzieła tego kompozytora mają prawykonania właśnie w stolicy Niemiec. Tak było np. w zeszłym roku z jego *Weihnachtskantate*, w roku 1996 ze *Spandauer Messe*. Oba utwory zostały wówczas bardzo ciepło przyjęte zarówno przez publiczność, jak i krytykę. *Medytacja i Psalm* Piotra Mossa do tekstów *Agnus Dei* oraz *Psalmu 130*, to kolejny taki utwór. W przeciwieństwie do *Weihnachtskantate*, która miała bardziej kameralny charakter, *Meditation und Psalm* przeznaczony jest na wielką orkiestrę symfoniczną i chór mieszany; ma zwięzłą, zwartą, czytelną formę oraz bogatą wyrazowo treść. Specyficzny rodzaj języka dźwiękowego i idącej za nim ekspresji jest bardzo charakterystyczny dla religijnej twór-

czości kompozytora, a szeroko pojęte przesłanie filozoficzno-sakralno-humanistyczne odzwierciedla, przynajmniej częściowo, ideową postawę twórcy. Piotr Moss stosuje w utworze wyrafinowane środki dźwiękowe, ciekawe efekty kolorystyczne, bogatą harmonię, czasami o „brudnym” czy drapieżnym brzmieniu, za chwilę przechodząc niespodziewanie i z pewną dozą przekory do łagodnych, tonalnych struktur. Utwór kończy się jasnym, radosnym akordem durowym. Dodatkowym atutem dzieła jest jego stosunkowo krótki czas trwania, przy czym dzieje się w nim wiele, gdyż kompozytorowi nie brak inwencji. Wykonanie utworu stało na przyzwoitym poziomie, przyjęte też zostało przez publiczność zasłużonym i ciepłym aplauzem.

Olbrzymi aparat wykonawczy połączonych zespołów zaprezentował następnie *Carmina burana* Carla Orffa. Ten popularny i niezwykle efektowny utwór został dodatkowo wzbogacony fragmentami baletowymi w wykonaniu uczniów Staatliche Balletschule, a choreografię opracowała Bettina Owczarek. Warto dodać, że na koncercie obecnych było wielu prominentów muzycznego środowiska Berlina i Niemiec, jak choćby prezydenci berlińskiego i niemieckiego Związku Śpiewaczego Reinhardt Stollreiter i Heinz Eyrich, a także osobistości ze świata polityki, m.in. burmistrz Berlina Klaus Wowereit. Zakrojona na szeroką skalę rocznicowa impreza w Filharmonii Berlińskiej, ze względu na polskie akcenty i prawykonanie nowego dzieła polskiego kompozytora, zasługuje więc niewątpliwie na odnotowanie także w polskich mediach.

(„Ruch Muzyczny” nr 22 z 28 października 2001)

.....

Polsko-niemiecki Weihnachtskonzert

Praktyka wspólnego muzykowania polskich i niemieckich artystów staje się coraz bardziej intensywna. Na koncercie, związanym ze świętami, który odbył się 15 grudnia w Herz-Jesu-Kirche w Berlinie, wystąpił zespół smyczkowy Państwowej Filharmonii w Koszalinie oraz soliści: Andrzej Mielewczyk – organy, Krzysztof Machowski – tenor, Jacek Mirucki – kontrabas. Zaprezentował się także chór żeński Frauenchor Spandau, chór mieszany Sankt-Adalbert-Chor oraz chór przy kościele Herz-Jesu-Kirche. Koncert ten przygotował i poprowadził Karol Borsuk, działający aktywnie w Berlinie dyrygent polonijny. Frekwencja była bardzo wysoka, wieczór zaszczylił swą obecnością przewodniczący Bundestagu Wolfgang Thierse z małżonką. Ciekawy i urozmaicony program mógł zadowolić najbardziej wybredne gusta słuchaczy, gdyż zaprezentowane zostały utwory kompozytorów niemieckich, polskich, włoskich i rosyjskich.

Na początku Andrzej Mielewczyk, kantor i organista kościoła, w którym koncert się odbywał, poprowadził trzy religijne utwory chóralne: Andreas Hammerschmidta *Macht die Tore weit*, Johannes Eccarda *Übers Gebirge Maria geht* oraz Rachmaninowa *Ave Maria*. A. Mielewczyk zaprezentował się następnie jako instrumentalista, wykonując *IV Koncert organowy F-dur* Händla. Od tego momentu prowadzenie koncertu przejął Karol Borsuk. Czteroczęściowe dzieło najwybitniejszego obok Bacha przedstawiciela późnego baroku nie wymaga wprawdzie od organisty najwyższych umiejętności technicznych, niemniej jednak doświadczenie i znajomość stylistyki epoki są tutaj konieczne. Prawidłowe budowanie narracji w cyklicznym utworze jest bardzo istotne, w przeciwnym razie kompozycja może wiele stracić. Mielewczyk poradził sobie z tym dobrze, a drobne potknięcia nie zdołały zakłócić pozytywnego odbioru całości.

Słabiej wypadło następne, niestety, polskie dzieło, aria *Semper mi Jesu* Antoniego Milwida. Po pierwsze, sama kompozycja nie okazała się utworem najwyższego lotu, po drugie zaś, pewne niedociągnięcia wystąpiły w towarzyszących soliście instrumentach smyczkowych. Zwłaszcza nieczysta intonacja skrzypiec przyczyniła się do niezbyt przyjemnego wrażenia. Natomiast solista, tenor Krzysztof Machowski, spisał się prawie bez zarzutu.

Kanon Johanna Pachelbela na zespół smyczkowy oraz dwa *Geistliche Konzerte* Heinricha Schütza na chór mieszany w opracowaniu Piotra Mossa to kolejne, stylowo zaprezentowane utwory. Prawdziwy popis wirtuozowskich umiejętności pokazał kontrabasista Jacek Mirucki, który brawurowo wykonał *Wariacje* Paganiniego na temat z opery *Mojżesz w Egipcie* Rossiniego, za co publiczność wynagrodziła go burzliwą owacją. Artysta sam opracował na kontrabas kompozycję Paganiniego, przeznaczoną w oryginale na skrzypce.

Na zakończenie usłyszeliśmy *Credo e-moll* Vivaldiego na chór i orkiestrę, utwór bardzo piękny i efektowny. Dyrygent Karol Borsuk, zachęcony aplauzem publiczności, zdecydował się na bis, a był nim początkowy fragment dzieła. Kolejny polsko-niemiecki koncert w Berlinie dostarczył wielu pięknych artystycznych wrażeń.

(„Ruch Muzyczny” nr 2 z 20 stycznia 2002)

.....

***Sternlicht-Sonate* Piotra Mossa – prawykonanie w Berlinie**

W Berlinie odbyło się niedawno prawykonanie nowego utworu fortepianowego Piotra Mossa *Sternlicht-Sonate*. Zawarta w tytule aluzja do *Mondschein-Sonate* (*Sonata cis-moll* op. 27 nr 2, „Księżycowa”) Ludwiga van

Beethovena jest oczywista, choć powstanie utworu wiąże się z innymi okolicznościami. Zamówiła go mieszkająca od lat w Berlinie polska pianistka Elżbieta Sternlicht (uczennica Zbigniewa Drzewieckiego w Warszawie i Vlado Perlemutera w Paryżu), ona też była jego pierwszą wykonawczynią. Sonata Mossa składa się z czterech części: *Andante*, *Andante*, *Adagio*, *Allegretto*. Jak stwierdził kompozytor, „trzy pierwsze części pełne są obrazów, nastrojów, tajemnic, odniesień, nostalgii, wahań, rezygnacji... Część czwarta jest inna od poprzednich. Muzyka jej jest bardzo prosta, repetytywna. Część ta jest jakby tragicznym komentarzem do części poprzednich, jakby zanegowaniem ich sensu, zanegowaniem rozwijającej się w nich muzyki. Jest to bardzo bliskie moim odczuciom dotyczącym obserwowanego już od pewnego czasu schyłku muzyki. Co będzie dalej...?”. Mimo tych pesymistycznych pozamuzycznych treści zawartych w słowach kompozytora, *Sternlicht-Sonate* jest utworem efektownym, napisanym z pewnym rozmachem, miejscami o wirtuozowskich cechach. Każdemu pianiście może dać wdzięczne pole do popisu. Prawykonanie utworu zostało życzliwie przyjęte przez publiczność. Przypomnijmy, że Piotr Moss (ur. 1949) studiował w Warszawie kompozycję u Grażyny Bacewicz i Piotra Perkowskiego, pobierał też prywatne lekcje u Krzysztofa Pendereckiego. Odbył również uzupełniające studia w Paryżu u Nadii Boulanger. Zdobył szereg nagród i wyróżnień w konkursach kompozytorskich. Mieszkając od lat w Paryżu, utrzymuje ożywione kontakty z polskim środowiskiem muzycznym, a także z Berlinem, gdzie kilkakrotnie już odbywały się prawykonania jego nowych utworów (*Spandauer Messe*, *Weihnachtskantate*, *Meditation und Psalm*), o czym donosiliśmy w „Kurierze”.

Podczas recitalu, oprócz sonaty Piotra Mossa, Elżbieta Sternlicht wykonała również po raz pierwszy utwory następujących kompozytorów: Horii Surlanu (ur. 1952) *SonaTanoS*, Martina Daske (ur. 1962) *Unterwärts*, Mayako Kubo (ur. 1947) *Viertel des Lebens*, a także *V Sonatę* Galiny Ustwolskiej i *III Sonatę* op. 55 Alberta Ginastery. Pianistka specjalizuje się ostatnio w wykonywaniu muzyki współczesnej, a także muzyki mało znanej i rzadko grywanej, należącej niegdyś do tzw. *Entartete Musik*.

(„Kurier Berliński Polonica” nr 11, grudzień 2003, s. 29)

.....

Kilara *Missa pro pace* w Berlinie

W kolejną rocznicę napaści hitlerowskich Niemiec na Polskę, 1 września, w berlińskiej katedrze ewangelickiej (Berliner Dom) odbył się koncert, na którym wykonano po raz pierwszy w Niemczech *Missa pro pace* Wojcie-

cha Kilara. Jak wiadomo, kompozycja miała swoje prawykonanie 12 stycznia 2001 roku w Warszawie, a zamówiona była z okazji setnej rocznicy powstania Filharmonii Warszawskiej. Wykonawcami *Mszy* w Berlinie byli: orkiestra i chór Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina z Krakowa oraz soliści: Elżbieta Towarnicka, Ewa Wolak, Piotr Kusiewicz, Jacek Ozimkowski, dyrygował Piotr Sułkowski. Rangę imprezy podniosła obecność przedstawicieli posłów Bundestagu, korpusu dyplomatycznego itp. Krótkie przemówienie wygłosił ambasador Polski w Niemczech Andrzej Byrt, atrakcyjności wieczoru dodała obecność kompozytora.

Dla młodzieży z Krakowa, wykonującej monumentalne dzieło w stolicy Niemiec, w dodatku w obecności autora, była to nie lada atrakcja i zaszczyt. Młodociani artyści zasłużyli na pochwałę, gdyż spisali się całkiem nieźle, choć akustyka wnętrza katedry, z bardzo długim pogłosem, zazwyczaj nie sprzyja koncertom. Tym razem jednak specyfika faktury utworu i jego przystępne środki wykonawcze pozwoliły na przyzwoite przedstawienie kompozycji, choć żaden z solistów nie wybił się ponad przeciętność.

Zupełnie inna sprawa to sam utwór. Na jego temat napisano i powiedziano już sporo, komentarze po prawykonaniu bywały na ogół sprzeczne. Jedni uważali *Missę* za dzieło mistrzowskie, inni za kolejny kicz znanego kompozytora. Nie przytaknąłbym tej ostatniej opinii, choć rzeczywiście bardzo trudno jest zaakceptować tak uproszczony język dźwiękowy, jakim Kilar od pewnego czasu się posługuje.

Jest to utwór eklektyczny, sprzyjający przede wszystkim gustom najzwyczajniejszych melomanów czy wręcz wiernych z niedzielnych mszy i nabożeństw. Wszakże *Bogurodzicę* mamy jedną jedyną, niepowtarzalną, doskonałą, naprawdę nie potrzeba nam drugiej w takim wydaniu, jak w *Mszy* Kilara. Podobnie jest z chorałem gregoriańskim, średniowiecznymi sekwencjami itp., a *Orawę* i *Krzesanego* (początek *Gloria* wyraźnie ewokuje takie skojarzenia) kompozytor już przecież wcześniej napisał. Zaś część *a cappella* w *Agnus Dei* to typowa stylistyka Elsnera z jego utworów religijnych. Ostatnie ogniwo cyklu jest zresztą chyba najlepszą częścią całej kompozycji. Ale niemiłosierne niekiedy dłużyzny, prosta, diatoniczna harmonika, powtarzane w kółko motywy i akordy, czasami sprawiające wrażenie ćwiczeń harmonicznym, ascetyzm (żeby nie powiedzieć: ubóstwo) muzycznych myśli, przekraczały niekiedy granice dobrego smaku i cierpliwości nie tylko bardziej wyrobionych słuchaczy. Chwilami na berlińskim koncercie wiało taką nudą, że tylko skoczna, polifoniczna melodia telefonu komórkowego, który gdzieś się niechcący odezwał, potrafiła przynieść pewne ożywienie. Wierzących się w ławkach osób było sporo, zauważyłem, że niektórzy wychodzili, nie dotrawszy do końca, inni zaś tylko kręcili głowami lub szeptali między sobą.

Owacja po koncercie była oczywiście na stojąco, bo jakże inaczej, kiedy na sali sam Mistrz? Część publiczności w ogóle jednak nie klaskała i szybko wyszła z zatłoczonej katedry, by móc wreszcie zapalić papierosa i odetchnąć z ulgą. Usłyszałem opinie osób niemających zawodowo z muzyką nic wspólnego: „Mnie się to bardzo podobało”, od innych zaś, że taki koncert można było sobie podarować. Padła też opinia, że *Msza* Kilara to swoisty rodzaj „Gebrauchsmusik”, co potwierdziła prezentacja dzieła uczniowskimi siłami.

Niektóre jego fragmenty świetnie by się nadawały do wykonywania podczas niedzielnych mszy, a stare dewotki zapewne byłyby wniebowzięte, że wreszcie rozumieją współczesną, „poważną” muzykę. W *Mszy* Kilara są miejsca wyjątkowo piękne, wzniosłe, tchnące modlitewnym skupieniem, pozwalające głęboko przeżywać to swoiste misterium, potwierdzając mistrzostwo kompozytora, ale są też momenty wręcz banalne. Tych ostatnich jest chyba, niestety, więcej. Recenzji w berlińskich gazetach nie zauważyłem. Mam nadzieję, że ich brak spowodowany był wyłącznie polityczno-historycznym charakterem „akademii”, a nie li tylko konkluzją, że w ogóle nie było o czym pisać.

Wojciech Kilar kojarzy się dziś słuchaczom przede wszystkim z muzyką filmową, zwykły śmiertelnik wymieni *Drakulę* i *Pana Tadeusza*, niektórzy może jeszcze *Trędowatą*, kultowy *Rejs*, lub ostatnio *Pianistę*, zaś melomani z jego „poważnych” utworów – *Krzesanego* i *Orawę*. Do historii przejdzie Kilar zapewne jako twórca muzyki filmowej i kilku popularnych utworów „góralskich”. A ja chciałbym usłyszeć jeszcze jakieś nowe jego dzieło, które by wzbudziło we mnie takie przeżycia i emocje, jak np. *Riff 62*, choć oczywiście nie musiałby to być utwór posługujący się podobnym językiem dźwiękowym czy zbliżoną estetyką. Chciałbym też uwierzyć, że „dawny” Wojciech Kilar jeszcze się nie skończył, że nadal go stać na stworzenie czegoś naprawdę oryginalnego i wielkiego.

(„Ruch Muzyczny” nr 20 z 3 października 2004, s. 29)

.....

***Carmina burana* i nie tylko**

14 listopada w wielkiej sali berlińskiego Domu Koncertowego (Konzerthaus, Schauspielhaus), odbył się kolejny koncert z polskimi akcentami. Został on przygotowany przez działającego w Berlinie dyrygenta Karola Borsuka, który poprowadził Orkiestrę Symfoniczną Państwowej Filharmonii im. Artura Rubinsteina z Łodzi. Jako soliści wystąpili: polska pianistka z Berlina Elżbieta Sternlicht oraz trójka wokalistów: sopranistka z Węgier

Rozsa Kozma, kontratenor Piotr Łykowski, baryton Leszek Skrla. W prezentowanym programie bardzo istotną rolę odgrywały chóry, a były nimi: Lichterfelder Chorkreis (obchodził właśnie 120. rocznicę istnienia), Frauenchor Spandau, chór parafii Herz-Jesu-Kirche (przygotowanie Andrzej Mielewicz), chór z Węgier Balassagyarmat (przygotowanie Csaba Ember) oraz chór dziecięcy Polskiej Misji Katolickiej w Berlinie (przygotowanie Teresa Borsuk).

Suita *Peer Gynt* nr 2 Edwarda Griega to znane (choć nieco mniej niż Suita nr 1) i często prezentowane dzieło, które w wykonaniu łódzkich muzyków zabrzmiało spójnie, czytelnie, nastrojowo (zwłaszcza słynna *Pieśń Solwejski*), z subtelnymi niuansami dynamicznymi i kolorystycznymi. Filharmonicy łódzcy to bardzo dobry zespół, zapewne każdy dyrygent pracuje z nim z radością i bez większych problemów.

Drugim punktem programu była stosunkowo rzadko wykonywana *Fantazja c-moll* op. 80 na fortepian, chór i orkiestrę Ludwiga van Beethovena. Ten trochę dziwny utwór w spuściźnie kompozytorskiej wiedeńskiego klasyka wymaga od wykonawców zachowania należytych proporcji brzmieniowych oraz jasnej koncepcji interpretacyjnej. Dzieło, którego na pewno nie da się zaliczyć do wybitnych osiągnięć genialnego twórcy, można potraktować jako koncert fortepianowy, a właściwie *Konzertstück*, jako rodzaj kantaty z solową partią fortepianu, a także jako swobodną „romantyzującą fantazję”, zgodnie zresztą z tytułem nadanym przez kompozytora. W interpretacji Sternlicht-Borsuk partia fortepianu zabrzmiała zdecydowanie solistycznie, znalazłszy się na pierwszym planie. Solistka była w dobrej formie, grała pewnie, typowo po Beethovenowsku, dość mocnym dźwiękiem. Nieźle wypadły też połączone chóry.

Po przerwie nastąpił gwóźdź programu, czyli słynne *Carmina burana* Carla Orffa, utwór w kółko, wręcz do znudzenia, wykonywany w Berlinie. Nic dziwnego, gdyż chętnie jest słuchany przez mało wyrobioną publiczność, sala zawsze bywa pełna, więc profit zapewniony. Jest to swoisty rodzaj „muzyki dla mas”, można by nawet powiedzieć, że to muzyka „populistyczna”. Karierę trwającą do dziś cykl *Carmina* rozpoczął w 1937 roku swoim prawykonaniem we Frankfurcie nad Menem. Kompozytor, w przeciwieństwie do elity intelektualnej i artystycznej, która po 1933 roku zaczęła masowo opuszczać hitlerowskie Niemcy, pozostał w kraju, stając się bardzo popularny w drugiej połowie lat 30. i w czasie wojny. A *Carmina burana* należały do ulubionych utworów bonzów Trzeciej Rzeszy. Niezależnie od tego, że archaizujący, wysoce indywidualny styl Orffa (niekiedy zwany neoprymitywizmem) nawiązywał do muzyki dawno minionych wieków, całkowicie mógł odpowiadać poczuciu estetycznemu „rasy panów”. Istnieje mnóstwo nagrań płytowych tego „szlagieru” monachijskiego kompozytora.

Żadna ponowna interpretacja właściwie już nic nowego nie może wnieść. Rola dyrygenta sprowadza się głównie do czuwania nad tym, by całość wypadła równo, składnie, a tam gdzie trzeba – głośno. I tym razem też tak było. Soliści śpiewali dobrze, baryton jednak prawie cały czas z pewną operową manierą, co wywołało u mnie skojarzenie, jakby wykonywał partię... Janusza z *Halki* (nb. w *In taberna* jest takie jedno „moniuszkowskie” miejsce, stylizujące włoską arię operową). Opus magnum Orffa to dzieło mistrzowskie, lecz czasami odnosiłem dziwne wrażenie, że w niektórych miejscach mamy tu do czynienia z antycypacją jakoś dotąd niezauważalnej estetyki socrealizmu, jakby w wydaniu „brunatnonarodowym”.

Publiczności bardzo się podobało, gdyż zupełnie niezależnie od poziomu wykonania (tutaj zresztą całkiem dobrego), w przypadku tego utworu zawsze tak jest. Dla większości słuchaczy cykl *Carmina burana* to właściwie tylko jego początkowa część (i ostatnia – powtórzenie początku), czyli słynny *Hymn do Fortuny* (podobnie jest z IX Symfonią Beethovena – melomani przychodzą głównie na finał – *Ode do Radości*). Już zaraz po jego pierwszej prezentacji rozległy się rzęsiste brawa i na tym właściwie mógłby się koncert zakończyć. Dla przeciętnego melomana cała reszta bowiem staje się tylko niecierpliwym wyczekiwaniem finału, czyli ponownego pojawienia się motorycznego, podniecającego i hałaśliwie wieńczącego dzieła początku. Oczywiście musiał być bis, a że Fortuna kołem się toczy, dlatego zabrzmiała ona zgodnie z przysłowiem „do trzech razy sztuka”.

(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 11, 2004)

.....

Muzyka polska w Berlinie

Za granicą, a przynajmniej w Berlinie, rzadko zdarzają się recitale chopinowskie w wykonaniu cudzoziemców. A tak właśnie było 11 czerwca, kiedy to Sam Haywood z Wielkiej Brytanii w sali Konzerthausu, jako jedyny w tym sezonie, zaprezentował wyłącznie dzieła Chopina, w dodatku głównie same wielkie formy. Haywood nie jest gwiazdą, sala była jednak całkowicie wypełniona, co więcej, nie dla wszystkich starczyło biletów i niektórzy musieli się zadowolić wejściówkami. Chyba więc właśnie Chopin, a nie Haywood, był magnesem dla publiczności.

Haywood, uczeń m.in. Paula Badury-Skody, nie ma problemów z techniką, nie zawodzi go pamięć, bardzo rzadko daje się usłyszeć jakiś nietrafiony dźwięk. Zaczął dość nietypowo, bo od razu *Sonatę b-moll* op. 35, wymagającą wszak od samego początku pełnej koncentracji i mobilizacji. Jak na mój gust, *Sonatę* zagrał trochę dziwnie, acz ciekawie i nieszablonowo. Rozpoczął

w dość szybkim tempie, trochę „mętnie” i mało selektywnie, zakończył w tempie dość wolnym, stosując tempo rubato i duże kontrasty dynamiczne nawet w tak mało nadającym się do tego finale.

Następnie usłyszeliśmy *Kołysankę* op. 57, w której artysta mógł odpocząć po potężnym i wyczerpującym pierwszym utworze. Zagrał ją wręcz cudownie i był to chyba najlepszy punkt programu – wprawdzie mało efektowny, ale właśnie w takich utworach można czasami pokazać klasę i prawdziwe, artystyczne oblicze.

Nienagannie zabrzmiał kolejny wielki utwór – *Scherzo b-moll* op. 31, któremu Haywood nadał zabarwienie dramatyczne, ale eleganckie i błyskotliwe zarazem. Po przerwie pianista wykonał *Scherzo h-moll* op. 20, *Barkarolę* op. 60, *Fantazję f-moll* op. 49, a zakończył *Polonezem As-dur* op. 53. Do interpretacji pierwszych trzech utworów nie można było mieć zastrzeżeń. Ciekawe kontrasty barwowe (umiejętne operowanie obu pedałami, czego brakowało np. w *Sonacie*), odpowiednio rozplanowana narracja, błyskotliwość tam, gdzie trzeba, dały interpretacje efektowne i pociągające. Gorzej wypadł zagrany na koniec *Polonez As-dur* op. 53, któremu zabrakło przede wszystkim dostojności, fantazji i... polskości.

Na bis artysta pięknie zagrał *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2. Ale na tym nie koniec. Jeszcze jednym bisem było, jak sam zapowiedział, jego „własne, chopinowskie” opracowanie, które zadedykował swojej matce, obchodzącej właśnie urodziny. Rozpoczął ponownie początkowymi pasażami *Nokturnu Des-dur*, na tle których po chwili pojawiła się przepięknie przeprowadzona melodia... *Happy Birthday*, w naprawdę iście chopinowskim stylu!

Haywood zapowiada wkrótce recitale chopinowskie na oryginalnym fortepianie Pleyela, na którym niegdyś grywał Chopin. Z niecierpliwością będziemy ich wyczekiwać.

W ramach trwającego obecnie Roku Polsko-Niemieckiego 2005/2006 12 czerwca w Berlinie zabrzmiały wokalnie-instrumentalne utwory polskich kompozytorów baroku: Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego i Józefa Żebrowskiego. Koncert ten odbył się w kościele Herz-Jesu-Kirche w dzielnicy Prenzlauer Berg, gdzie organistą i kantorem jest polski muzyk Andrzej Mielewczyk. Rozpoczęło go znane *Preludium* na organy Jana Podbielskiego, jedyny zachowany utwór kompozytora, zagrany przez Andrzeja Mielewczyka. Następnie wykonano dwie kompozycje Gorczyckiego: *Jesum Corona Virginum* oraz *In Virtute Tua*, po nich zaś najbardziej znane dzieło Żebrowskiego – *Magnificat*. Kwartet wokalny w składzie: Grażyna Mądroch (sopran), Ewa Mikulska (alt), Krzysztof Machowski (tenor), Krzysztof Matuszak (baryton), z towarzyszeniem dwojga skrzypiec (Anna Machowska i Paulina Kamoda), wiolonczeli (Zofia Pieniak) i szpinetu (Andrzej Mielewczyk), zaprezentowali interpretacje stylistycznie i brzmieniowo przekonują-

ce, mimo że pod względem obsady uboższe w stosunku do oryginalnych partytur. Był to jeden z pierwszych koncertów Roku Polsko-Niemieckiego, skromny wprawdzie, ale ciekawy ze względu na nieznanne w Berlinie barokowe utwory polskich kompozytorów – i ciepło przez publiczność przyjęty.

(„Ruch Muzyczny” nr 14 z 10 lipca 2005)

.....

Z Polską w sercu

Antoni Buchner oraz Frank Harders-Wuthenow to inicjatorzy zarówno międzynarodowego sympozjum pt. „Polscy kompozytorzy XIX i XX wieku w kontekście europejskim” (jako ramy czasowe przyjęto lata 1850–1950), które odbyło się na Uniwersytecie Sztuk w Berlinie (21–23 października 2004), jak i związanego z nim festiwalu muzyki polskiej „Polen im Herzen. Komponieren in der Fremde” („Z Polską w sercu. Twórczość muzyczna na obczyźnie”). W realizację projektu zaangażowany był także Rainer Cadembach z Universität der Künste.

Wykład inauguracyjny wygłosił Mieczysław Tomaszewski, który mówił na temat muzyki polskiej jako „sztuki w objęciach historii”. Autor, wielki erudyta, syntetycznie ujął specyfikę zagadnienia, nawiązując do polskiej literatury i wydarzeń społeczno-politycznych. Tematy wystąpień polskich uczestników (tu odnotowujemy je w kolejności alfabetycznej) były bardzo zróżnicowane i ciekawe, wnoszące sporo nowego do, zdawałoby się, dość dobrze znanych spraw.

Beata Bolesławska-Lewandowska zarysowała okoliczności emigracji Andrzeja Panufnika, omówiła też elementy polskie występujące w jego muzyce.

Michał Bristiger przedstawił interesujący, mało znany, a niezwykle ważny epizod związany z teorią i estetyką muzyki filmowej. Autor omówił działalność Karola Rathausa, który zajmował się tym zagadnieniem zarówno od strony teoretycznej (jego prace czekają na wydawcę), jak i praktycznej – tworząc muzykę filmową m.in. do filmu *Der Mörder Dimitri Karamazow* (reżyseria Fedor Ozep) z 1930–1931 roku (nb. do sfilmowanej w 1958 roku powieści Dostojewskiego w reżyserii Richarda Brooksa, gdzie wystąpili m.in. Maria Schell, a w roli Dymitra Karamazowa – Yul Brynner, znakomitą muzykę napisał także polski kompozytor, jeden z najlepszych w dziejach Hollywoodu – Bronisław Kaper). Referat Michała Bristigera, z pogranicza teorii, filozofii i estetyki, dotyczył filmu jako „Gesamtkunstwerk”, bo właśnie Rathaus w ten sposób traktował dzieło sztuki filmowej, w którym „muzyka komponuje film”.

Antoni Buchner mówił o Ignacym Janie Paderewskim, podkreślając dość szczególnie i mało znany, jak dotąd, wątek swoistej niechęci wybitnego artysty do Niemiec, Niemców i szerzej – niemieckości. Wystąpienie to, bardzo oryginalne w formie i treści, odeszło szybko od spraw muzycznych, a autor poruszał kwestie antypolskości Bismarcka (oryginalne cytaty, niewątpliwie nieprzyjemne w odbiorze dla referentów i słuchaczy niemieckich, dla których „żelazny kanclerz” to wybitna postać ich rodzimej historii), Haki, strajków szkolnych, po których Paderewski finansowo wspomagał prześladowane polskie dzieci i ich rodziców, a z drugiej strony... hojnie łożył na renowację niektórych niemieckich pomników, stojących w dobrym stanie do dziś.

Marcin Gmys w swoim referacie podjął problem programu *Uwertury koncertowej* op. 12 Szymanowskiego. Jako kontekst dla zagadnienia programowości w dziełach Szymanowskiego posłużył *I Koncert skrzypcowy*, utwór inspirowany poematem *Noc majowa* Tadeusza Micińskiego. Gmys wykazał, że zarówno w warstwie muzycznej, jak i treściowej, *I Koncert* ma swój wcześniejszy odpowiednik – tzw. „ptasi epizod” z kluczowej sceny opery *Der ferne Klang* (1913) Franza Schreкера. Przechodząc do *Uwertury*, autor wskazał na kilka fragmentów dzieła prawdopodobnie odpowiadających programowi zaczerpniętemu z poematu Micińskiego *Witeź Włost*. Gmys wysunął także hipotezę, że przyczyną późniejszego odrzucenia programu *Uwertury* przez Szymanowskiego mogło być ogłoszenie „antyprogramowej” estetyki Ferruccio Busoniego w jego *Zarysie nowej estetyki muzyki* (1906).

Leon Markiewicz przypomniał działającego w Paryżu Michała Spisaka, którego utwory dziś coraz rzadziej niestety są wykonywane. Joseph Herter zaś, koncentrujący się w badaniach na postaci Zygmunta Stojowskiego, przedstawił pianistę i kompozytora na tle środowiska polonijnego w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku, wystąpienie swoje ilustrując przykładami muzycznymi oraz zdjęciami, w większości chyba dotąd nieznanymi.

Referaty niemieckich muzykologów też były ciekawe, choć w jakimś sensie trochę „wtórne”, gdyż, szczerze mówiąc, muzyka polska, może z wyjątkiem tej najnowszej, nigdy nie znajdowała się w szerszej orbicie zainteresowań niemieckiej muzykologii. Niemniej jednak daje się ostatnio zauważyć wśród Niemców wzmożone zainteresowanie muzyką polską, i to nie tylko jej postaciami największymi, jak Chopin, Lutosławski czy Penderecki.

Rüdiger Ritter (Bremerhaven) zajął się osobą Stanisława Moniuszki i próbą stworzenia przez niego „polskiego muzycznego języka”. Postać Henryka Wieniawskiego jako kompozytora, wirtuoza i „obywatela świata” przedstawił Dieter Gutknecht (Kolonia). Stefan Keym (Lipsk) mówił o muzyce symfonicznej Noskowskiego, Paderewskiego i Karłowicza, na początku

tytułu swego referatu umieszczając jakże wymowne słowa „Per aspera ad astra”. Helmut Loos (Lipsk) omówił oratorium *Quo vadis* Nowowiejskiego, podkreślając światowe sukcesy tego dzieła, dzisiaj, niestety, bardzo rzadko wykonywanego nawet w kraju. Wystąpienie to, ilustrowane przykładami nutowymi i muzycznymi, wywołało szeroką dyskusję skupiającą się wokół problemu polskości (dzieła i kompozytora), uniwersalności, kiczu i muzyki „dla mas”. Andrea Brill (Monachium) zajęła się narodowym aspektem (polsko-francusko-żydowskim) w twórczości Aleksandra Tansmana.

Na koncercie w pierwszym dniu konferencji wystąpiła sopranistka z Izraela Shira Karmon oraz zamieszkała w Berlinie polska pianistka Elżbieta Sternlicht. W programie usłyszeliśmy wybrane pieśni Karłowicza (z op. 1 i 3), Szymanowskiego (*Pieśni miłosne Hafisa* op. 24 nr 1, 2, 6), Szymona Laksa (*Huit Chants Populaires Juifs*) i Karola Rathausa (*Pieśni angielskie* op. 48 nr 2, 3, 5). Liryka wokalna polskich kompozytorów zabrzmiała w czterech językach, gdyż jej twórcy wykorzystali oryginalne teksty poetów piszących w języku polskim, niemieckim, jidysz i angielskim (wg kolejności wykonania pieśni).

Elżbieta Sternlicht zaprezentowała utwory fortepianowe Józefa Kofflera (*Sonatina* op. 12), Aleksandra Tansmana (2 Preludia: *Pour Artur Rubinstein* i *Hommage à Maurice Ravel*), Władysława Szpilmana (*Toccatina* z *The life of the machines*, 1933), Andrzeja Panufnika (*Pentasonata for piano solo*, 1984/87), a także 3 *Mazurki* Chopina.

W piątek, 22 października na koncercie symfonicznym w wielkiej sali Domu Koncertowego (Konzerthaus, Schauspielhaus) przy Gendarmenmarkt Jacek Kasprzyk poprowadził Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, a w pierwszej części programu usłyszeliśmy *Step* Zygmunta Noskowskiego i *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego. Jako solistka wystąpiła utalentowana młoda niemiecka skrzypaczka Viviane Hagner, grająca na stradivariusie „Sasserno” z 1717 roku (instrument o pięknym, delikatnym, ciepłym dźwięku).

Po przerwie zabrzmiało po raz pierwszy w Niemczech *Preludium na orkiestrę* op. 71 Karola Rathausa. Utwór został napisany w roku 1953 i był ostatnim dziełem symfonicznym zmarłego rok później kompozytora.

Prawdziwą rewelacją, przynajmniej dla recenzenta, okazała się *IV Symfonia* Aleksandra Tansmana (1936/39), która dopiero teraz miała swoje koncertowe, publiczne prawykonanie (wcześniej zaprezentowana była tylko w niewielkim, prywatnym gronie). Wprawdzie trochę eklektyczna, ale mająca czytelną, logiczną, trzyczęściową formę z powolnym wstępem (*Adagio*), dramatyczną częścią pierwszą (*Allegro deciso*), elegijną, quasi-Mahlerowską drugą (*Adagio*), bogactwem pomysłów, znakomitą instrumentacją, znalazła swą kulminację w części finałowej (*Allegro giocoso*), będącą prawdziwym

majstersztykiem kontrapunktu i tanecznego uniesienia. Koncert ten transmitowała rozgłośnia DeutschlandRadio Berlin.

Na dwóch koncertach kameralnych, które odbyły się w małej sali Domu Koncertowego, wykonano łącznie siedem kompozycji. Szymanowski-Quartett (Marek Dumicz, Grzegorz Kotów, Władimir Mykytka, Marcin Sieniawski) 23 października przedstawił *III Kwartet smyczkowy* Szymona Laksa (1945), *II Kwartet smyczkowy* op. 56 Karola Szymanowskiego, a po przerwie *IV Kwartet smyczkowy* Grażyny Bacewicz. Następnego dnia muzycy European Fine Arts Trio (Tomasz Tomaszewski – skrzypce, Pi-Chin Chien – wiolonczela, François Killian – fortepian), a także Burkhard Glaetzner – obój i Andrei Gridchuk – altówka, zaprezentowali *Trio g-moll* op. 8 Fryderyka Chopina, *Kwintet na obój, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian* (1939), jedno z nielicznych zachowanych dzieł Joachima Mendelsona (1892–1943), profesora warszawskiego konserwatorium, *Sonatę E-dur* op. 37 na skrzypce i fortepian (1911) Zygmunta Stojowskiego oraz *Kwartet fortepianowy d-moll* op. 8 (1879, napisany podczas studiów w Berlinie) Zygmunta Noskowskiego.

Na koncercie we wtorek 26 października, transmitowanym przez DeutschlandRadio Berlin, wystąpiła orkiestra Kammersymphonie Berlin pod dyrekcją Jürgena Brunsza, grając dobrze znaną w Berlinie (tu miała swoje prawykonanie) *Serenadę* op. 2 Mieczysława Karłowicza, *Koncert* Jerzego Fitelberga (1928), *Sinfoniettę* Szymona Laksa (1936) oraz *Triptyk* Aleksandra Tansmana (1930). Mistrzostwo kompozytorskie na najwyższym poziomie przejawia na pewno *Tryptyk* Tansmana, lecz także w utworach Fitelberga (o najbardziej radykalnym, dysonansowym języku dźwiękowym) i Laksa (piękna część II – *Serenada*), słyhać było świetne opanowanie warsztatu oraz ciekawe pomysły melodyczne, harmoniczne i rytmiczne.

W dniu 28 października w wielkiej sali Domu Koncertowego odbył się koncert finałowy (powtórzony także 29 i 30 października), na którym wystąpiła Berliner Sinfonie-Orchester pod dyrekcją Andreja Boreyko oraz polska pianistka Ewa Kupiec. Czy zamiast wykonanej na początku uwertury do *Halki* Moniuszki lepiej by nie wybrzmiała jego *Bajka*, zapewne można by dyskutować. Dobrze wykonana *IV Symfonia „Koncertująca”* Karola Szymanowskiego stanowiła pod względem ciężaru gatunkowego punkt kulminacyjny całego programu. Zagrane po przerwie *Concertino* na fortepian i orkiestrę Władysława Szpilmana (z 1940 roku, pierwsze wykonanie w Niemczech) wzbudziło duże zainteresowanie, ale chyba głównie dlatego, iż jego twórca to bohater filmu Polańskiego *Pianista*, o czym napisano już w pierwszym zdaniu zamieszczonej w książce programowej sylwetki kompozytora. Został on tam określony mianem „polskiego Gershwina”, co zresztą w dużym stopniu można było usłyszeć w prezentowanym utworze. Ewa Kupiec zagrała na bis *Nokturn cis-moll* Chopina (op. posth.), co miało

swoistą, symboliczną wymowę. Ten sam bowiem utwór Władysław Szpilman grał we wrześniu 1939 roku w studiu Polskiego Radia w Warszawie, a transmisję koncertu na żywo przerwało bombardowanie stolicy przez hitlerowską Luftwaffe.

Koncert zakończyły nienagannie wykonane *Odwieczne pieśni* Mieczysława Karłowicza, ze względu na swój język dźwiękowy (liczne „wagneryzmy”) swojsko brzmiące dla niemieckiej publiczności. Na podkreślenie zasługuje dobrze opracowany, szczegółowy program, przedstawiający sylwetki kompozytorów z ich zdjęciami i omówieniem wykonywanych utworów. W czasie festiwalu ukazała się też monograficzna płyta z utworami Władysława Szpilmana na fortepian solo, fortepian z orkiestrą (*Concertino*) oraz na samą orkiestrę w wykonaniu Ewy Kupiec oraz Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin pod dyrekcją Johna Axelroda.

Trzeba jeszcze raz wspomnieć o pomysłodawcach obu imprez: Antonim Buchnerze i Franku Hardersie-Wuthenowie, gdyż to dzięki ich zaangażowaniu pozyskano sponsorów (Adam Operl AG, E.ON Ruhrgas AG, Gema-Stiftung) oraz patronat polskiego i niemieckiego ministerstwa kultury w osobach Waldemara Dąbrowskiego i Christiny Weiss. A nad placem Gendarmenmarkt, przy którym mieści się budynek Schauspielhausu, powiewał ogromny transparent z jakże wymownymi słowami „Z Polską w sercu. Polen im Herzen”.

Zarówno poświęcone muzyce polskiej tworzony na obczyźnie sympozjum, jak i festiwal na pewno można uznać za udany. W Berlinie, gdzie życie koncertowe bujnie kwitnie na wielu estradach i scenach, muzyki polskiej nigdy nie było i nie jest w nadmiarze. A w ciągu tych kilku dni zainteresowani mogli czegoś więcej się o niej dowiedzieć i jej posłuchać.

(„Zarys. Magazyn kulturalny” nr 4, 2005)

.....

Polacy-kompozytorzy w Berlinie

Pod takim właśnie tytułem w Deutsche Oper w Berlinie odbył się 30 października interesujący koncert kameralny w wykonaniu muzyków tej placówki, zorganizowany pod patronatem Ambasady Polski w Niemczech. Jego tytuł był jednak całkowicie mylący, bowiem żaden z prezentowanych kompozytorów w rzeczywistości nigdy nie związał się na dłuższy czas z Berlinem. To, że ktoś studiował w Berlinie (Noskowski, Paderewski), był muzykiem kapeli elektora (Jarzębski) czy też jako artysta po prostu bywał w całym świecie (Tansman, Paderewski), a więc także w Niemczech, to trochę za mało, by zakwalifikować go do kategorii polskiego kompozytora

z Berlina. Nieadekwatność tytułu może sprawić, że Niemcy, którzy zawsze mieli skłonność do anektowania wszystkiego do swojej kultury, zaczną teraz uważać także Noskowskiego albo Paderewskiego za swoich, tak jak to niekiedy robią jeszcze z Nowowiejskim.

Należy stwierdzić, że muzyczne produkcje stały na bardzo wysokim poziomie, a w koncercie wzięli udział znakomici muzycy orkiestry Deutsche Oper, w tym kilkoro Polaków. Jednakże zamiast zagranej na początku kompozycji *Nova Casa* Adama Jarzębskiego, który przez pewien czas działał jako muzyk w kapeli elektora brandenburskiego Jana Zygmunta, na pewno byłoby lepiej zaprezentować *Berlinesa* czy *Spandesa* tego twórcy, właśnie ze względu na wyraźne powiązania owych okolicznościowych kompozycji z niemiecką metropolią.

Nie mamy żadnych dowodów na to, że najwybitniejszy kompozytor polski XVII wieku, jakim był Marcin Mielczewski, przebywał kiedykolwiek w Berlinie, ale berlińska Staatsbibliothek przechowuje wiele cennych pierwodruków utworów Mielczewskiego, pochodzących z dawnych zbiorów Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu (Stadtbibliothek Breslau). Niektóre z nich były dotychczas zupełnie nieznanne i zostały dopiero nie tak dawno na nowo odkryte. Na koncercie w Berlinie zabrzmiała *Canzona prima à 3* na flet, obój, fagot i basso continuo.

Wariacje i fuga na temat Viottiego na kwartet smyczkowy, napisane w 1873 roku przez Zygmunta Noskowskiego podczas studiów u Friedricha Kiela w Berlinie, to utwór wprawdzie szkolny, ale odznaczająca się solidnym opanowaniem kompozytorskiego rzemiosła. Było to zapewne jego prawykonanie, grano z fotokopii autografu przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Wykonawcami byli muzycy z Deutsche Oper, którzy utworzyli pierwszy polski kwartet smyczkowy w Berlinie: Tomasz Tomaszewski i Piotr Prysiażnik (skrzypce), Sebastian Sokół (altówka) oraz Maria Pstrokońska-Nawratil (wiolonczela).

Divertimento na kwintet z 1944 roku Aleksandra Tansmana to kompozycja wykorzystująca specyficznie brzmiący skład instrumentów (obój, klarnet, trąbka, wiolonczela, fortepian). Mimo że umieszczenie utworu Tansmana na berlińskim koncercie to oczywiście „geograficzne nieporozumienie”, gdyż od 1919 roku był on związany na stałe z Paryżem, a nie z Berlinem, warto było posłuchać tego świetnie napisanego, neoklasycznego utworu.

Po przerwie wykonana została *Sonata a-moll* op. 13 na skrzypce i fortepian Ignacego Jana Paderewskiego. Choć to utwór dwudziestoletniego zaledwie kompozytora, odznacza się już sporą dojrzałością i swoistą dźwiękową urodą. Chyba zbyt rzadko jest on wykonywany i, aczkolwiek wśród kompozycji Paderewskiego nie jest najważniejszy, należy przecież do cenniejszych tego typu pozycji w polskiej literaturze kameralnej. Dlatego też gorąco trze-

ba podziękować Tomaszowi Tomaszewskiemu i Andreasowi Göbelowi za wzorową jego interpretację.

Na koniec zabrzmiał utwór Piotra Mossa *Maximen und Reflexionen* na fortepian (Ewa Tomaszewska) i kwintet smyczkowy, poprowadzony przez samego kompozytora. Piotr Moss, mieszkający w Warszawie i Paryżu, często przyjeżdża do Berlina, gdzie już kilka razy odbywały się prawykonania jego utworów. Teraz zaprezentowano starsze dzieło – z 1988 roku – odznaczające się, jak zwykle zresztą u tego kompozytora, ciekawymi pomysłami, przejrzystą fakturą, czytelną formą. Zgodnie z tytułem, refleksji w utworze było sporo, od sonorystycznego, „warszawsko-jesiennego” idiomu polskiej awangardy lat pięćdziesiątych, po „nową prostotę” i stylizacje folklorystyczne. Brzmiało to nadzwyczaj świeżo i oryginalnie.

Szkoda, że w programie koncertu zabrakło utworu wybitnego polskiego twórcy, który rzeczywiście związany był na stałe z Berlinem. Witold Szalonek (1927–2001), bo o nim mowa, przez blisko trzydzieści lat tutaj mieszkał, będąc profesorem kompozycji w Hochschule der Künste. Z dzisiejszej perspektywy można już chyba go nazwać klasykiem nowej muzyki i polskiej awangardy. Brak kompozycji Szalonia w programie tak zatytułowanego koncertu uznać trzeba za duże niedopatrzenie. Pewną rekompensatę stanowiła kompozycja Piotra Mossa, w wielu miejscach reprezentująca nurt, którym Witold Szalonek podążał konsekwentnie przez całą drogę twórczą.

(„Ruch Muzyczny” nr 25 z 11 grudnia 2005, s. 20–21; także „Kurier Polonica” [Berlin] nr 10, 2005, s. 28–29).

.....

Henri Seroka i jego *Credo*

Ambasada RP w Berlinie po raz kolejny zorganizowała 1 września w katedrze ewangelickiej (Berliner Dom) uroczysty koncert związany z rocznicą wybuchu II wojny światowej. Wykonawcami byli: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Kaliskiej, Chór Pomorskiej Akademii Medycznej ze Szczecina oraz soliści – Eva Nyakas z Węgier (sopran) i Martine Mahe z Francji (mezzosopran). Dyrygował szef kaliskich filharmoników Adam Klocek, a w ostatniej części utworu – polski kompozytor Henri Seroka (ur. 1949 w Belgii).

Seroka karierę rozpoczynał jako piosenkarz, estradowiec, showman. W 1969 roku wystąpił na festiwalu w Sopocie. Ostatnio zdobywa coraz większy rozgłos nie tylko melodyjnymi piosenkami, ale i muzyką filmową. Na koncercie w Berlinie poczęstowano nas tym razem dziełem „poważnym”, jak się okazało, należącym do modnego i popularnego dziś w Polsce

nurtu postmodernistycznego liturgicznego socrealizmu (o odcieniu purpurowym), tym razem dodatkowo i wyraziście zabarwionego idiomem muzyki filmowej. Od pewnego czasu krążą po naszym kraju, eksportowane także do Europy, wokalnie-instrumentalne utwory niebezpiecznie ocierające się o kicz lub wręcz będące takowym, pisane przeważnie na zamówienia z okazji rozmaitych rocznic religijnych, historycznych i politycznych. Można chyba mówić już o swoistej „nowej fali” w muzyce, natrętnie wręcz lansowanej i schlebającej masowym gustom. Najgorsze jednak, że tego typu produkcja wkrada się do poważnych sal koncertowych, zaczyna się ją traktować jako sztukę wysoką, oryginalną, wartościową. Zjawisko panoszenia się takich właśnie utworów, niekiedy wręcz artystycznych potworków, niepokoi, gdyż w jakiś sposób rugują one z sal koncertowych i kościołów twórczość z wysokiej półki, zastępując ją utworami ze strefy przypodłogowych nizin.

Utwór Seroki, określony jako oratorium *Credo*, którego prawykonanie odbyło się w 2004 roku w Szczecinie, we wszystkich swoich dziwnie poukładanych częściach (*Domine, Stabat Mater, Ave Maria, Halleluja, Agnus Dei, Gloria*; a gdzie tytułowe *Credo*?) odznaczał się tym samym mniej więcej charakterem, eufoniczną, ubogą, tonalną harmoniką, dość standardową instrumentacją i bodajże dwiema ładnymi melodiami, których sam Wojciech Kilar pewnie by się nie powstydział, a może dodatkowo coś więcej z nich jeszcze wykrzesał. W przeciwieństwie do jednej z solistek, która niemiłosiernie fałszowała, na pochwałę zasłużyli orkiestra i chór. Na ocenę ich produkcji użyję trochę banalnego, ale dobrze pasującego tutaj zwrotu – grali i śpiewali ładnie. Z drugiej jednak strony przyznać trzeba, że niewiele mieli do roboty.

Utwór Seroki spełnił z filmową nawiązką kryteria estetyczne nowej fali. Prosta muzyka, ładne wykonanie – spodobało się ładnej publiczności (masom?). Po zakończeniu koncertu wyraziła ona swój stosunek do dzieła i kompozytora owacją na stojąco. A przecież była to elita intelektualna berlińskiej Polonii oraz przedstawiciele korpusu dyplomatycznego szeregu krajów, od których oczekiwać by należało (?) adekwatnej reakcji na wykonany utwór.

Źle się, niestety, dzieje z naszą kulturą (nie tylko) muzyczną i jej prezentacją za granicą. W drukowanym programie można było pominąć fakt, że autor tego dziełka o wątpliwej wartości artystycznej jest synem polskiego żołnierza, służącego w czasie II wojny światowej pod dowództwem generała Maczka. Słuchacze zapewne by wtedy pomyśleli, że to jakiś „pseudoKilar” w belgijskim wydaniu. Wdzięczna muzyka do sympatycznych *Smurfów* i kilku filmów fabularnych (np. *Kariera Nikosia Dyzmy*) oraz piosenki przyniosły Seroce popularność i nagrody. Wielu kompozytorów muzyki filmowej i rozrywkowej jakoś nie może lub nie chce jednak zrozumieć, że sukcesy

w sztukach audiowizualnych i na estradzie nie gwarantują jeszcze sukcesów w „poważnej” twórczości muzycznej, niezależnie od reakcji publiczności. Nazwisk nie będę tu wymieniał (są jednak chlubne wyjątki), bo chyba nie warto. Skutki prób dowartościowania się w muzyce zupełnie innego gatunku bywają w takich przypadkach na ogół oplakane. Wróćmy jednak do polonijnego życia koncertowego w Berlinie. Jest rzeczą znamiennej, że imprezy ostatnio organizowane przez to środowisko i ambasadę RP, z polskimi przeważnie wykonawcami i kompozycjami, kończą się zawsze *standing ovation*. Zastanawiam się, skąd takie nienormalne wręcz zachowanie polskiej publiczności, za którą, chcąc nie chcąc, podąża ta druga, niepolska jej część. Na pewno nie przynosi to nam chluby, zwłaszcza przy produkcjach niekiedy żenujących artystycznie. To przecież wstyd nie odróżniać arcydzieła od zwykłego „knota” czy też mistrzowskiego wykonania od dyletanckiej chałtury.

Dla Seroki, którego *Credo* zostało przyjęte owacyjnie, berliński koncert to oczywiście kolejny sukces. We mnie jednak wzbudził rozczarowanie i pozostawił duży niesmak. Może jestem tylko niepoprawnym malkontentem, który szuka dziury w całym? A może „zbocheniem” zawodowym, gdyż należą akurat do tzw. profesjonalistów w dziedzinie muzyki, przez co stawiam zbyt wygórowane wymagania? Jestem jednak również najzwyklejszym w świecie melomanem, któremu też coś się należy i który pragnie wysłuchać od czasu do czasu czegoś naprawdę atrakcyjnego, głębokiego i na wysokim poziomie. Niestety, daremnie oczekiwać tego od imprez polonijnych w Berlinie. Na szczęście niemiecka metropolia oferuje tak bogatą paletę znakomitych koncertów i przedstawień operowych, że nie ma problemu, by kaca estetycznego szybko wyleczyć.

(„Ruch Muzyczny” nr 21 z 15 października 2006, s. 30–31)

.....

Prawykonanie utworu Piotra Mossa w Berlinie

Mieszkający w Paryżu kompozytor ze środowiskiem muzycznym stolicy Niemiec, zwłaszcza polonijnym, utrzymuje regularne kontakty. Szereg jego utworów zabrzmiało tu po raz pierwszy, m.in. *Spandauer Messe* i *Weihnachtskantate*. Pięćdziesięciolecie chóru żeńskiego Spandauer Frauenchor, prowadzonego od dwudziestu już lat przez Karola Borsuka, było okazją do powstania *Drei elegische Gesänge* na chór żeński i orkiestrę smyczkową do poezji Theodora Fontane i Goethego. *Ausgang*, *Des Wanderers Nachtlid I*, *Des Wanderers Nachtlid II*, zgodnie z literacką treścią dotyczącą przemijania i śmierci, odznaczały się melancholijnym, niekiedy tragicznym nastrojem.

W ostatnim utworze kompozytor użył jako cytatu chorału Bacha, co spotęgowało jeszcze swoisty nastrój dzieła.

Wykonane 12 listopada w sali kameralnej Konzerthausu utwory Piotra Mossa operują umiarkowanie nowoczesnym językiem dźwiękowym i tylko w niewielkim stopniu, za to w sposób nader indywidualny, wykazują wpływy modnego dzisiaj idiomu postmodernistycznego. Mimo że dominującą warstwę brzmieniową tworzą w nich instrumenty smyczkowe, to specyficznie powściągliwe, a nawet ascetyczne w wyrazie brzmienie chóru żeńskiego, pięknie uzupełniło emocjonalny klimat dzieła. Niezmiernie rzadko zdarza się dziś, by powstawały kompozycje specjalnie dla wykonawców amatorów, a takim przecież zespołem jest Frauenchor – chór żeński z dzielnicy Spandau w Berlinie. Domowe muzykowanie i amatorski śpiew chóralny mają w Niemczech wielowiekowe tradycje; zdarzało się nieraz, że najwybitniejsi twórcy pisali muzykę dla takich właśnie zespołów, dostosowując przeważnie środki techniczne do możliwości wykonawców, co wcale nie prowadziło do szczególnych koncesji artystycznych. Uwagi te można także odnieść do kompozycji Piotra Mossa.

Na koncercie wykonane zostały również utwory Schumanna i Schuberta na chór żeński i fortepian, a na chór i orkiestrę smyczkową – utwory Mozarta (6 *Nokturnów* w opracowaniu Karola Borsuka) oraz Donizettiego (kantata *Parafraza del Christus*), w tym ostatnim przypadku z głosami solowymi (Elżbieta Nowotarska – sopran, Gisela Runge – alt). Partie fortepianowe wykonała zamieszkała w Berlinie polska pianistka Elżbieta Sternlicht, która wystąpiła też w *Koncercie fortepianowym Es-dur* KV 449 Mozarta. Chórowi i solistom towarzyszyła orkiestra Camerata Nova ze Szczecina. Choć pod względem wykonawczym nie wszystko mogło w pełni zadowolić, to przecież znaczenie tego rodzaju przedsięwzięć jest szersze: to kolejny udany akcent polsko-niemieckiej współpracy artystycznej.

(„Ruch Muzyczny” nr 25 z 10 grudnia 2006)

.....

Witold Szalonek *in memoriam*

Osiemdziesiąta rocznica urodzin Witolda Szalonka (1927–2001), polskiego kompozytora, który przez ostatnie trzydzieści lat życia działał w Niemczech, minęła 2 marca. Przypomnijmy, że Szalonek należał do czołowych przedstawicieli awangardy w muzyce polskiej i europejskiej. Urodził się 2 marca 1927 roku w Czechowicach. W latach 1949–1956 studiował kompozycję u Bolesława Woytowicza w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, w 1960 roku uczestniczył w letnich kursach nowej

muzyki w Darmsztadcie, ówczesnym ośrodku i „kuźni” muzycznej awangardy. W latach 1962–1963 studiował u Nadii Boulanger w Paryżu, a w latach 1970–1971 przebywał na stypendium w Berlinie Zachodnim. Od roku 1967 prowadził klasę kompozycji w katowickiej PWSM, w 1972 wybrano go na rektora tej uczelni. Rok później zdecydował się jednak przejąć klasę kompozycji po Borysie Blacherze i został profesorem w Hochschule der Künste w Berlinie (obecnie Universität der Künste). Szalonek zyskał opinię świetnego pedagoga. W dowód uznania pracy twórczej i pedagogicznej otrzymał w 1990 roku tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu w Münster, w 1999 nagrodę kultury Dolnej Saksonii. Oprócz zajęć dydaktycznych w Berlinie prowadził wykłady i seminaria również w Danii, Austrii, Finlandii, także w Polsce.

Witold Szalonek był odkrywcą tzw. dźwięków kombinowanych, charakterystycznych pod względem barwy wielodźwięków uzyskiwanych na instrumentach dętych drewnianych. Zjawisku temu poświęcił teoretyczne studium *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych* („Res Facta” nr 7, 1973).

Twórczość Witolda Szalonka obejmuje różne gatunki i formy, z wyjątkiem dzieł scenicznych. Dominują w niej utwory kameralne i symfoniczne, głównie o charakterze eksperymentalnym, w których kompozytor prezentował swoje własne koncepcje warsztatowe, sonorystyczne i formalne. Przyjętym już w początkowym okresie twórczości ideom estetycznym pozostał wierny do końca. Utwory Szalonka często były wykonywane na festiwalach „Warszawska Jesień”, wzbudzając zawsze duże zainteresowanie krytyki i publiczności, niezależnie od tego, jak były przyjmowane i oceniane. Szereg z nich zostało wydanych drukiem w Polsce (PWM), Niemczech, Anglii, Danii i w Stanach Zjednoczonych.

W jednym z wywiadów Witold Szalonek uskarżał się na stosunkowo niewielkie zainteresowanie jego twórczością w Niemczech, gdzie ceniono go bardziej za pracę dydaktyczną niż kompozytorską. W wykonywaniu i propagowaniu jego utworów pozostało mu wierne środowisko muzyczne w Polsce oraz berlińska Polonia.

Z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin Witolda Szalonka, dzięki głównie polonijnemu środowisku muzycznemu Berlina, 6 marca 2007 roku odbył się w BKA-Theater monograficzny koncert jego utworów. Wystąpili: zamieszkała w Berlinie polska pianistka Elżbieta Sternlicht, trio fletowe *les trois en bloc* (Barbara Engelmann, Susanne Köszeghy, Anja Wetzki) oraz Berliner Saxophon Quartett (Detlef Bensmann, Matthias Zippel, Christof Griese, Karola Elßner). Na wstępie wykonany został utwór *Głowa Meduzy* (1992) na trzy flety blokowe. Znakomita interpretacja tego oryginalnego dzieła potwierdziła w pełni przyznanie zespołowi w 1999 roku pierwszej nagrody na

konkursie wykonawczym współczesnej muzyki kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Elżbieta Sternlicht, specjalizująca się w wykonywaniu nowej muzyki, zagrała *Preludia* na fortepian, pochodzące z ostatniego okresu twórczości Szalonka. W tych programowych utworach, opatrzonych tytułami pochodzącymi od imion osób, którym są dedykowane, kompozytor pozostał wierny przyjętej przed laty estetyce. Można w nich wyczuć pewną powściągliwość w wyrażaniu muzycznych myśli, niepozbawionych jednak sonorystycznego wyrafinowania, oraz dbałość w cyzelowaniu szczegółów. Po przerwie usłyszeliśmy sześcioczęściową kompozycję z 1994 roku *Gerard Hoffnungs Unpublished Drawings* na kwartet saksofonowy, w której zabłysnęli oryginalnością i specyficznym humorem zarówno sam utwór, jak i jego znakomici wykonawcy.

Koncert okazał się bardzo udaną imprezą, a publiczność, wśród której nie zabrakło dawnych uczniów, przyjaciół i znajomych Szalonka, ciepło go przyjęła. Obecna była wdowa po kompozytorze pani Beata Szalonek z synami. Witold Szalonek na trwałe wpisał się już w historię muzyki polskiej, w drugiej połowie minionego wieku należąc z pewnością do jednych z najoryginalniejszych jej przedstawicieli.

(„Ruch Muzyczny” nr 7 z 1 kwietnia 2007)

.....

Jesień muzyki polskiej w Berlinie

Nie jest to nazwa jakiegoś nowego festiwalu w niemieckiej metropolii. To po prostu przypadek i zbieg okoliczności, że na początku sezonu 2007/2008 w programach koncertowych i na afiszach rzucały się w oczy takie nazwiska jak Chopin, Szymanowski, Penderecki, Lutosławski. Utwory Chopina są często włączane w programy recitali fortepianowych, natomiast umieszczenie w programach normalnych, abonamentowych koncertów czołowych orkiestr symfonicznych Berlina utworów Szymanowskiego, Pendereckiego i Lutosławskiego to już raczej ewenement.

Zacznijmy od muzyki fortepianowej. 28 września 2007 roku w sali kameralnej Filharmonii Berlińskiej Wilhelm Ohmen z Saarbrücken zaprezentował w finale wieczoru muzyki romantycznej (Schubert i Schumann) *Balladę f-moll* op. 52 Chopina. Już na drugi dzień w tej samej sali zabrzmiał również utwór polskiego kompozytora – *Wariacje na temat Paganiniego* Witolda Lutosławskiego – które wieńczyły koncert duetu fortepianowego Anny i Ines Walachowskich. Natomiast w kościele Französischer Dom przy Gendarmenmarkt włoski pianista z Berlina, Pietro Massa, wykonał 2 paź-

dziennika w drugiej części recitalu *Sonatę h-moll* op. 58 Chopina, zaś 20 października w Konzerthausie m.in. oba cykle *Etiud* op. 10 i 25 Chopina.

Podczas wieczoru pt. „Memento Hiroshima”, który miał miejsce w Konzerthausie 21 i 22 września i poświęcony był tragedii japońskiego miasta w 1945 roku, nie mogło zabraknąć *Trenu pamięci ofiar Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego. Nie potrafię powiedzieć, czy to wina dyrygenta (znakomity skądinąd Lothar Zagrosek), czy też może samego „podstarzałego” już dzieła (1960), dość że w interpretacji utworu otwierającego koncert zabrakło nerwu, ostrości i przede wszystkim owego przenikliwego „atomowego promieniowania”. Kompozycja Pendereckiego nie zrobiła takiego wrażenia, jakie wywoływała przed laty (w 1961 utwór został wyróżniony przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów UNESCO). Była to bardzo już „wyblakła” Hiroshima, na miejsce której przydałby się raczej ostro jonizujący Czarnobyl. Zdecydowanie lepiej wypadła natomiast kantata Luigiiego Nono *Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima* na sopran (Stacey Mastrian), tenor (Niclas Oettermann) i orkiestrę. Po przerwie zaś wykonana została *Msza e-moll* na chór i instrumenty dęte Antona Brucknera, dla wielu słuchaczy niewątpliwie kulminacja całego koncertu.

Już w następnym tygodniu (29 i 30 września) Lothar Zagrosek włączył do programu *Pieśni muezina szalonego* op. 42 Karola Szymanowskiego, które zaśpiewała Aleksandra Zamojska. W koncercie, z cyklu czterech podobnych imprez o znamionym tytule „Klangreise Orient Okzident”, „orientalny” utwór polskiego kompozytora bardzo dobrze tu pasował, chociaż poprzedzony został zupełnie odbiegającą stylistycznie „turecką” kompozycją Mozarta (uwertura do opery *Urowadzenie z seraju*). Dość dobrze koresponował z opusem 42 Szymanowskiego *Maqbara* na głos (znakomity Marcel Pérès ubrany w białą arabską galabiję) i orkiestrę hiszpańskiego kompozytora José Marii Sánchez-Verdú (ur. 1962) oraz z *Tańcem siedmiu zaston* z opery *Salome* Richarda Straussa. Trzecim solistą tego egzotycznego wieczoru był świetny turecki pianista Fazil Say, wykonujący *Koncert fortepianowy C-dur* KV 467 Mozarta, a na bis własną kompozycję, w której umiejętnie starał się połączyć estetykę muzyki zachodnioeuropejskiej z tradycyjną muzyką kraju ojczystego.

Koncert na orkiestrę Lutosławskiego zabrzmiał w Filharmonii Berlińskiej 23 i 24 września, wykonany przez Deutsches Symphonie-Orchester pod dyktando jej nowego szefa, Ingo Metzmachera. Powstało też nagranie, które parę dni później emitowała niemiecka rozgłośnia RBB Radio Kultur. Warto wspomnieć, że to mistrzowskie dzieło miał w zeszłym sezonie prowadzić z Filharmonią Berlińską Seiji Ozawa (w książce programowej *Koncert* Lutosławskiego figurował obok *I Symfonii g-moll* Czajkowskiego), jednak z nieznanego powodu japoński maestro zamienił je na *II Koncert skrzypcowy*

g-moll Prokofiewa. Metzmacher bardzo inteligentnie otoczył kompozycję Lutosławskiego *Wariacjami na temat Haydna* Brahmsa oraz *II Koncertem fortepianowym B-dur* (Peter Serkin) tegoż kompozytora. Trzeba też wspomnieć, że Ingo Metzmacher włączył do jednego z koncertów bieżącego sezonu *IV Symfonię koncertującą* Szymanowskiego, w której partię fortepianu wykonał Piotr Anderszewski.

I tak upłynęły dwa jesienne miesiące 2007 roku w Berlinie, które ze względu na repertuarowe polonika były nadzwyczaj interesujące dla polskiego obserwatora życia muzycznego stolicy Niemiec. Czy było ich dużo, czy mało, to kwestia osobistego odczucia. Innym zapewne rzuciły się w oczy koncerty z muzyką rosyjską, np. cztery symfonie Igora Strawińskiego (*Symfonia na instrumenty dęte*, *Symfonia w trzech częściach*, *Symfonia in C*, *Symfonia psalmów*) podczas jednego wieczoru (20, 21, 22 września) pod dyrekcją Sir Simona Rattle'a (dla mnie był to jeden z najatrakcyjniejszych koncertów, jakie w ostatnich latach wysłuchałem w Filharmonii Berlińskiej) czy *I Koncert skrzypcowy a-moll* Szostakowicza (Lisa Batiashwili) i *Obrazki z wystawy* Musorgskiego w ciekawej instrumentacji Vladimira Ashkenazego i pod jego dyrekcją (11, 12, 13 października). A już w grudniu Rattle poprowadzi następny koncert muzyki rosyjskiej z *II Symfonią h-moll* i *Tańcami połowieckimi* z opery *Kniaź Igor Borodina*, Musorgskiego *Wstępem* do opery *Chowańszczyzna* oraz *Obrazkami z wystawy*, a Yuri Temirkanov, w tym samym miesiącu – *II Koncert skrzypcowy g-moll* Prokofiewa i *VII Symfonię C-dur „Leningradzką”* Szostakowicza. Oprócz kompozytorów rosyjskich, będących chyba najczęściej grywanymi w Berlinie „zagranicznymi” twórcami, wręcz codziennie wykonywane są tu utwory kompozytorów czeskich, węgierskich, francuskich, także w koncertach monograficznych. Czy doczekamy się kiedyś koncertu z utworami kompozytorów wyłącznie polskich, włączonych przez szefów berlińskich placówek muzycznych do programów koncertowych? Pytanie to musi, przynajmniej na razie, pozostać bez odpowiedzi.

(„Zarys. Magazyn kulturalny” nr 7, 2008)

.....

Ocalały z Oświęcimia

Posiłkując się terminologią reżimu hitlerowskiego, można by powiedzieć, że na „specjalnym koncercie” („Sonderkonzert”), upamiętniającym 65. rocznicę wyzwolenia przez wojska radzieckie obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, wykonano utwory przeznaczonego do „specjalnego potraktowania” („Sonderbehandlung”) więźnia z numerem obozowym: Auschwitz-Nummer 49543. Kim był człowiek (wówczas „Untermensch”),

który miał tyle szczęścia, by przeżyć piekło oświęcimskie, a którego muzyka zabrzmiała 27 stycznia 2010 w sali siedziby Gminy Żydowskiej przy Fasanenstrasse w Berlinie, mieście będącym ówczesną centralą nazistowskiego zła? To Szymon Laks, urodzony w 1901 roku w Warszawie, zmarły w Paryżu w roku 1983. Wykształcony w Wilnie i Warszawie, mieszkał od 1926 roku w stolicy Francji, działając tam jako kompozytor i angażując się także w Stowarzyszeniu Młodych Polskich Muzyków w Paryżu. W 1941 roku został aresztowany i początkowo osadzony w obozie przejściowym Beaune-la-Rolande koło Orleanu, skąd 17 lipca 1942 roku deportowano go do obozu zagłady Auschwitz II – Birkenau. Niemiecką fabrykę śmierci Laks przeżył przede wszystkim dzięki temu, że mógł tam wykazać się jako świetny muzyk. Po wojnie wrócił do Paryża i wznowił działalność kompozytorską oraz pisarską. Ta ostatnia wkrótce stała się jego główną domeną. Swoje przeżycia z czasu pobytu w obozie opublikował m.in. w książce *Gry oświęcimskie*, która została przetłumaczona na niemiecki i wydana, już po śmierci autora, w 1998 roku w Droste-Verlag jako *Musik in Auschwitz*. W okresie powojennym Laks nadal utrzymywał ożywione kontakty ze środowiskiem muzycznym w Polsce, m.in. pisywał do „Ruchu Muzycznego”. Komponował, ale oddawał się również działalności pisarskiej, przeważnie publicystycznej; poruszał nie tylko sprawy muzyki, również polityki, zagadnienia ogólnokulturowe, kwestie żydowskie, często polemizował.

Na koncercie w Berlinie zabrzmiały dwa jego utwory kameralne: *V Kwartet smyczkowy* z 1962 roku oraz *Kwintet fortepianowy* z roku 1967 (prze-róbka na kwintet *III Kwartetu smyczkowego*). Zostały ponadto wykonane pieśni na głos i fortepian do tekstów polskich i jidysz, m.in. Antoniego Słonimskiego i Tadeusza Śliwiaka. Wykonawcami byli polscy artyści działający w Berlinie: pianistka Ewa Tomaszewska, Kwartet Polski przy Deutsche Oper Berlin (Tomasz Tomaszewski, Piotr Prysiażnik, Sebastian Sokół i Maria Pstrokońska-Nawratil) oraz solistka Deutsche Oper Berlin, amerykańska wokalistka Julia Benzinger. Koncert prowadził Antoni Buchner, który miał zresztą swój udział w jego zorganizowaniu. Oficjalne przemówienia wygłosili: André Schmitz – sekretarz ds. kultury Senatu Berlina, oraz dr Jochen Palenker – członek zarządu tutejszej Gminy Żydowskiej. Współorganizatorami wieczoru były Ambasady Izraela i Polski w Niemczech, Gmina Żydowska w Berlinie oraz Stowarzyszenie Akademia Wilanowska. Wsparcia finansowego udzieliła fundacja Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit, a całą imprezę zorganizowało stowarzyszenie Bundesverband Polnisches Forum in Deutschland e.V. Przed koncertem odbyło się uroczyste złożenie wieńców przed tablicą upamiętniającą ofiary Holocaustu.

Muzyka Laks, w dzisiejszych czasach rzadko raczej wykonywana, przesiąknięta jest swoistą nostalgią połączoną z idiomem francuskiego neo-

klasycyzmu, odznacza się klarowną konstrukcją formy i przejrzystą fakturą. W liryce wokalne wykazuje niekiedy bardzo indywidualne zabarwienie związane z czerpaniem z folkloru żydowskiego. Te właśnie cechy warsztatu kompozytorskiego i estetyki można było usłyszeć w niektórych utworach wykonanych w Berlinie. *Kwintet fortepianowy* powstał za namową Władysława Szpilmana jako nowe opracowanie napisanego zaraz po wojnie *III Kwartetu smyczkowego*, w którym kompozytor czerpał z oryginalnych melodii ludowych różnych regionów Polski. Chociaż utwór na pewno nie dorównuje walorami artystycznymi *V Kwartetowi* (jest dość nierówny stylistycznie), jednak przystępność w odbiorze dla przeciętnego słuchacza stanowi o jego zaletach.

Nie tak dawno pisałem na tych łamach (nr 25/2009) o symbolicznej wymowie wykonania pod Bramą Brandenburską kantaty Arnolda Schönberga *Ocalały z Warszawy*. Teraz, również w Berlinie, zabrzmiała na żywo muzyka Ocalałego z Oświęcimia – Szymona Laksa...

(„Ruch Muzyczny” nr 5 z 7 marca 2010)

.....

I.B. Z ŻYCIA MUZYCZNEGO BERLINA

Operowy skandal w Berlinie

Pod takim właśnie lub podobnymi tytułami prasa, telewizja i radio podsumowały najnowszą premierę opery Verdiego *Nabucco*, która odbyła się 26 lutego w Deutsche Oper Berlin. Reżyser Hans Neuenfels już od prawie dwudziestu lat budzi kontrowersje swoimi inscenizacjami operowymi (*Moc przeznaczenia*, *Trubadur*), odchodzącymi od historycznego realizmu. Tym razem berlińska scena operowa wypełniła się postaciami w strojach Pszczółki Mai (*Pszczółka Maja w Babilonie* – to tytuł jednej z recenzji), mężczyznami w dżinsach i trampkach; prześladowanych synów Izraela ubrano z kolei w dziwaczne kaftany. Aluzje do Holocaustu, choć nie aż tak bezpośrednio widoczne, były jednak dość wyraźne. Już podczas pierwszego aktu część publiczności zaczęła protestować, co utrudniło prowadzenie przedstawienia. Szokujące kostiumy przeszkadzały wielu widzom w odbiorze muzyki, choć można się było dopatrzeć również w tym niekonwencjonalnym połączeniu warstwy muzycznej z nowatorską koncepcją inscenizacyjną reżysera próby zupełnie nowego podejścia do wystawiania dzieł operowych u progu XXI wieku. Na koniec widowiska podzieliła się na dwa zwalczające się

obozy. Świadcami tego wydarzenia był m.in. przewodniczący Bundestagu Wolfgang Thierse i burmistrz Berlina Eberhardt Diepgen.

Bezsporny sukces odniosła tylko amerykańska śpiewaczka Susan Neves, kreująca partię Abigail, oraz chór Deutsche Oper (przygotowany przez Helmuta Sonne), gorąco oklaskiwany za słynną scenę chóru więźniów. W obu przypadkach publiczność była jednomyślna. Inni wykonawcy (Alexandru Agache jako Nabucco, Askar Abdrasakov – Zachariasz, Marco Berti – Izmael, Mariana Cioromina – Fenena), mimo solidnego rzemiosła, nie wyszli poza przeciętność, może z wyjątkiem Ciorominy, która w paru momentach potrafiła zabłysnąć. Pod względem czysto muzycznym przedstawienie stało na przeciętnym poziomie, ale prowadzący je dyrygent Marcello Viotti wykazał się niezłym rzemiosłem oraz pewną świeżością interpretacyjną. Ogólnym wrażeniem przeciętnego, nawet dość tolerancyjnego widza, był chyba jednak niesmak. Reżyser ma co prawda prawo do własnej wizji dzieła, ale wydaje się, że w utworze, którego akcja toczy się w konkretnej, historycznej rzeczywistości, nie ma miejsca na dziwaczne eksperymenty.

Podobnie jak publiczność, berlińska krytyka też była podzielona po premierze. Zdaniem jednych wystawienie opery w takiej postaci zasłużyło na miano prawdziwego skandalu, zdaniem innych skandalem było zachowanie publiczności podczas i po przedstawieniu. Ta bardzo kontrowersyjna inscenizacja opery Verdiego miała wszakże jeszcze jeden, bardziej prozaiczny skutek: bilety na szereg następnych przedstawień *Nabucco* zostały bardzo szybko wyprzedane.

(„Ruch Muzyczny” nr 7 z 2 kwietnia 2000)

.....

Nos Szostakowicza w Berlinie

Na scenie Deutsche Staatsoper, reprezentacyjnego teatru muzycznego stolicy Niemiec, dominuje repertuar tradycyjny. Jednak odkąd Daniel Barenboim objął przed dziesięcioma laty jej kierownictwo, od czasu do czasu można przy Unter den Linden obejrzeć interesujące przedstawienie XX-wiecznej klasyki. Realizowane są spektakle niekonwencjonalne, czasami wręcz kontrowersyjne.

Nos Szostakowicza był pierwszą operą rosyjskiego kompozytora, usuniętą później w cień przez *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*, w drugiej wersji *Katarzynę Izmailową*. Chociaż nie zdobył on takiego powodzenia jak właśnie *Katarzyna* i dzisiaj jest stosunkowo rzadko wystawiany, należy niewątpliwie do ważkich i zarazem bardzo nowatorskich osiągnięć kompozytora. *Nos* miał swą prapremierę w 1930 roku w leningradzkim Teatrze Małym. W 1936

roku został jednak ostro skrytykowany za rzekomy formalizm, zniknął na długie lata, i dopiero w 1974 roku, na rok przed śmiercią kompozytora, ponownie pojawił się na scenach ZSRR. Na Zachodzie, m.in. w Niemczech, był jednak wystawiany.

Nowej berlińskiej inscenizacji podjął się teraz Peter Mussbach, niewątpliwie jeden z najlepszych operowych reżyserów, obecnie dyrektor generalny Staatsoper. Od strony muzycznej całość przygotował Kent Nagano. Te dwa nazwiska sprawiły, że powodzenie przedsięwzięcia było niemal z góry zaprogramowane. Niezwykle interesującą oprawę scenograficzną i kostiumy zaprojektował Jörg Immendorf, artysta malarz i rzeźbiarz. Jeszcze przed premierą, która odbyła się 16 listopada, zaproszony z Kolonii Krzysztof Meyer, autor monografii kompozytora, wygłosił wprowadzający wykład dotyczący Szostakowicza i jego opery. Miałem okazję widzieć szóste z kolei przedstawienie (3 grudnia), a zarazem ostatnie w 2002 roku prowadzone przez Kenta Nagano (operą dyryguje też Julien Salemkour).

Koncepcja reżysera polegała na włączeniu w sceniczny obraz także muzyków orkiestry. Było to słuszne posunięcie choćby z tego względu, że instrumentalności w raczej kameralnej, często solistycznie traktowanej obsadzie stanowią w dużym stopniu o atrakcyjności całego dzieła. Kanał orkiestrowy został więc podniesiony prawie do wysokości proscenium. Muzycy są całkowicie widoczni, a ich efektowne, błyszczące, „surrealistyczne” kostiumy, zmieniające barwy pod wpływem specjalnego operowania światłem reflektorów, stanowią integralną część scenicznej całości, wkomponowaną w akcję.

Satyryczna nowela Mikołaja Gogola, na podstawie której powstała opera Szostakowicza, stwarza duże możliwości zastosowania różnorodnych pomysłów inscenizacyjnych, co zreżymował reżyser, mimo nie najlepszej kondycji technicznej zabytkowej przecież berlińskiej sceny. Pomysły były jednak czasami dość ekstrawaganckie, wręcz kontrowersyjne. Np. postać wachmistrza była zadziwiająco podobna do... Osamy bin Ladena! Samo przesłanie dzieła jest jednak dość trudne w odbiorze, nie zawsze też w pełni czytelne. *Nos* śpiewany był po rosyjsku, natomiast na ekranie wyświetlano tekst w języku niemieckim.

Jak zwykle, w każdym właściwie przedstawieniu operowym, publiczność oczekuje pojawienia się gwiazdy. Wśród wykonawców nikt chyba na takie miano nie zasłużył, wszyscy śpiewali na mniej więcej jednakowym, stosunkowo wysokim poziomie. Byli to m.in.: Sten Byriell, Hanno Müller-Brachmann, Fabrice Dalis, Jeffrey Francis, Uta Priew, Alexander Vinogradov, Yi Yang, Magdalena Hajossyova, Stephan Rügamer, Carola Höhn. Prawdziwą muzyczną gwiazdą nazwać można chyba dyrygenta. Kent Nagano, szef berlińskiej Deutsches Symphonie Orchester, starannie przygoto-

wał przedstawienie, dbając zarówno o interpretacyjne szczegóły, jak i muzyczną wizję całości tej niełatwej przecież w odbiorze i wykonaniu muzyki. Skromny, precyzyjny w ruchach, unikający niepotrzebnych gestów, skupił się przede wszystkim na uwypukleniu harmoniczo-kolorystycznych meandrów, jakie zawiera partytura Szostakowicza.

A było czego posłuchać. W swym pierwszym scenicznym dziele Szostakowicz nie jest tym kompozytorem, którego znamy z *V*, *VI* czy *VII Symfonii*. Język dźwiękowy opery nosi pewne znamiona ekspresjonizmu, jest wręcz eksperymentalny (jak na czasy powstania opery), mieni się rozległą paletą barw. To właśnie w tym utworze młodziutki kompozytor po raz pierwszy w historii wprowadził samodzielną część graną wyłącznie przez instrumenty perkusyjne. Muzyka Szostakowicza jest w każdym jej momencie wręcz fascynująca, pełna ironii, swoistego humoru, groteski, ekscentryczności, czasami też powagi, zawiera wiele pomysłowych i nowatorskich efektów brzmieniowych. Berlińska inscenizacja opery, poprzez bogactwo scenograficznych pomysłów trafnie współdziałających z muzyką, powoduje, że *Nos* stanowi na pewno jedną z ciekawszych propozycji repertuaru Deutsche Staatsoper.

(„Ruch Muzyczny” nr 2 z 26 stycznia 2003, s. 32–33)

.....

Der ferne Klang Schreker

Nazwisko Franza Schreker (1878–1934) niewiele mówi nie tylko bywalcom teatrów operowych i filharmonii, ale nawet ludziom zawodowo związanym z muzyką. A przecież należał on w pierwszych dekadach XX wieku do niezwykle interesujących osobowości artystycznych. Z wielką czcią i uznaniem wyrażał się o nim m.in. Karol Szymanowski. W 1928 roku, z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin Schreker, Szymanowski udzielił wywiadu dla „Musikblätter des Anbruch” (nr 3–4), w którym powiedział m.in.: „Chciałbym tutaj wyraźnie stwierdzić, że cenię i czczę Schreker, do którego przyjaciół z dumą się zaliczam, jako wspaniałego człowieka i jednego z najwybitniejszych muzyków naszych czasów”.

Schreker zyskał również opinię znakomitego pedagoga kompozycji, dlatego do jego mistrzowskiej klasy w Wiedniu, a potem w Berlinie, ściągało liczne grono młodzieży. Uczyli się u niego m.in. Ernst Křenek, Alois Hába, Jerzy Fitelberg, Karol Rathaus, Grete von Zieritz. Gdy w roku 1999 z okazji setnej rocznicy urodzin tej ostatniej odwiedziłem ją w jej berlińskim mieszkaniu, sędziwa Grete von Zieritz wyrażała się o swoim nauczycielu z podziwem i zachwytem jako „wielkiej klasy” pedagogu i człowieka.

Utwory Schrekera są dziś dość rzadko grywane, a w Polsce chyba zupełnie nieznanne. W Niemczech i Austrii można je usłyszeć, istnieje też stosunkowo wiele nagrań płytowych. Twórca ten, od czasów prapremiery w 1912 roku we Frankfurcie nad Menem swego pierwszego dojrzałego dzieła scenicznego, jakim była opera *Der ferne Klang*, należał do najczęściej grywanych współczesnych kompozytorów w Niemczech i Austrii. Po prapremierze Schrekera okrzyknięto reprezentantem nowych idei teatru muzycznego, niezależnego od wpływów Wagnera. Stał się on w ciągu jednego dnia sławną postacią. Po 1933 roku musiał jednak ustąpić ze wszystkich stanowisk, wyjechał do Portugalii z zamiarem osiedlenia się tam na stałe. W roku 1934 powrócił na krótko do Berlina, zmarł nagle i tu został pochowany. Jego muzykę sklasyfikowano wkrótce jako „zwyródniałą” i objęto całkowitym zakazem wykonań. Na wystawie w 1938 roku poświęconej „entartete Musik” pisano: „nie było żadnych seksualno-patologicznych ekscesów, których by Schreker muzycznie nie opisał”.

Dopiero po wojnie, a właściwie w ostatnich czasach, można mówić o renesansie muzyki Schrekera. Berlińska Staatsoper Unter den Linden, którą kieruje Daniel Barenboim, od niedawna ma w repertuarze operę *Der ferne Klang*. Premiera jej nowej inscenizacji odbyła się w zeszłym sezonie, wzbudzając szerokie zainteresowanie świata muzycznego. Odtwórczyni głównej roli – Grety – Anne Schwanewilms została nawet obwołana przez czasopiśmo „Opernwelt” śpiewaczką roku. Interpretację muzyczną Michaela Gieleña, reżyserię Petera Mussbacha oraz scenografię Ericha Wondersa uznano za kamień milowy na drodze przywracania należnej Schrekerowi pozycji w historii teatru muzycznego.

Przedstawienie, które widziałem (23 lutego, siódme od premiery), w pełni potwierdziło moje oczekiwania w stosunku do nieznannej mi dotąd twórczości. Na tle bardzo tradycyjnego repertuaru Deutsche Staatsoper Unter den Linden dzieło Schrekera, obok *Nosa* Szostakowicza, wybija się niezwykłą oryginalnością zarówno samej muzyki, jak i ciekawej inscenizacji. Walory sceniczne opery polegają nie tylko na znakomitym kształtowaniu dramatyczno-psychologicznej narracji, ale tkwią także w samej muzyce, niezwykle barwnej i swoiście zmysłowej, znakomicie zinstrumentowanej, o ciekawej harmonii na bazie rozszerzonego systemu dur-moll, ale silnie schromatyzowanej, przechodzącej czasami w swobodny atonalizm. Na przedstawieniu, trwającym trzy godziny, nie sposób się nudzić, mimo że zasadniczą treścią opery są wewnętrzne przeżycia młodej kobiety, przeżywającej osobisty dramat.

Oczywiście nie jest to dzieło, które przeciętny bywalec teatrów muzycznych, wychowany na repertuarze klasyczno-romantycznym, od razu zrozumie i zaakceptuje. Niemniej bogactwo i swoiste piękno samej muzyki,

w połączeniu z ciekawymi efektami inscenizacyjnymi, mimo pewnych dłu-
żyzn i niekonsekwencji dramaturgicznych, dało w rezultacie przedstawie-
nie, obok którego nie sposób przejść obojętnie. Reżyser zaprojektował dość
śmiało sceny erotyczne, zrealizowane jednak z umiarem i powściągliwością,
nie ewokując tak zmysłowej atmosfery, jaką znamy na przykład z *Salome* czy
Cudownego mandaryna. Miały zresztą zupełnie inny kontekst i podłoże raczej
dramatyczno-psychologiczno-patologiczne, co wiąże się z treścią dzieła.

Sugestywne postacie dramatu, o różnych osobowościach, ich stany psy-
chiczne i emocjonalne, wzajemne konflikty, zostały podkreślone wysubli-
mowaną, świetnie napisaną muzyką. Jeden z głównych bohaterów dzieła,
kompozytor Fritz, idąc za wołającym go wewnętrznym głosem symbolicz-
nego „dalekiego dźwięku” („der ferne Klang”), opuszcza kochającą go Gretę
i wyrusza w świat. Staje się to zarzewiem dramatu, w którym Greta, mani-
pulowana przez rodzinę, schodzi na manowce, nie mogąc uporać się z ze-
wnętrznymi i wewnętrznymi konfliktami targającymi jej duszą i ciałem,
popada w rodzaj obłądzenia i obsesji.

Kompozytor znakomicie zrealizował fragmenty taneczne, stylizujące
folklor włoski (druga część akcji dzieje się w Wenecji), m.in. przez zastoso-
wanie dodatkowego zespołu występującego na scenie (tutaj – w bocznej
łóży). Szczytem kolorystyki jest fragment „koncertu ptaków”, który słyszy
schorowany Fritz, sądząc, że to właśnie daremnie poszukiwany przez niego
„daleki dźwięk”. Dowiedziawszy się o losach Grety, Fritz pojmuje, że mi-
łość, sztuka i przyroda tworzą integralną całość. Ponowne spotkanie Grety
budzi w nim wiarę, że ostatecznie posiadał także długo poszukiwany i utęsk-
niony „daleki dźwięk”, Greta natomiast pragnie znaleźć wreszcie przy uko-
chanym wewnętrznym spokojem. Jest już jednak za późno, Fritz umiera.

Pod koniec dzieła Schreker prezentuje wreszcie słuchaczom ów nie-
ziemski, symboliczny „daleki dźwięk”, potwierdzając raz jeszcze warszta-
towe mistrzostwo i znakomitą inwencję. W operze orkiestra występuje
w obsadzie zwiększonej (m.in. dwie harfy, fortepian, czelesta, dzwonki),
w kilku miejscach mamy dialogi i partie mówione, lecz na tle orkiestry,
co przypomina nieco Schönbergowski *Sprechgesang*. Anne Schwanewilms
(Greta), Robert Künzli (Fritz), Claudio Otelli (hrabia; śpiewał z nut ustawio-
ny z boku sceny, zastępując niedysponowanego głosowo Hanno Müller-
Brachmanna, który popisywał się jedynie grą aktorską) dobrze dawali sobie
radę z trudnymi partiami, chociaż o jakichś wyjątkowych kreacjach nie
można było mówić. Prowadzący przedstawienie doświadczony dyrygent
Michael Gielen spokojnie i pewnie czuwał nad przebiegiem spektaklu, który
mógł dostarczyć wielu wysublimowanych wrażeń estetycznych.

(„Ruch Muzyczny” nr 6 z 23 marca 2003, s. 27–28)

.....

Bartók i Schönberg

W Deutsche Oper Berlin wznowiono niedawno (27 lutego) spektakl złożony z dwóch klasycznych już dzieł z pierwszej połowy ubiegłego stulecia. *Zamek księcia Sinobrodego* jest jedyną operą Bartóka, w dodatku należy do największych osiągnięć węgierskiego mistrza i do najznakomitszych dzieł operowych XX wieku. Drugim utworem, granym po przerwie, był monodram Schönberga *Oczekiwanie* (*Erwartung*). Inscenizacji obu przedstawień dokonał zmarły w 2000 roku nieodżałowany i wybitny reżyser operowy Götz Friedrich; jego duch chyba jeszcze długo będzie się unosił w Deutsche Oper, którą przez wiele lat kierował.

Premiera odbyła się w 1994 roku, jednak z jakichś powodów zaniechano wkrótce wystawiania tych dzieł. Teraz przedstawienie zrealizowano we współpracy z Wiener Staatsoper, a spektakl, który widziałem (2 marca), był dopiero jedenastym z kolei od czasów premiery przed dziewięcioma laty. Kierownictwo muzyczne objął amerykański dyrygent Arthur Fagen, piastujący obecnie funkcję generalnego muzycznego dyrektora miasta Dortmund. Każde pojawienie się tych dwóch tytułów na afiszu Opery staje się więc wydarzeniem, na które ściągają do gmachu przy Bismarckstrasse tłumy ludzi.

Co może łączyć te dwa tak przecież różne pod względem estetyki i techniki kompozytorskiej dzieła, żeby je razem wystawiać? Przyczyn jest kilka. Powstały mniej więcej w tym samym czasie (1911, 1909) i w tym samym austro-węgierskim kręgu kulturowym. Oba są stosunkowo krótkie, jednoaktowe. Występuje w nich minimalna liczba postaci śpiewających: u Baróka dwie, u Schönberga tylko jedna (dlatego jest to właśnie monodram, a nie opera w tradycyjnym znaczeniu). Wreszcie oba dzieła w pewnym sensie tchną jeszcze atmosferą *fin de siècle'u*, a od strony treści są też pewnym ukłonem w stronę teorii Freuda.

Mimo całkowicie odmiennego stylu muzycznego łączy je także mocny rys ekspresjonistycznej konwencji i symboliki. Ascetyczna scenografia w operze Bartóka, ewokująca niesamowitą atmosferę, znakomicie pasuje do pięknej i jakże oryginalnej muzyki. Kiedy Judith otwiera kolejne drzwi mające jej wyjaśnić tajemnice zamku, jego ciemne, posępne wnętrza nabiera specyficznej kolorystyki z przewagą koloru krwi. Znakomitym efektem przy piątych drzwiach było pojawienie się pięknego widoku kuli ziemskiej.

Reżyserska koncepcja Götza Friedricha w połączeniu ze scenografią Hansa Schavernocha i kostiumami Lore Haas (efektowne, zmysłowe stroje byłych trzech żon księcia) zaowocowały spójnym, pięknym obrazem scenicznym, podkreślającym specyficzny klimat rozgrywającego się dramatu. Partię Sinobrodego wykonał Robert Hale, postać Judith kreowała Doris

Soffel, i oboje wypadli naprawdę świetnie. Również orkiestrze prowadzonej precyzyjnie przez Arthura Fagena trudno byłoby cokolwiek zarzucić, brzmiała bardzo spójnie i nastrojowo.

Jednoaktowy monodram Schönberga na sopran solo i orkiestrę (1909) był pierwszym scenicznym dziełem kompozytora. W przeciwieństwie do opery Bartóka utwór Schönberga reprezentuje jednak zupełnie odmienne ukształtowanie muzycznej materii, przez co estetyczny rezultat jest całkiem inny. U Bartóka dużą rolę odgrywa diatoniczna melodyka oparta na skalach modalnych (pentatonika), korzeniami tkwiąca w węgierskim folklorze, natomiast oryginalna, lecz tradycyjna harmonika mieści się w swoście pojmovanym systemie dur-moll. Duża oszczędność środków, pewna ascetyczność brzmienia, nastrój niepokoju i tajemnicy, ciemne, ponure barwy, to przeciwieństwo języka dźwiękowego Schönberga.

Austriacki kompozytor wyciągnął bowiem najdalej idące konsekwencje z neoromantycznej chromatyki i instrumentacji, co powoduje, iż jego muzyka jest tu już prawie całkowicie atonalna i mieni się szeroką paletą barw (olbrzymi skład orkiestry). Atmosfera koszmaru, jaką niesie treść tego utworu, paroksyzmy obsesyjnego, chorobliwego lęku i obłąkania, będące jego ideowym podłożem, dały w muzyce Schönberga ekspresjonizm w najczystszej, bardzo zindywidualizowanej postaci. Jak napisał trafnie autor monografii kompozytora, H.H. Stuckenschmidt, „pod względem literackim i muzycznym jest to próba opisanego mikrokosmosu uczuć i nastrojów, gdzie w szalonym pędzie przebiegają różne fazy namiętności – mniej więcej tak, jak w świadomości umierającego jeszcze raz przesuwają się jakby w przyspieszonym filmie całe życie”.

Obraz sceniczny *Oczekiwania* (Hans Schavernoch) w przeciwieństwie do *Zamku* sprawia wrażenie całkowitego chaosu, gdyż łączy tak niepasujące do siebie elementy, jak fortepian bez tylnej nogi i ze skróconymi przednimi ustawiony wśród porzrzucanych liści, papierów i śmieci, szpitalna kropelówka, bezsensownie rozmieszczone domowe sprzęty itp. Ten pozorny chaos, w połączeniu z równie „chaotyczną” muzyką Schönberga, daje jednak niesamowity efekt, trafnie odzwierciedlający stany psychiczne bohaterki. Bardzo trudną partię solową wykonała Anja Silja, jedna z nielicznych interpretatorek tej kompozycji – od lat ma ją w repertuarze i wykonuje na całym świecie, także w wersji estradowej.

Jeszcze jeden oryginalny element inscenizacyjny połączył oba tak odmienne przeciwieństwa. W operze Bartóka, po krótkim prologu wygłaszanym na scenie przez narratora, księżę i podążająca za nim Judith zbliżają się powoli i wchodzi do zamku, idąc po specjalnie zbudowanej, podświetlonej od spodu drodze-kładce przebiegającej przez całą widownię i kanał orkiestrowy. Ten świetlisty szlak następnie wygasa, aby ponownie zabłys-

nać na samym końcu drugiej części wieczoru, tym razem w *Oczekiwaniu*, gdy ze sceny schodzi samotna kobieta, tragiczna bohaterka monodramu Schönberga.

(„Ruch Muzyczny” nr 8 z 20 kwietnia 2003, s. 36–37)

.....

***Peter Grimes* Brittena w Komische Oper**

Najnowsza premiera w Komische Oper w Berlinie to inscenizacja klasycznego już dzieła z połowy ubiegłego stulecia – pierwszej i chyba najlepszej opery Benjamina Brittena *Peter Grimes*. W obecnym repertuarze jest to już drugi sceniczny utwór brytyjskiego twórcy, gdyż grana jest tam także jego opera *The Turn of the Screw* (wystawiana jako *Die sündigen Engel*). *Peter Grimes* nie po raz pierwszy pojawia się na scenie założonego w 1947 roku przez Waltera Felsenstein teatru operowego. Britten zresztą przyjeżdżał dość często do Berlina, np. w 1968 roku odwiedził właśnie Komische Oper. Obecnej inscenizacji podjęła się Katja Czellnik, natomiast kierownictwo muzyczne sprawował Kirill Petrenko. Ten młody, urodzony w 1972 roku w Omsku dyrygent objął w tym sezonie artystycznym kierownictwo muzyczne Opery przy Behrensstrasse.

W kilka lat po zmarłym w 1975 roku legendarnym Felsensteinie głównym reżyserem Komische Oper został Harry Kupfer, który już zdążył przyzwyczaić berlińską publiczność do swoich oryginalnych, nierzadko wizjonerskich wręcz inscenizacji. Tym razem było trochę inaczej. Gdyby nie fakt, iż Katja Czellnik to uczennica innego wybitnego reżysera Götza Friedricha, mająca już za sobą spore osiągnięcia, można by sądzić, że to jej reżyserski debiut. Jeśli bowiem pod względem przygotowania muzycznego przedstawieniu prawie niczego nie można było zarzucić, to koncepcja reżyserska, obraz i efekty sceniczne były kontrowersyjne, mało przejrzyste, przeładowane wyszukaną symboliką, czasami wręcz udziwnione, a przez to nie zawsze czytelne i niekiedy nudne. Pierwsze pojawienie się Petera Grimesa na scenie nastąpiło... na spadochronie. To właśnie spadochron, dość często eksponowany, miał chyba symbolizować rybacką sieć. Takich i podobnych symboli i metafor było w przedstawieniu znacznie więcej. Zdaniem reżysera przesłanie ideowe opery Brittena ma wiele wspólnego z rzeczywistością dzisiejszego świata, dlatego też Katja Czellnik starała się dzieło to zrealizować w sposób nowatorski. Nic nie przypomina tutaj atmosfery rybackiej wioski, a morze to według niej „masy ludzkie” (w tym wypadku chór).

Petrenko sprawnie i pewnie prowadził przedstawienie. Znakomicie brzmiały partie chóralne (przygotowane przez Petera Wodnera), a jest ich

niemało i spełniają w dramaturgii opery istotną rolę. Kilku głównych wykonawców to artyści angielskojęzyczni (śpiewano jednak po niemiecku), z dobrze opanowanym artystycznym rzemiosłem. Partię tytułową kreował amerykański tenor Douglas Nasrawi, rolę Ellen Orford śpiewała pochodząca z Irlandii Północnej Giselle Allen, postać Mrs. Sedley – Angielka Anne-Marie Owens. Także inni wykonawcy, występujący w rolach drugo- czy trzecio-planowych, spisywali się nieźle (np. młoda i urodziwa Mojca Erdmann). Zresztą sama muzyka Brittena i jej dość łatwo rozpoznawalny, swoisty idiom łączący tradycję z pewnymi elementami nowoczesności, decyduje w dużym stopniu o atrakcyjności dzieła. Najpiękniejsze fragmenty to na pewno przejmująca aria Ellen Orford lub subtelny kwartet żeński. Opera *Peter Grimes*, wielkie, dramatyczne dzieło najwybitniejszego angielskiego twórcy od czasów Purcella, stanowi niewątpliwie ciekawą pozycję aktualnego repertuaru Komische Oper.

(„Ruch Muzyczny” nr 12 z 15 czerwca 2003, s. 32–33)

.....

Abbado, Ashkenazy i Jansons ponownie w Berlinie

Dwóch byłych szefów czołowych orkiestr symfonicznych Berlina – Berliner Philharmoniker i Deutsches Symphonie-Orchester – pojawiło się ponownie na estradzie Filharmonii Berlińskiej, prowadząc w kończącym się sezonie 2004/2005 orkiestry, którymi niegdyś kierowali.

Claudio Abbado artystyczne kierownictwo Berlińskich Filharmoników objął po Karajanie w 1989 roku, a przekazał je w roku 2003 Simonowi Rattle. Po długiej i ciężkiej chorobie przybył do Berlina, gdzie 27, 28 i 29 maja w berlińskiej Filharmonii i ze swoją dawną orkiestrą dyrygował wokalnoinstrumentalnymi dziełami Albana Berga i Gustava Mahlera. Jako solistka wystąpiła amerykańska sopranistka Renée Fleming. Po interpretacji *Sieben frühe Lieder* Berga i *IV Symfonii G-dur* Mahlera z takimi wykonawcami można było się spodziewać doskonałości. Tak też było, solistka jednak jakby trochę obniżyła loty w dziele Mahlera, lecz publiczność i tak dziękowała artystom owacją na stojąco, co tu zdarza się niezmiernie rzadko. Na pewno gwiazdą koncertu był Abbado (Mahlerem dyrygował z pamięci), który wielokrotnie musiał wychodzić na estradę, już nawet po zejściu z niej orkiestry. Czy jego następcą, sir Simon Rattle, zdobędzie taką popularność i uwielbienie berlińskiej publiczności – czas pokaże.

Deutsches Symphonie-Orchester, założoną w 1946 roku jako zespół rozgłośni RIAS w amerykańskiej strefie okupowanego Berlina, przez dziesięć

lat (1989–1999) kierował Vladimir Ashkenazy; w roku 2000 przeszła pod artystyczną opiekę amerykańskiego dyrygenta japońskiego pochodzenia Kenta Nagano. Vladimir Ashkenazy, świetny pianista i również znakomity dyrygent, za czasów swojej kadencji potrafił orkiestrę wznieść na światowy poziom. Na koncercie w berlińskiej Filharmonii 22 maja zaprezentowano program z następującymi utworami: (*K*)*ein Sommernachtstraum* Alfreda Schnittkego, *II Koncert wiolonczelowy* op. 126 Szostakowicza, a po przerwie *Le Tombeau de Couperin* oraz *Miroirs* Ravela. W rosyjskiej części koncertu jako solista wystąpił Amerykanin Lynn Harrell. Jego interpretacji *Koncertu* Szostakowicza mógłby chyba pozazdrościć sam Mściśław Rostropowicz, dla którego dzieło było pisane. Ashkenazy prawie zawsze stara się w swoich koncertach propagować muzykę rosyjską, czemu nie należy się dziwić. A Szostakowicz jest w Berlinie najczęściej chyba wykonywanym kompozytorem rosyjskim, częściej nawet niż Czajkowski. W tym sezonie były lub jeszcze będą grane m.in. jego *I, IV, V, VII, X i XI Symfonia*, *I Koncert skrzypcowy a-moll*, *I Koncert wiolonczelowy Es-dur*, kilka kwartetów smyczkowych, *Kwintet fortepianowy g-moll*, w Komische Oper odbyła się w tym sezonie premiera *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, zaś Staatsoper ma w repertuarze *Nos*. Lynn Harrell, po znakomitym wykonaniu *II Koncertu wiolonczelowego* Szostakowicza, został nakłoniony do bisu i zaprezentował (własną?) efektowną transkrypcję... *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina!

Mariss Jansons, syn Arvidsa Jansonsa (1914–1984), wybitnego dyrygenta m.in. Filharmonii Leningradzkiej, stosunkowo często pojawia się w Berlinie i zawsze jest przyjmowany z dużym aplauzem. Nic dziwnego, gdyż po roku 1971, kiedy wygrał konkurs dyrygencki Herberta von Karajana, zrobił międzynarodową karierę. Ten Łotysz z urodzenia był m.in. przez 10 lat szefem filharmonii w Oslo, kilka lat pierwszym gościnnym dyrygentem London Philharmonic Orchestra, a od jesieni 2004 roku sprawuje kierownictwo orkiestry Concertgebouw w Amsterdamie; od sezonu 2003/2004 jest także szefem orkiestry Bayerischer Rundfunk w Monachium. 19, 20 i 21 maja Berlińscy Filharmonicy pod jego dyktando wykonali w pierwszej części koncertu *Symfonię C-dur* nr 97 Józefa Haydna oraz *I Koncert fortepianowy c-moll* (z solową trąbką) Szostakowicza. Jako solista wystąpił Yefim Bronfman, w tym sezonie rezydent przy Berlińskiej Filharmonii. Drugim solistą w *Koncertcie* Szostakowicza był Tamas Velenczei, na co dzień pierwszy trębacz orkiestry Filharmonii Berlińskiej. Bronfman to znakomity pianista, który potrafi bez trudu dostosować się do wymagań specyficznej faktury i stylu w utworze Szostakowicza. Z całego koncertu największe wrażenie zrobiła na mnie jednak zagrana po przerwie *II Symfonia D-dur* Sibeliusa, a interpretacja Jansonsa ukazała go jako dyrygenta najwyższej klasy.

Na co dzień „dyrygencką scenę” Berlina wypełniają, obok takich sław jak sir Simon Rattle (Berliner Philharmoniker), Kent Nagano (Deutsches Symphonie-Orchester) czy Daniel Barenboim (Deutsche Staatsoper Unter den Linden), także Christian Thielemann (Deutsche Oper Berlin), Kirill Petrenko i Michał Jurowski (Komische Oper), Marek Janowski (Rundfunk-Sinfoniorchester) i szereg innych. Jak co roku, również w tym sezonie nie zabrakło gościnnych występów wybitnych kapelmistrzów, jak Bernard Haiting, Seiji Ozawa, Pierre Boulez (swoje 80. urodziny spędzał właśnie w Berlinie), Marc Minkowski, Nicolaus Harnoncourt czy Stanisław Skrowaczewski.

(„Ruch Muzyczny” nr 13 z 26 czerwca 2005, s. 24–25)

.....

Pechowy koncert urodzinowy w Berlinie

Wybierając się 27 stycznia do berlińskiej Deutsche Staatsoper Unter den Linden na uroczysty koncert z okazji przypadającej w tym dniu 250. rocznicy urodzin Mozarta, wiedziałem już, że nie wystąpi na nim zapowiadana wcześniej Cecilia Bartoli. Obok dyrygenta Daniela Barenboima, który miał poprowadzić Staatskapelle Berlin i zaprezentować się także w roli pianisty, drugą znakomitą gwiazdą wieczoru pozostawał więc baryton Thomas Quasthoff. Zbliżając się do gmachu opery otoczonej wozami transmisyjnymi telewizji (koncert był emitowany na żywo do 23 krajów), publiczność nie mogła przypuszczać, że zarówno ona, jak i widzowie przed telewizorami doznają za chwilę jeszcze jednego, wielkiego zawodu. Wieczór rozpoczął bowiem komunikat, że Daniel Barenboim nie poprowadzi koncertu, gdyż został właśnie odwieziony do szpitala. Zszokowana publiczność mogła odetchnąć jednak z ulgą na wiadomość, że życiu maestra na szczęście nic nie zagraża. Co więcej, koncert miał się odbyć, i to bez żadnych zmian w programie! I rzeczywiście tak się stało. Julien Salemkour w ostatniej dosłownie chwili zgodził się nie tylko na prowadzenie koncertu, ale podjął się również wykonania partii solowej w *Koncertie fortepianowym* Mozarta. Salemkour, syn Niemki i Algierczyka, od 2001 roku jest asystentem Barenboima w berlińskiej Staatsoper; ostatnio przygotował udaną premierę *Katji Kabanowej* Janáčka. Na tak ważnym, historycznym wręcz koncercie wykazał się nie tylko dyrygenckim talentem i umiejętnościami pianistycznymi, ale także odwagą podjęcia się nagłego zastępstwa.

Wieczór rozpoczęła dość rzadko wykonywana, a przecież jakże piękna uwertura do opery *Łaskawość Tytusa*. Po niej zabrzmiał *V Koncert skrzypcowy*

A-dur KV 219, wykonany przez urodzonego w Kopenhadze w rodzinie polsko-izraelskiej Nikolaja Znaidera, który jednak grał zbyt anemicznie, na instrumencie raczej kameralnym, orkiestra niekiedy go zagłuszała.

Następnie hiszpańska sopranistka Sylvia Schwartz, która od sezonu 2005/2006 należy do stałych członków zespołu berlińskiej Staatsoper i dysponuje ładnym, choć niedużym głosem o rozległej skali, wykonała recytatyw i arię Zuzanny z *Wesela Figara*.

W sytuacji tak niespodziewanego zastępstwa najbardziej można było obawiać się występu Salemkoura, który miał wykonać *Koncert fortepianowy A-dur* KV 488. Co innego bowiem zadyrygować przygotowanym i zapiętym na ostatni guzik programem, a co innego zasiąść do instrumentu i niejako *a vista* zagrać trzyczęściowy, dość długi utwór. Salemkour grał z nut, za co mu oczywiście nikt nie może robić wyrzutów. Jak na okoliczności, w jakich przypadło mu prezentować swoje umiejętności pianistyczne, wypadł całkiem dobrze.

Po przerwie pojawił się gorąco witany Thomas Quasthoff. Artysta był w znakomitej formie i zaprezentował rzadko wykonywaną arię *Per questa bella mano* KV 612. dzielnie towarzyszył mu na kontrabasie Christoph Anacker, gdyż w utworze ten właśnie instrument jest drugim, obok wokalisty, solistą. Przy wykonaniu przez Quasthoffa wdzięcznej arii Papagena *Ein Mädchen oder Weibchen* z opery *Czarodziejski flet* dyrygent zasiadł tym razem do dzwonek klawiszowych, które mają tutaj charakterystyczne i ważne zadanie. Największą emocję wzbudził jednak miłosny duet Papagena i Papageny, gdy obok siebie stanęli Sylvia Schwartz i Thomas Quasthoff. Kilkakrotnie widziałem *Czarodziejski flet* w różnych, przeważnie znakomitych obsadach, jednak takiego żaru uczuć, jaki zdawał się płynąć z ust „miłosnej pary” Schwartz-Quasthoff (zwłaszcza ze strony Quasthoffa), jak dotąd nie doświadczyłem.

Jubileuszowy koncert zakończyła przepięknie wykonana *Symfonia g-moll* KV 550, w której nawet długości pociągnięcia smyczków były precyzyjnie skoordynowane (mając miejsce na balkonie, mogłem to dobrze zaobserwować).

Trudno przecenić wkład Julienu Salemkoura w ten niezwykle koncert, który był przecież „dzieckiem” Daniela Barenboima. Dyrygent dzielnie wywiązał się, co tu dużo mówić, z bardzo niebezpiecznego i ryzykownego zadania, w ostatniej chwili ratując całe przedsięwzięcie. Za to należą mu się słowa najwyższego uznania i podziwu. A Danielowi Barenboimowi – życzenia szybkiego powrotu do zdrowia.

(„Ruch Muzyczny” nr 4 z 19 lutego 2006)

.....

O rocznicy Szostakowicza w Berlinie

Obchodzony na całym świecie Rok Mozartowski 2006 przysłonił w znacznym stopniu inną rocznicę, w Niemczech jednak zauważoną i należycie uczczoną. W przeciwieństwie do Polski, gdzie obchody pamięci Szostakowicza Dorota Kozińska określiła mianem „ciernistej drogi do raj” („Ruch Muzyczny” nr 25/2006), o kompozytorze, który przyszedł na świat 25 września 1906 roku w Petersburgu, nie zapomniano sto lat później w Berlinie. Muzyka wielkiego Rosjanina jest tu bowiem niezmiernie ceniona i często wykonywana. Telewizja niemiecka transmitowała bezpośrednio z Moskwy znakomitą inscenizację „socialistycznego” baletu *Bołt* (fabuła dotyczy sabotażu w radzieckiej fabryce, dokonanego przez wroga klasowego), którą przygotowano specjalnie z tej okazji. Nie żałuję, że zrezygnowałem z koncertu w Filharmonii Berlińskiej, zostałem w domu przed telewizorem, by móc na żywo podziwiać kunszt rosyjskich artystów baletu, znakomitą choreografię, a zwłaszcza scenografię czerpiącą z elementów sztuki konstruktywizmu, surrealizmu, kubizmu, socrealizmu. Ta fascynująca mieszanka, w połączeniu z muzyką Szostakowicza, dała znakomity efekt artystyczny w postaci „czerwonego muzikalu”, który pozostaje na długo w pamięci.

Obchody rocznicy Szostakowicza odbywały się w ostatnim kwartale 2006 roku i trwały do początków roku następnego. Dużym wydarzeniem było wykonanie m.in. wszystkich *Kwartetów smyczkowych* (Jerusalem String Quartet), ponadto można było usłyszeć oba *Tria*, *Kwintet fortepianowy g-moll*, szereg *Symfonii*, utwory fortepianowe (5 preludium bez opusu, *II Sonata h-moll* op. 64 – Aleksiej Lubimow, 16 listopada), pieśni, *Sonatę G-dur* op. 134 na skrzypce i fortepian, *Sonatę d-moll* op. 40 na wiolonczelę i fortepian, *Sonatę C-dur* op. 147 na altówkę i fortepian. Przedstawiono też muzykę filmową, którą przygotował Kirill Petrenko z orkiestrą Komische Oper. Szostakowicz rozpoczął przygodę z kinematografią od dźwiękowych ilustracji do filmów niemych, jak *Nowy Babilon*, a kontynuował ją z powodzeniem m.in. w filmach *Człowiek z karabinem*, *Upadek Berlina*, *Szerszeń*, *Pięć dni – pięć nocy*, kończąc zaś w późnym okresie twórczości „chłodno” brzmiącymi utworami, skomponowanymi do klasycznych już, wybitnych dzieł rosyjskiej kinematografii, którą reprezentują *Hamlet* i *Król Lear*.

Monograficzny koncert 9 listopada (powtórzony 10 i 11) w pięknej sali Konzerthausu poprowadził znany dobrze w Polsce, zwłaszcza w Poznaniu (przez kilka lat dyrektor tamtejszej Filharmonii), Andrey Boreyko. Poświęcony Szostakowiczowi wieczór otworzyła *Uwertura Es-dur* op. 7, dzieło młodzieńczo świeże i już bardzo typowe dla niepowtarzalnego stylu kompozytora. *Koncert c-moll* na fortepian, trąbkę i orkiestrę smyczkową należy do

częściej wykonywanych dzieł Szostakowicza. W zeszłym sezonie słyszałem go w Filharmonii Berlińskiej w wykonaniu Jefima Bronfmana (dyrygował Mariss Jansons; pisałem o tym w nr 13/2005). Tym razem *Koncert* grała Elena Baszkirova. Ta świetna pianistka, córka sławnego Dymitra Baszkirova, pokazała sztukę najwyższej próby. Na trąbce nieźle towarzyszył jej Guillaume Couloumy. Punktem kulminacyjnym koncertu okazała się jednak monumentalna *IV Symfonia c-moll* op. 43, którą mimo rozwlekłości formy i pewnych mankamentów narracyjnych nie zawahałbym się nazwać arcydziełem. Przed ponad dwudziestoma laty (22 września 1983, koncert w Filharmonii Narodowej w ramach „Warszawskiej Jesieni”) miałem szczęście usłyszeć pierwsze wykonanie w Polsce tego utworu w interpretacji Filharmoników Leningradzkich pod dyrekcją Arwidsa Jansonsa (ojciec Marissa). Boreyko, który teraz robi karierę w Niemczech, poprowadził trwające dobrą godzinę dzieło sprawnie, z dużym zacięciem, inteligencją i kulturą muzyczną, zwracając uwagę na wspaniałe epickie rysy, dramatyzm i wszelkie niuansy kolorystyczne tej fascynującej muzyki.

Na innym koncercie (15 i 16 grudnia) w sali berlińskiego Konzerthausu wystąpił znany, jak zawsze „misiowato” sympatyczny, 75-letni Giennadi Roźdiestwienski, prowadząc utwory Bartóka, Schnittkego i Szostakowicza. Pięcioczęściowa *Suita* op. 3 węgierskiego twórcy nie jest zbyt często wykonywana. Jest to utwór bardzo atrakcyjny, czerpiący w dużym stopniu z folkloru, a słysząc już w nim gdzieś zapowiedź *Koncertu na orkiestrę*. Sztuka dyrygencka rosyjskiego maestro, byłego dyrygenta orkiestr w Moskwie, Sztokholmie, Londynie, Wiedniu, jest niezwykle dojrzała i jakby „spokojna”, może nieco powściągliwa, zwracająca uwagę na interpretacyjne szczegóły, a jednocześnie tkwiąca głęboko w rosyjskiej tradycji. *IV Koncert skrzypcowy* Schnittkego, wykonany po raz pierwszy w Berlinie w 1984 roku (na zamówienie Berliner Festspiele), to dzieło swoiście piękne, szeroko zarysowane, umiejętnie łączące tradycję (także rosyjską) z nowoczesnością, a świetna interpretacja Aleksandra Roźdiestwienskiego (syna dyrygenta) uwypukliła wszelkie jego walory.

Na zakończenie zabrzmiały *Trzy tańce* op. 27a z baletu *Bolt* Szostakowicza. Roźdiestwienski znał kompozytora dość dobrze, brał udział w prawykonaniach i nagrywaniu szeregu dzieł rodaka, niektóre na nowo odkrywał w jego spuściźnie. Dlatego w sensie wierności interpretacyjnej rosyjski mistrz batuty uważany jest za przedstawiciela autentycznej estetyki kompozytora. W pierwszych latach Rosji radzieckiej, gdy powstawał *Bolt*, twórczość artystyczna niejako w paradoksalny sposób osiągała w tym kraju artystyczne apogeum. W fermentie ideologicznym, walce klasowej, okresie głodu i terroru, ścieraniu się nowego ze starym, w fascynacji wielu twórców

nowym ustrojem, rodziły się często znakomite, awangardowe dzieła sztuk plastycznych, muzyki, poezji, sztuki teatralnej i filmowej. Do takich utworów można zaliczyć także balet *Bolt*, choć operuje on dość prostym językiem dźwiękowym, wykorzystując muzykę taneczną lżejszego kalibru, w której Szostakowicz był także mistrzem. W tym znakomitym, lecz może trochę nierównym dziele, Szostakowicz zakpił sobie chyba nie tylko ze Stalina i ówczesnego ustroju, mimo że w czasie pisania muzyki jego intencje musiały być, przynajmniej oficjalnie, zupełnie inne. Zakpił sobie także ze wszystkich, którzy nadal usiłują rozgryźć ideową postawę twórcy (od 1960 roku członka Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego), jego duchowe rozterki, społeczno-polityczne uwikłania, kontrowersyjne wypowiedzi itp. A Stalin chyba coś wówczas podejrzewał, gdyż po premierze w 1931 roku w Leningradzie zabronił wkrótce wystawiania tego dzieła. W wykonanych w Berlinie *Tańcach*, wiele dziesięcioleci po ich powstaniu i śmierci kompozytora, genialny Rosjanin, który chyba nie przewidywał (?) upadku komunizmu w swojej ojczyźnie, ponownie sobie z nas zadzwiał w jemu tylko właściwy, sarkastyczny sposób. A tym razem dopomógł mu maestro Rożdniestwienski, podczas dyrygowania wykazując specyficzne poczucie humoru i talent aktorski!

W repertuarze berlińskiej Komische Oper znajduje się *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*, świetnie wystawiona w duecie niemiecko-rosyjskim: reżyseria Hans Neuenfels, kierownictwo muzyczne Vassily Sinaisky. Przedstawienie to widziałem już w roku 2005, a jeszcze wcześniej, w roku 2002, obejrzałem operę *Nos*, przygotowaną przez Kenta Nagano w Staatsoper Unter den Linden, o czym pisałem w numerze 2/2003. Fakty te świadczą dobitnie, że Szostakowicz pojawia się na scenach i estradach niemieckich (w tym wypadku berlińskich) nie tylko z okazji koniunkturalnych rocznic. Mogę wspomnieć jeszcze o wykonanych w zeszłym sezonie w Filharmonii Berlińskiej *II Koncercie wiolonczelowym* (Lynn Harrell, dyr. Vladimir Ashkenazy; pisałem o tym w nr 13/2005), *I Koncercie skrzypcowym*, a także prawie połowy z jego piętnastu symfonii. Gdy piszę te słowa, czeka mnie jeszcze interesujący koncert (21 stycznia) w wykonaniu Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, m.in. z poematem symfonicznym *Październik* op. 131, którego tytuł i wiadome odniesienia historyczno-ideologiczne nikogo w Berlinie zapewne nie odstraszą.

Szostakowicz zawsze miał szczęście, nawet wtedy, gdy w rodzinnym kraju również nad jego głową gromadziły się ciemne, stalinowskie chmury, nie wróżące mu nic dobrego. Związane było ono z jego wielkim talentem. Błyskotliwa, światowa kariera, zapoczątkowana przez dziewiętnastolatka *I Symfonią f-moll*, trwała przez całe życie kompozytora, a po śmierci w 1975

roku popularność jego muzyki nadal trwa i trwać będzie chyba wiecznie. W Niemczech jest on drugim po Czajkowskim najczęściej grywanym kompozytorem rosyjskim.

(„Ruch Muzyczny” nr 3 z 4 lutego 2007)

.....

Dyrygent Pierre Boulez w Berlinie

Sztuka dyrygencka Pierre'a Bouleza jednych zachwyca, inni zaś nie widzą w niej nic szczególnego. Nie jest efektowna wizualnie, trzyma się utrwalonych tradycjami norm, a sam dyrygent na estradzie wygląda niezwykle skromnie. Jednak niezależnie od osobistych odczuć i ocen na pewno nie można przejść obok niej obojętnie, co potwierdza każdy występ francuskiego Maestro, przyciągając zawsze uwagę słuchaczy i krytyki.

Kariere dyrygencką rozpoczął Boulez dość wcześnie, już w końcu lat pięćdziesiątych. W roku 1971 został pierwszym dyrygentem BBC Symphony Orchestra i szefem, po Bernsteinie, New York Philharmonic Orchestra. Współpracował z wieloma orkiestrami, w tym operowymi, na całym świecie. To właśnie *Parsifal* w Bayreuth w 1966 roku pod jego batutą zwrócił uwagę świata muzycznego, podobnie jak przygotowana przez niego w Operze Paryskiej w 1979 roku prapremiera pełnej, trzyaktowej wersji *Lulu* Berga.

W ostatnich latach kilkakrotnie miałem w Berlinie okazję podziwiać kunszt dyrygencki Bouleza, gdyż bywa on tu częstym gościem. Nestor europejskiej awangardy, szokujący niegdyś zarówno nowatorskimi utworami, jak i osobliwymi, kontrowersyjnymi wypowiedziami, zapraszany jest przez najważniejsze placówki muzyczne; występuje przede wszystkim jako dyrygent – nie tylko własnych utworów.

Boulez bardzo dobrze czuje się w niemieckiej stolicy, na tyle dobrze, że dwa lata temu, gdy obchodził osiemdziesiąte urodziny, zdecydował spędzić je właśnie tutaj. Poprowadził wówczas m.in. Chicago Symphony Orchestra, a uroczystości jubileuszowe – *Hommage à Pierre Boulez* – odbyły się w niedzielę wielkanocną 27 marca 2005 w Staatsoper Unter den Linden. Wykonano wówczas następujące kompozycje francuskiego mistrza: *Anthèmes* – wersję drugą na skrzypce solo z live electronic (1997), *Sur Incises* na trzy fortepiany, trzy harfy i trzech perkusistów (1996/1998), a po przerwie *Notations I-IV i VII* na wielką orkiestrę. Solistką w pierwszym utworze była amerykańska skrzypaczka chińskiego pochodzenia Yuan-Quing Yu, asystentka koncertmistrza Chicago Symphony. Drugim utworem, wykonanym przez Ensemble Intercontemporain, dyrygował sam kompozytor. Muzycy tego zespołu to rzeczywiście artyści najwyższej klasy, soliści-wirtuozi specjalizujący się w wykonywaniu muzyki współczesnej, co było i słyhać, i widać. Po

przerwie koncert prowadził Daniel Barenboim. Staatskapelle Berlin, czyli orkiestra Staatsoper Unter den Linden, która regularnie daje też koncerty symfoniczne, musiała zostać powiększona (m.in. o dziewięciu perkusistów), wymaga bowiem tego monumentalna wręcz obsada klasycznego już dzieła nowej muzyki. Publiczność uczciła jubilata owacją na stojąco, co w Niemczech jest zjawiskiem nadzwyczaj rzadkim. Tym razem było to na miejscu i miało swoją wymowę. Fatalnie natomiast zachował się Barenboim. Otrzymał (tylko on – przez pomyłkę?) wielki bukiet kwiatów (też rzadkość na niemieckich estradach), wyjął z niego jedną różę i wręczył zażenowanemu Boulezowi...

Pierre Boulez sięga chętnie po partytury muzyki XIX i początków XX wieku, a ostatnio upodobał sobie wielkie formy wokalnie-instrumentalne. 17 stycznia usłyszeć można było na przykład w Konzerthaus jego interpretację *III Symfonii d-moll* Mahlera. Dzieło trwa blisko dwie godziny i wymaga, również dlatego, znakomitej kondycji fizycznej – muzyków i dyrygenta. 82-letni Boulez sprostował temu, prowadził utwór bez przerwy (często wykonuje się go z „normalną” przerwą w połowie dzieła), nie licząc przedłużonej nieco pauzy związanej z wejściem na estradę dwóch chórów i solistki.

Również w mijającym sezonie, w ramach kwietniowego „Mahler-Zyklus” przygotowanego przez Staatskapelle Berlin z Danielem Barenboimem, w czasie którego wykonano wszystkie symfonie tego kompozytora (a także *Kindertotenlieder* i *Das Lied von der Erde*), uczestniczył Boulez, prowadząc na przemian z Barenboimem połowę z dziesięciu koncertów.

Zacząłem relację od retrospekcji, teraz więc przejdę do najnowszego koncertu Bouleza z Filharmonikami Berlińskimi (7, 8 i 9 czerwca). Tym razem program był wyłącznie XX-wieczny, w którym Maestro chyba czuje się najlepiej i który ze zrozumiałych względów jest mu najbliższy. Wielka sala Filharmonii Berlińskiej była pełna, chociaż dość konserwatywni jej bywalcy słuchać mieli muzyki kompozytorów reprezentujących okres „pierwszej awangardy” oraz Bartóka. Utwory przedstawicieli wiedeńskiej szkoły dodekafonicznej nieczęsto pojawiają się na zwykłych, abonamentowych koncertach, a tego wieczoru w dodatku nie było solisty. Gwiazdą stał się więc oczywiście Boulez – nadało to koncertowi wyjątkową rangę, wobec której zbladły jego „ułomności”. Dobór programu, składającego się wyłącznie z cykli orkiestrowych pod znamienym tytułem *Orchesterstücke* (*Vier Orchesterstücke* op. 12 Bartóka, *Fünf Orchesterstücke* op. 16 Schönberga, *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 Weberna i *Drei Orchesterstücke* op. 6 Berga) był bardzo wymowny. To właśnie takie specyficzne utwory austriaccy kompozytorzy traktowali jako kuźnię eksperymentów oraz poszukiwań warsztatowych i estetycznych (choć z dodekafonią miały one niewiele wspólnego). Również

w przypadku kompozycji Bartóka, jakże odmiennej stylistycznie od pozostałych, twórca na swój sposób przeprowadzał doświadczenia z materiałem dźwiękową.

I wybór programu, i jego interpretacja przez dyrygenta okazały się prawdziwym majstersztykiem. Dzieła te napisali przedstawiciele tego samego pokolenia (poza Schönbergiem, który był jedenaste lat starszy od najmłodszego z nich – Berga, lecz przeżył wszystkich), a powstały one w tym samym mniej więcej czasie – przed pierwszą wojną światową. Wszystkie przeznaczone są na zwięźszoną orkiestrę symfoniczną – z harfą, czelesta, fortepianem, rozbudowaną perkusją, potrójną obsadą drzewa i co najmniej poczwórna blachy.

Co można wydobyć z tak – pozornie – nieatrakcyjnych utworów, by uzyskać choć trochę uznania piątkowego filharmonicznego audytorium? *Orchesterstücke* nie są muzyką, która broni się sama, jak arcydzieła epoki klasycyzmu-romantycznej, gdzie przy miernym nawet wykonaniu i tak słychać, że wyszły spod ręki geniuszy. Zupełnie inaczej rzecz się ma w takich właśnie i podobnych utworach na orkiestrę. Od jakości wykonania, a przede wszystkim od pomysłów interpretacyjnych dyrygenta, zależy ich sukces u przeciętnych odbiorców. Berliner Philharmoniker to zespół klasy światowej, nieczęsto jednak da się go słyszeć w takim właśnie repertuarze. Boulez wydobył z niego wszystko, co mógł, a mógł przecież wiele. Stworzył interpretacje zwarte, precyzyjne, o przejrzystych konstrukcjach, znakomite kolorystycznie, ukazujące meandry harmoniczo-kontrapunktyczne tkwiące w każdej z partytur, ale też jakby zabarwione odrobiną pocziwego, swojskiego powiewu „normalnego” brzmienia „piątkowej” wielkiej romantycznej symfoniki. Za to chyba publiczność była mu najbardziej wdzięczna.

To, czego dokonał Boulez jako kompozytor, było na tyle doniosłe artystycznie i warsztatowo, że na trwałe weszło do kanonu XX-wiecznej muzyki. Stał się niemal wyrocznią – choć krótko – dla kolejnych pokoleń kompozytorów. Teraz, poświęcając się prawie wyłącznie sztuce dyrygenckiej, uprawia ją bardzo indywidualnie i na najwyższym poziomie artystycznym. Ostatni koncert w Filharmonii Berlińskiej był kolejnym tego dowodem.

(„Ruch Muzyczny” nr 15 z 22 lipca 2007)

.....

Początek sezonu w Berlinie

We wrześniu, po wakacyjnej przerwie, w początkach rozpoczynającego się sezonu 2007/2008, pełną parą ruszyło już normalne życie koncertowe Berlina. W niniejszej relacji przedstawiam tylko dwa, wybrane z jednego weekendu koncerty, które miały miejsce na obu berlińskich estradach fil-

harmonicznych, tzn. w siedzibie Berliner Philharmoniker oraz w Domu Koncertowym (Konzerthaus), zabytkowej budowli Karla Friedricha Schinkla przy Gendarmenmarkt.

Na koncercie 6 września, który prowadził szef Berlińskich Filharmoników sir Simon Rattle, po raz pierwszy jako „Pianist in Residence” zaprezentował się, dobrze zresztą znany w stolicy Niemiec, węgierski artysta András Schiff. Zastąpił on po roku Francuza Pierre-Laurent Aimarda, którego kadencja, mimo paru godnych uwagi występów, wypadła raczej blado (słyszałem go m.in. w *II Koncercie B-dur* Beethovena pod dyrekcją Seiji Ozawy). Stąd też oczekiwana zmiana warty łączyła się z nadzieją publiczności na dopływ świeżego powiewu w sztuce odtwórczej.

W przeciwieństwie do *Koncertu wiolonczelowego h-moll* Antoniego Dwořáka rzadko grywany *Koncert fortepianowy g-moll* tegoż kompozytora nie jest raczej dziełem atrakcyjnym ani dla wykonawcy, ani dla słuchaczy. Trudno powiedzieć, dlaczego Rattle z Schiffem wzięli go na warsztat. Może po prostu z przekory? Znakomity przecież pianista tym razem nie zachwyił, ale to pewnie częściowa „wina” samego utworu. Przed *Koncertem* Dwořáka Rattle zaprezentował także odgrzebane z lamusa i bardzo rzadko wykonywany utwór, mianowicie *Sarabandę z Zwei Studien zu „Doktor Faust”* op. 51 Ferrucia Busoniego. Ten trochę dziwacznie pod względem stylistycznym poskładany koncert stał się przez to atrakcyjniejszy. Po przerwie bowiem Rattle poprowadził klasyczną już pozycję „nowej” muzyki (z 1931 roku) – *Ionisation* Edgara Varèse’a na grupę instrumentów perkusyjnych (z syreną strażacką włącznie), po którym wykonano prawdziwy majstersztyk i jednocześnie gwóźdź programu – *Suitę z Cudownego mandaryna* Béli Bartóka. To bez wątpienia najlepsza kompozycja tegoż koncertu, i chyba najlepiej wykonana. Było widać i słyhać, że maestro Rattle skupił uwagę na tym właśnie, niezmiernie efektownym dziele genialnego Węgra, zaspokajając nim swoje ambicje artystyczne.

7 września występ Konzerthausorchester Berlin poprowadził Lothar Zagrosek, szef tego zespołu. Ten świetny dyrygent przybył do stolicy Niemiec po dziesięcioletniej służbie na stanowisku dyrektora generalnego opery w Stuttgarcie, od razu zyskując sobie sympatię berlińczyków. Podobnie jak w przeddzień sir Rattle, Zagrosek też otworzył koncert dość dziwnym, rzadko wykonywanym, ale całkiem niezłym utworem – *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 Arnolda Schönberga. Ta „filmowa” kompozycja, napisana w latach 1929–1930 na zamówienie wydawnictwa Heinrichshofen w Magdeburgu, specjalizującego się wówczas w publikowaniu tzw. Stimmungsmusik, nie ma jednak nic wspólnego z muzyką użytkową, lecz nosi znamiona „normalnego”, tzn. atonalno-dodekafonicznego Schönberga. Ewokowany klimat grożącego niebezpieczeństwa, strachu, a na koniec katastro-

fy, odpowiada trzyfazowemu układowi jednoczęściowej formy tego ekspresjonistycznego poematu.

II Koncert fortepianowy B-dur Brahmsa jest kompozycją, po którą sięgają pianiści ambitni, i których stać na jej wykonanie. Jest on probierzem zarówno umiejętności czysto technicznych, jak i muzykalności solisty i dyrygenta. Ten ostatni ma równie trudne zadanie, gdyż utwór, chociażby ze względu na jego czteroczęściową, symfoniczną formę, jest bardzo łatwo „rozłożyć”. Zagrosek i Gerhard Oppitz, bo on wykonywał partię fortepianu, dobrze na ogół dali sobie radę, chociaż sam początek był może zbyt wolny, a ogólna koncepcja interpretacyjna, traktująca dzieło bardziej kameralnie niż symfonicznie, wydawała się nieco kontrowersyjna. Pięknie zabrzmiały solówki wiolonczeli w trzeciej części, za co Oppitz później osobiście podziękował koncertmistrzowi.

Po przerwie została wykonana – i to jak! – *VII Symfonia A-dur* Beethovena. Zupełnie inaczej potraktował ją dyrygent w porównaniu np. z *Trzecią (Eroica)*, którą prowadził w minionym sezonie (2 lutego), a która, jak dobrze pamiętam, w jego interpretacji zupełnie nie nosiła piętna heroicznej, lecz raczej zwiewnej, haydnowsko-mozartowskiej. Dlatego w *Siódmej*, będącej apoteozą tańca, artysta bardzo zaskoczył słuchaczy, spodziewających się tanecznego wdzięku, powabu, gracji. Spod batuty dyrygenta posypały się „iskry”, które, jak dolana do ognia oliwa, wykrzesaly z orkiestry wszystko, co mogły. A w ostatniej części, najbardziej rozpetanej i żywiołowej, Zagrosek po prostu „oszalał”: wpadł w jakiś trans, dostawał gwałtownych konwulsji i dreszczy, trząsł się, wił, rzucał, skakał, wymachiwał batutą jak opętany, a cała ta niesamowita gestykulacja idealnie przecież harmonizowała z charakterem wykonywanej muzyki. Można więc było sobie i posłuchać, i popatrzyć. Był to niewątpliwie punkt kulminacyjny koncertu, w którym dyrygent i jego zespół pokazali się z jak najlepszej strony, dając interpretację doprawdy fascynującą.

Zrelacjonowane dwa koncerty symfoniczne wypełniły tylko jedno, przykładowo wybrane muzyczne „Wochenende” sezonu artystycznego 2007/2008. A takich właśnie, i atrakcyjniejszych jeszcze końców tygodnia, można w Berlinie doświadczać... co tydzień.

(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 10, 2007)

.....

Igor Strawiński i Simon Rattle

Szef Berlińskich Filharmoników Sir Simon Rattle upodobał sobie zarówno nietypowe „składanki”, jak i koncerty monograficzne. 21 września 2007 roku zaprezentował bowiem dzieła nie tylko jednego kompozytora, ale

należące do tego samego gatunku. Cztery symfonie Igora Strawieńskiego (1882–1971) Rattle przedstawił podczas jednego koncertu, co już samo w sobie jest ewenementem, stanowiąc jednocześnie duże wyzwanie dla dyrygenta. Z wyjątkiem *Symfonii psalmów* pozostałe symfonie genialnego Rosjanina nie należą do utworów zbyt często wykonywanych, dlatego już tylko z tego powodu mogą przyciągnąć do sali koncertowej wytrawnego melomana i zwracają szczególną uwagę krytyki.

Arcydzieło, jakim jest niewątpliwie *Symfonia psalmów*, zostało słusznie zaplanowane na koniec, wieńcząc tym samym ten znakomity koncert. Rozpoczęła go natomiast jednocześnie *Symfonia na instrumenty dęte*. To dość nietypowe dzieło kompozytor ukończył w roku 1920, a inspiracją do jego powstania była śmierć dwa lata wcześniej Claude'a Debussy'ego, którego Strawieński bardzo cenił, ale który na jego własną twórczość nie wywarł właściwie żadnego wpływu.

Symfonia w trzech częściach nawiązuje do wielkiej rosyjskiej romantycznej tradycji symfonicznej, operuje jednak specyficznym dla Strawieńskiego językiem muzycznym z drugiego, neoklasycznego okresu jego twórczości. Podobnie jest z najdłuższą ze wszystkich symfonii Strawieńskiego, czteroczęściową, powstałą w latach 1938–1940 *Symfonią in C*.

Wykonaną na zakończenie *Symfonię psalmów* kompozytor napisał w roku 1930. Jej prawykonanie odbyło się tego samego roku w Brukseli, a dyrygował Ernest Ansermet. W 1948 roku Strawieński dokonał rewizji dzieła i tę właśnie wersję przedstawił Rattle w Filharmonii Berlińskiej. Orkiestrze towarzyszył Rundfunkchor Berlin, który przygotował Simon Halsey.

Po 1913 roku, czyli po pamiętnej skandalizującej prapremierze w Paryżu baletu *Święto wiosny*, wykonanego przez znany zespół Sergiusza Diagilewa, Igor Strawieński szybko zdobył światowy rozgłos. Po wybuchu rewolucji październikowej nie wrócił już do Rosji, przez pewien czas myśląc nawet o osiedleniu się w Polsce, skąd pochodzili jego przodkowie. Zamieszkał początkowo we Francji, ostatecznie jednak osiadł w Ameryce. Swoją dawną ojczyznę i rodzinne strony odwiedził dopiero w 1962 roku, a trzy lata później zjawił się w Warszawie, gdzie w Filharmonii Narodowej dyrygował m.in. swoją *Symfonią psalmów*. Jeden z największych kompozytorów XX wieku zmarł w Nowym Jorku w 1971 roku, a pochowany został, zgodnie ze swoją wolą, na wyspie San Michele w Wenecji.

(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 11, 2007)

.....

Pollini ponownie w Berlinie

Gdy w roku 1960 osiemnastoletni Maurizio Pollini wygrał VI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, stało się jasne, że pojawił się nowy talent pianistyczny, który ma szansę na karierę światową. Pollini tej szansy nie zmarnował i po prawie pół wieku należy także dziś do ścisłej czołówki najwybitniejszych reprezentantów sztuki pianistycznej. Na program jego recitalu 6 maja 2008 roku w Filharmonii Berlińskiej złożyły się utwory dwóch przedstawicieli epoki romantyzmu: Roberta Schumanna i Fryderyka Chopina. Chopin i Schumann byli rówieśnikami. Ten ostatni, recenzując wydane drukiem *Wariacje* op. 2 swego polskiego kolegi po fachu, napisał na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” (nr 49 z 7 grudnia 1831 roku) znamienne słowa: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!”. Chopin okazał się rzeczywiście geniuszem, Schumann zaś pozostał nieco w jego cieniu, choć i on przeszedł do historii jako jeden z najwybitniejszych i najbardziej wszechstronnych reprezentantów muzyki romantycznej.

Recital Polliniego, który grał na fortepianie włoskiej firmy Fabbrini, rozpoczął się dość rzadko wykonywanym, młodzieńczym *Allegro h-moll* op. 8 Schumanna, po którym artysta zaprezentował jeden z bardziej znanych utworów niemieckiego kompozytora – *Kreisleriana* op. 16. Materia muzyczna tego na wskroś romantycznego, cyklicznego dzieła daje wykonawcy pole do popisu nie tylko w zakresie czysto technicznym, ale przede wszystkim interpretacyjnym. Pollini grał uczuciowo i namiętnie, cyzelując szczegóły i uwypuklając wszelkie kolorystyczne niuanse.

Po przerwie w wykonaniu włoskiego artysty zabrzmiały następujące utwory Fryderyka Chopina: *Preludium cis-moll* op. 45, *Ballada F-dur* op. 38, *Mazurki* op. 33 (*gis-moll, D-dur, C-dur, h-moll*), *Scherzo cis-moll* op. 39, *Polonez As-dur* op. 53. Cóż można powiedzieć o interpretacji Chopinowskich arcydzieł? Wystarczy jedno zdanie: były one wyjątkowo piękne. Pollini nie bez racji uchodzi za jednego z najwybitniejszych chopinistów, choć ma przecież w repertuarze niezwykle bogatą paletę utworów różnych epok i stylów. Chopin chyba jest mu jednak najbardziej bliski. Słyszając i widząc entuzjastyczną owację publiczności, artysta nie dawał się długo namawiać na bisy. Zagrał jeszcze cztery utwory Chopina, które z powodzeniem mogłyby składać się na połowę nowego recitalu. A były to: *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12 (*Rewolucyjna*), *Ballada g-moll* op. 23, *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2 i *Etiuda cis-moll* op. 10 nr 4.

Już niedługo, bo za dwa lata, świat będzie obchodził dwusetną rocznicę urodzin jednego z największych geniuszy muzycznych. Miejmy nadzieję, że w Roku Chopinowskim 2010 ponownie zawita do Warszawy także Maurizio Pollini, by w Filharmonii Narodowej, w której równo przed pół wiekiem

oczarował swą grą jurorów i publiczność, dać recital mistrzowski z utworami Fryderyka Chopina.

W bieżącym sezonie Maurizio Pollini wystąpił jeszcze raz w Berlinie, 24 maja, wykonując z orkiestrą Berliner Philharmoniker pod dyktando swego również słynnego rodaka, Claudia Abbada, *IV Koncert fortepianowy G-dur* L. van Beethovena. Ze względu na pożar w filharmonii z trzech koncertów, które tam właśnie miały się odbyć, zorganizowano jeden „zastępczy” na scenie Waldbühne. W aspekcie walorów akustycznych nie jest to dobre miejsce do wykonywania muzyki klasyków wiedeńskich, co muzyce Beethovena niestety zaszkodziło. Za to drugi punkt programu, monumentalne *Te Deum* op. 22 Hectora Berlioz, ze względu na olbrzymią obsadę wykonawczą (zwiększona orkiestra symfoniczna, organy – w tym wypadku musiały być elektroniczne – tenor solo, dwa chóry mieszane i chór dziecięcy), zabrzmiał znacznie lepiej. Warto wspomnieć, że w prawykonaniu dzieła pod dyktando kompozytora w Paryżu w 1855 roku brało udział ponad 900 muzyków.

Pollini i Abbado na jednym koncercie to spora gratka nie tylko dla wytrawnego melomana. Sir Simon Rattle pamięta o swoim poprzedniku na stanowisku szefa Filharmoników Berlińskich, co roku zapraszając Abbada na występy do stolicy Niemiec. Od czasu do czasu można tu usłyszeć także Maurizio Polliniego. A kto miał szczęście i zdążył na czas kupić bilet, mógł zobaczyć i posłuchać dwóch wybitnych, światowej sławy artystów, występujących razem podczas jednego wieczoru.

(„Zarys. Magazyn kulturalny” nr 7, 2008)

.....

Lewandowski przypomniany w Berlinie

Nie chodzi tu o Leopolda Lewandowskiego, którego nazywano czasami „polskim Straussem” z racji komponowania przez niego głównie muzyki tanecznej. Postać Louisa Lewandowskiego (1821–1894), bo o nim właśnie mowa, nie jest szerzej znana nawet wśród osób zawodowo zajmującym się muzyką. Ten zasłużony żydowski muzyk, wieloletni kantor synagogi przy Oranienburgerstraße w Berlinie, przeszedł do historii przede wszystkim jako reformator i kompozytor liturgicznej muzyki synagogałnej. Oprócz tego nurtu twórczości Lewandowski pisał także utwory świeckie, przeznaczone do wykonania koncertowego. Były wśród nich m.in. dzieła kameralne, symfoniczne, chóralne, utwory na organy, fisharmonię, fortepian.

Informacje o Louisie Lewandowskim są bardzo skromne. W żadnej polskiej encyklopedii muzycznej nie znajdziemy hasła jemu poświęconego, a najpoważniejsze nawet europejskie i amerykańskie leksykony i encyklopedie traktują go zupełnie marginesowo.

Louis Lewandowski urodził się w 1821 roku we Wrześni koło Poznania, noszącej wówczas niemiecką nazwę Wreschen. Mimo że nic nie wiemy o ewentualnych związkach Lewandowskiego z polskością, to nie jest wykluczone, że mógł znać język polski, przynajmniej biernie, gdyż do dwunastego roku życia przebywał właśnie na ziemiach polskich, których namiestnikiem (Wielkie Księstwo Poznańskie) był książę Antoni Radziwiłł. Wielu polskich Żydów nosiło polskie nazwiska, jak właśnie Lewandowski. Pewne reminiscencje polskość odzywają się w chóralnym utworze Lewandowskiego, pieśni na czterogłosowy chór mieszany a cappella *Eine Käfer-Hochzeit* op. 30. Ta wdzięczna kompozycja zawiera bowiem fragment o charakterze oberkowo-mazurkowym *Tempo di mazurka* (w metrum 3/8). Na podstawie tylko tych skromnych poszlak nie mamy oczywiście prawa do „rewindykacji” Lewandowskiego, który zresztą uważał się za „pruskiego Żyda”. Nie o to jednak przecież chodzi. Najważniejsza jest jego kompozytorska spuścizna, bardzo mało znana, a przecież ciekawa, chociaż ulokowana jak gdyby na uboczu głównego nurtu rozwoju europejskiej kultury muzycznej.

Po śmierci Lewandowskiego (1894), który za życia cieszył się dużym uznaniem nie tylko w Berlinie, stopniowo o nim zapominano, a od roku 1933, na fali hitlerowskiego antysemityzmu i terroru, nie mogło być już w ogóle mowy o jakimkolwiek propagowaniu dorobku kompozytora. Nic więc dziwnego, że wiele jego dzieł nie przetrwało do naszych czasów. Z całej spuścizny kompozytorskiej Lewandowskiego zachowało się stosunkowo niewiele utworów. Są to na ogół pierwodruki, dzisiaj już bardzo rzadkie, przechowywane w nielicznych bibliotekach, m.in. w Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Zachowane w tejże bibliotece utwory na organy i fisharmonię Lewandowskiego zostały w 1994 roku po raz pierwszy nagrane na płycie CD przez Wiktora Łyjaka, w setną rocznicę śmierci kompozytora, co było światową premierą. Zarazem powstała pierwsza monograficzna płyta z jego utworami, bowiem dotychczasowa dyskografia Lewandowskiego obejmowała niektóre tylko wokalne kompozycje synagogalne, rozproszone na różnych płytach. CD z utworami Lewandowskiego w interpretacji W. Łyjaka możemy uznać nie tylko za *World Premiere*, ale zawierający zarazem organowe i fisharmoniove *opera omnia* kompozytora, przynajmniej jeśli chodzi o zachowane dzieła tego gatunku.

Gorącym propagatorem muzyki Louisa Lewandowskiego jest także Andor Izsák, dyrektor Europejskiego Centrum Muzyki Żydowskiej (Euro-

päisches Zentrum für Jüdische Musik), placówki naukowo-badawczej i dokumentacyjnej przy Wyższej Szkole Muzyki i Teatru w Hanowerze. Na koncercie w Filharmonii Berlińskiej 25 listopada 2008 r., który prowadził Andor Izsák (ur. 1944 w Budapeszcie), zostały zaprezentowane wybrane psalmy Lewandowskiego na chór mieszany i organy (do tekstów niemieckich), oraz po jednej solowej kompozycji na fortepian i organy. Ponadto wykonano dwa psalmy Franciszka Schuberta, w tym jeden w języku hebrajskim. Wystąpił chór mieszany Norddeutscher Rundfunk z Hanoweru, któremu towarzyszył na organach Alexander Ivanov. Psalmy Louisa Lewandowskiego (wykonane w następującej kolejności: nr 23, 90, 39, 46, 103, 100, 84, 42 i 43), dedykowane królowi Bawarii Ludwikowi II, to utwory niebanalne, napisane nie tylko ze znanstwem kompozytorskiego rzemiosła, ale ukazujące sporą inwencję melodyczną i harmoniczną ich twórcy. Jednocześnie jest to muzyka tkwiąca korzeniami zarówno w epoce klasycznej, a nawet przedklasycznej (elementy techniki polichoralnej szkoły weneckiej), jak i objawiająca romantyczny już idiom. Tylko w niektórych psalmach, lub częściej w ich fragmentach, można było usłyszeć reminiscencje typowej muzyki synagogałnej (technika responsorialna, elementy „orientalne”), którą zresztą Lewandowski także z powodzeniem uprawiał.

Pochodząca z Budapesztu Erika Lux, od 1990 roku profesor klasy fortepianu w hanowerskiej uczelni, wykonała *Rapsodię hebrajską* op. 34 Lewandowskiego. Ten świetnie i z rozmachem napisany utwór, wykorzystujący m.in. melodię *Kol Nidrei*, kompozytor zadedykował Antoniemu Rubinsteinowi. Erika Lux, która zapewne jako pierwsza w ogóle pianistka wzięła na warsztat ów wdzięczny utwór, zaprezentowała interpretację pełną polotu i klezmerskiego wręcz smaku, którego zresztą, zwłaszcza w końcowej fazie, kompozycji nie brakuje. Innym instrumentalnym utworem, urozmaicającym prezentację muzyki wokalne, było *Festpräuludium* op. 37 nr 1 na organy, zagrane przez Alexandra Ivanova. Również ta kompozycja ukazała Lewandowskiego w jak najlepszym świetle, zwłaszcza jeśli chodzi o pomysły harmoniczne.

Był to pierwszy w Berlinie (prawie) monograficzny koncert dzieł Louisa Lewandowskiego, słusznie przypomnianego dzięki artystom z Hanoweru. Na marginesie warto dodać, że koncert, zatytułowany *Jüdische Musik der Romantik*, wzbudził duże zainteresowanie katolickiej hierarchii kościelnej, czego nie można raczej powiedzieć o przedstawicielach berlińskiej gminy żydowskiej. W każdym razie wśród publiczności zwracały uwagę przede wszystkim osoby duchowne związane z religiami chrześcijańskimi, na czele z katolickim arcybiskupem Berlina kardynałem Georgiem Sterzinskim.

(„Muzykalia” VII, Judaica 2, 2009)

.....

Co (było) słycać w Berlinie

O jednym choćby sezonie koncertowym w mieście takim jak Berlin można by napisać całą rozprawę – nie tylko magisterską, ale i doktorską. Materiału na pewno by nie zabrakło. Cóż ma począć autor, który musi zmieścić swój tekst na kilku stronach? Musi wybierać. Czytelnik nie znajdzie tu zatem relacji ze spektakli trzech znakomitych scen operowych ani z licznych festiwali, koncertów chóralnych, kameralnych i – z małym wyjątkiem – recitali. Pięć dużych orkiestr symfonicznych – Berliner Philharmoniker, Konzerthausorchester Berlin, Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin i Berliner Symphoniker – gra w stolicy Niemiec „na okrągło”. Z koncertami symfonicznymi występują też regularnie orkiestry operowe: Staatskapelle Berlin, która gra w Deutsche Staatsoper Unter den Linden oraz orkiestry Deutsche Oper i Komische Oper. Poza tym na gościnne występy przyjeżdżają tu czołowe zespoły z całego świata. Sprawozdawcy pozostało więc dokonać bardzo ostrej selekcji. W niniejszej relacji będzie więc mowa o wybranych koncertach, przeważnie na estradach Filharmonii Berlińskiej i Konzerthausu – najważniejszych sal koncertowych niemieckiej metropolii.

Oficjalną inaugurację sezonu 2008/2009 w Filharmonii Berlińskiej poprowadził jej szef, Sir Simon Rattle. 29 sierpnia zabrzmiała *III Symfonia F-dur* Brahmsa i *X Symfonia e-moll* Szostakowicza. Lothar Zagrosek natomiast, szef Konzerthausu przy Gendarmenmarkt, do koncertu 5 września, otwierając kolejny sezon tej placówki, wybrał dzieła Beethovena (*Koncert skrzypcowy D-dur* z solistką Isabelle von Keulen) i Hannsa Eislera: *Deutsche Sinfonie* op. 50 z 1937 roku na dwóch recytatorów, czterech solistów, chór i orkiestrę do tekstu Bertolda Brechta. Dobrze, że utwory tego lewicowo zaangażowanego, dziś trochę już zapomnianego, ale świetnego kompozytora, coraz częściej wracają na estrady koncertowe. Nie zdziwiłbym się wcale, gdyby kiedyś zabrzmiało w Berlinie jego *Lenin-Requiem* (też do tekstu Brechta)...

Swoistym przedaktym sezonu 2008/2009 było wykonanie 31 sierpnia pod gołym niebem na Bebelplatz, obok Staatsoper, *IX Symfonii* Beethovena pod batutą Daniela Barenboima. Znakomity dyrygent i pianista (w marcu 2010 uczci Rok Chopinowski specjalnym recitalem w Filharmonii Berlińskiej) nie po raz pierwszy przedstawił szerokiej publiczności to arcydzieło muzyki wokalnie-instrumentalnej. Pogoda dopisała, więc publiczność także. Była to również dodatkowa atrakcja dla odwiedzających Berlin wielu turystów.

Wspólny występ Marthy Argerich i Mischy Maisky'ego (24 listopada) należał do szczytowych punktów minionego sezonu. Zagrali Beethovena *7 Wariacji Es-dur* (WoO 46), *Sonatę a-moll* op. 36 Griega, dwie części z *Kwartetu na koniec czasu* Messiaena oraz *Sonatę d-moll* op. 40 Szostakowicza. O tym

jak grali, nie muszę chyba pisać. Nie mogło oczywiście zabraknąć bisów, a jednym z nich było *Largo* z *Sonaty g-moll* Chopina.

Nietypowy, bo z mało raczej znanymi wykonawcami, a przede wszystkim z zapomnianym repertuarem był koncert 28 listopada, na którym przedstawiono nieznanne kompozycje Louisa Lewandowskiego (1821–1894), wieloletniego kantora synagogi przy Oranienburgerstrasse w Berlinie (szerzej pisałem o tym w nr 2/2009 „Ruchu Muzycznego”).

20 grudnia był ważnym dniem dla berlińskiej Polonii, w Filharmonii wystąpił bowiem Rafał Blechacz, któremu towarzyszyła Rundfunk Sinfonie Orchester Berlin pod dyrekcją jej szefa Marka Janowskiego. W programie oczywiście Chopin – *Koncert e-moll* (a na bis *Mazurek e-moll*). Blechacz grał znakomicie i pięknie, Janowski za to usunął się, i słusznie, zupełnie w cień. Zabłysnął dopiero po przerwie, dyrygując *Życiem bohatera* Straussa. Koncert zaszczycił obecnością Marek Prawda, ambasador RP w Berlinie.

Eliahu Inbal z Izraela prowadził 9 stycznia orkiestrę Konzerthausu, solistą zaś był Dmitrij Sitkowiecki, syn Juliana (II nagroda *ex aequo* z Wandą Wilkomirską na Konkursie Wieniawskiego w 1952 roku) i Belli Dawidowicz. Wykonał sprawnie, aczkolwiek nie bez pewnych zawahań narracji, dawno tu nie słyszany *Koncert skrzypcowy D-dur* Strawińskiego. Inbal po przerwie zaprezentował dość rzadko wykonywaną *II Symfonię c-moll* Brucknera.

Dla melomanów i berlińskich snobów (a takich nie brakuje) magnesem był Zubin Mehta, który 11 stycznia poprowadził Berlińskich Filharmoników. Maestro rozpoczął od utworu sędziwego Elliota Cartera *Three Illusions*. Następnym magnesem był niewątpliwie Murray Perahia w *IV Koncercie G-dur* Beethovena. Potężna *Sinfonia domestica* Straussa wypełniła drugą część wieczoru.

Orkiestra Academy of Saint-Martin-in-the-Fields pod dyrekcją Sir Neville’a Marrinera co jakiś czas odwiedza Berlin (poprzednio słyszałem ją tu 16 maja 2007, a dyrygował wówczas, przy pulpicie i od fortepianu, Murray Perahia). 12 stycznia 2009 Marriner rozpoczęło żywiołowo *IV Symfonię A-dur* „*Włoską*” Mendelssohna, po której nastąpił równie znany *Koncert Es-dur* na trąbkę Haydna. Solistą był Hakan Hardenberger, zachwycający nieskazitelną techniką i pięknym rysunkiem fraz, zwłaszcza lirycznych, które grał dźwiękiem pełnym nieziemskiej wręcz słodyczy. Szwedzki wirtuoz przez niektórych uważany jest za najlepszego obecnie trębacza na świecie. Po przerwie Marriner dyrygował *I Symfonią C-dur* Beethovena, dość spokojnie, zarazem majestatycznie, podkreślając raczej jej klasyczne cechy.

Seiji Ozawa oraz Lang Lang przyciągnęli 30 stycznia do Berlińskiej Filharmonii nadkomplet słuchaczy. Gra Chińczyka w *I Koncercie fortepianowym g-moll* Mendelssohna była naprawdę doskonała, ale czy piękna – miałbym wątpliwości. Utwór w jego interpretacji jawił się bowiem jako dzieło dosyć

płytkie, pozbawione istotniejszych walorów artystycznych, a takim chyba nie jest. Lang Lang nie miał jakoś ochoty na bis, choć może właśnie wtedy dałby się poznać od innej, trochę lepszej strony? Ciekawsza wydała mi się interpretacja *I Symfonii c-moll* Antona Brucknera pod batutą Ozawy, skądinąd poprowadzona z pamięci. W zeszłym sezonie japoński maestro dyrygował w Filharmonii Berlińskiej, także z pamięci, *II Symfonią c-moll* Brucknera oraz *II Koncertem fortepianowym B-dur* Beethovena, w którym jako solista wystąpił francuski pianista Pierre-Laurent Aimard, wówczas „Pianist in Residenz” Berlińskich Filharmoników. Ozawa bardzo dobrze czuje Brucknera, nadaje jego symfoniom szczególny dramatyzm.

Orchestre de Suisse Romande z Genewy to jeden z kilku zagranicznych zespołów symfonicznych, które w zakończonym już sezonie wystąpiły na estradzie Filharmonii Berlińskiej. Koncert 26 kwietnia poprowadził Marek Janowski, nowy szef Szwajcarów, pozostający w dalszym ciągu dyrektorem artystycznym Rundfunk Sinfonie Orchester Berlin. Rozpoczął od utworu Michaele Jarrella ... *Le ciel, tout à l'heure si limpide, soudain se trouble horriblement...* Jarrell (ur. 1958), uważany, chyba słusznie, za najwybitniejszego współczesnego kompozytora szwajcarskiego, pokazał, co jeszcze można oryginalnego wykrzesać z wielkiego, tradycyjnego aparatu orkiestrowego. Szwajcarski pianista Jean-Yves Thibaudet świetnie spisał się w *Koncertcie D-dur* na lewą rękę Ravela, zaś *Symfonia fantastyczna* Berliozą została wykonana rzeczywiście fantastycznie, co było zasługą przede wszystkim dyrygenta, który prowadził dzieło bardzo pewnie, mimo że z pamięci.

Przypadającą w tym roku dwusetną rocznicę urodzin Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego uczczono w Berlinie wieloma koncertami. Zrobiła to także Anne-Sophie Mutter, nagrywając z tej okazji płyty (CD i DVD) dla Deutsche Gramophon z Kurtem Masurem i Gewandhausorchester Leipzig – *Koncert e-moll*, *III Sonatę F-dur* z André Previnem przy fortepianie oraz *Trio fortepianowe d-moll* op. 49 z Previnem i wiolonczelistą Lynnem Harrellem. Z towarzyszeniem Oslo Philharmonic Orchestra pod batutą jej szefa Jukki-Pekki Sarastego Mutter zagrała w Berlinie 21 maja *Koncert e-moll* op. 64. Nie wiem, jaki instrument solistka wybrała do wykonania dziewiętnastowiecznego arcydzieła, odniosłem jednak wrażenie, że skrzypce te nadawałyby się bardziej do wykonania muzyki kameralnej, niż wielkich dzieł koncertowych epoki romantyzmu. Mutter grała błyskotliwie, a zarazem bardzo lirycznym, słodkim i ciepłym dźwiękiem. Na bis usłyszeliśmy *Sarabandę* z *Partyty d-moll* Bacha. Po przerwie Saraste popisał się *I Symfonią e-moll* swego rodaka Sibeliusa, pokazując, że jest kapelmistrzem nieprzeciętnym (od sezonu 2010/11 obejmuje szefostwo Orkiestry Symfonicznej WDR w Kolonii).

Z okazji sześćdziesiątej rocznicy uchwalenia Konstytucji Republiki Federalnej Niemiec, 23 maja przy Bramie Brandenburskiej miał miejsce Bürgerfest; gwoździem jego programu było wykonanie *IX Symfonii* Beethoven ze Staatskapelle Berlin, solistami i chórem Staatsoper Unter den Linden pod dyrekcją Daniela Barenboima. A zaraz potem, na pobliskiej, drugiej estradzie, znakomicie produkował się 75-letni... Udo Jürgens (pamiętne *Merci, chéri*). Austriacki piosenkarz i kompozytor został zaproszony do Berlina przez samą Angelę Merkel...

Po koncercie 5 czerwca, który od pulpitu i wiolonczeli prowadził Heinrich Schiff, moje wrażenia zderzyły się niejako z relacją Magdaleny Chudy w „Ruchu Muzycznym” (nr 12/2009), która opisała wcześniejszy występ Schiffa (8 maja) w Warszawie, z orkiestrą Filharmonii Narodowej. Dyrygent, solista oraz program były te same, ale muzyka jakoś wyszła z tego nie „taka sama”. Rzeczywiście, dyrygowanie *I Koncertem Es-dur* Szostakowicza od wiolonczeli mogło okazać się przedsięwzięciem dość ryzykownym. Tak zapewne było w Warszawie, co wynika z relacji Magdaleny Chudy. W Berlinie było jednak zupełnie inaczej. Muzycy Konzerthausorchester niewiele sobie robili z „dyrygowania” solisty. Zagraли dość trudną i skomplikowaną partię orkiestry nadzwyczaj precyzyjnie. Dyrygent nie był im w ogóle potrzebny! Wniosek z tego jest więc zupełnie jasny... Podobnie *Symfonię g-moll „Kura”* Haydna zagrano świetnie, a kapelmistrz, mając pod ręką znakomity zespół, wydobył z niego wszystko, co jest potrzebne do stylowej interpretacji takiego dzieła. W *Muzyce żałobnej* Lutosławskiego Schiff pokazał, jak należy właściwie „obchodzić się” z utworami polskiego mistrza, w czym ma przecież spore doświadczenie. Na koniec zaprezentował rzadko wykonywany poemat symfoniczny Dworzaka *Złoty kołowrotek* op. 109, utwór może nie z najwyższej półki, ale odznaczający się, jak zresztą szereg dzieł tego kompozytora, znakomitą narracją i walorami instrumentacyjnymi.

Po oficjalnym już koncercie zamykającym sezon (o czym za chwilę), 22 czerwca w Wielkiej Sali Filharmonii Berlińskiej wystąpił z recitalem Jewgenij Kissin. Ten fenomenalny pianista wybrał utwory dwóch tylko kompozytorów, słowiańskich zresztą, jakże oddalonych od siebie epoką i stylem, ale w jakimś stopniu mających czasami sporo wspólnego, jeśli chodzi o rodzaj pianistyki. Byli to Prokofiew i Chopin. Numery 4, 8 i 6 z cyklu *10 utworów z baletu „Romeo i Julia”* op. 75 rozpoczęły recital. Kissin grał początkowo trochę spięty, rozluźniając się całkowicie w *VIII Sonacie B-dur* op. 84. Zwłaszcza piekielnie trudny finał *Vivace* zagrał tak, że słuchającym wręcz zapierało oddech w piersiach. „Umwerfend!” – wykrzyknęła pewna starsza pani po zakończeniu tego monumentalnego dzieła. A po przerwie Chopin: *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, 3 *Mazurki (cis-moll)* op. 30 nr 4, *As-dur* op. 41 nr 4, *a-moll* op. 59 nr 1) oraz *Etiudy: z op. 10 C-dur* nr 1 (aksamitne

wręcz *piana* w wirtuozowskich pasażach!), *a-moll* nr 2, *E-dur* nr 3, *cis-moll* nr 4, *c-moll* nr 12, z op. 25 *e-moll* nr 5, *gis-moll* nr 6 i *a-moll* nr 11. Po brawurowej *Etiudzie cis-moll* słuchacze nie wytrzymali, przerywając występ burzliwym aplauzem. Podobnie było po „*Rewolucyjnej*”. Na koniec publiczność „oszałała”, zwłaszcza ta rosyjskojęzyczna i azjatycka (liczni studenci berlińskich uczelni muzycznych), czemu nie należało się dziwić. Kissin dał jeszcze trzy bisy, w tym *Nokturn fis-moll* op. 48 nr 2 Chopina.

Filharmonicy Berlińscy tradycyjnie kończą sezon koncertami plenerowymi na leśnej estradzie Waldbühne. Tak było i teraz. W tym miejscu najpierw jednak cofnę się i przypomnę niezwykle koncert, jeden z ostatnich zamykających zeszły sezon. Plany uległy wtedy zmianie, czego przyczyną był pożar dachu filharmonii, na szczęście szybko ugaszony. Wydarzenie to, bądź co bądź bardzo dramatyczne, wywołało pewne zamieszanie organizacyjne (koncerty w Wielkiej Sali przez jakiś czas nie mogły się odbywać), które miało jednak także pozytywne strony. Otóż z trzech koncertów, którymi miał dyrygować gościnnie Claudio Abbado, poprzedni szef Berlińskich Filharmoników, zrobiono jeden, właśnie w Waldbühne. Wykupione na pniu owe trzy koncerty mogły być teraz uzupełnione nowym naborem publiczności, gdyż „sala koncertowa” w lesie może pomieścić ponad dwadzieścia tysięcy osób. Tym razem nie było więc zawiedzionych, którym nie udało się zdobyć biletów. Kto chciał, ten mógł koncertu wysłuchać. Abbado wybrał *IV Koncert fortepianowy G-dur* Beethovena, w którym partię solową grał Maurizio Pollini, oraz monumentalne *Te Deum* Berlioza. Ze zrozumiałych względów Beethoven nie mógł dobrze zabrzmieć na tej estradzie. Pollini grał jak zwykle bardzo pięknie (w zeszłym sezonie słyszałem go w znakomitym recitalu z Schumannem i Chopinem, z czterema Chopinowskimi bisami, m.in. z *Balladą g-moll!*), ale niewiele mógł zrobić, by zadowolić wszystkich słuchaczy. Natomiast *Te Deum* Berlioza, na trzy chóry, solistów i olbrzymią orkiestrę, dobrze nadawało się do wykonania plenerowego.

Tegoroczny koncert w Waldbühne 21 czerwca, transmitowany, jak co roku, *live* przez stacje telewizyjne RBB i 3Sat, prowadził Simon Rattle, a w programie znalazły się utwory Czajkowskiego (fragmenty z baletu *Dziadek do orzechów*), Rachmaninowa (*III Koncert fortepianowy d-moll*) i Strawińskiego (*Święto wiosny*). Rattle bardzo lubi kompozytorów Europy środkowej i wschodniej, zwłaszcza rosyjskich. Teraz odważył się, w piknikowej scenerii i nastroju (publiczność z kocami, koszykami z jedzeniem i napojami, to już tradycja koncertów w Waldbühne), zagrać szokujące niegdyś dzieło Strawińskiego. Było to trochę ryzykowne przedsięwzięcie, zważywszy na szczególnie skład publiczności, wśród której było sporo rodzin, nawet z małymi dziećmi. Yefim Bronfman, solista w *Koncertie* Rachmaninowa, grał jak zwykle znakomicie, bez problemu pokonując karkołomne trudności techniczne

tego wyjątkowego dzieła. Do bisu nie dał się jednak namówić. A na sam już koniec, po bisie z Czajkowskim (fragment z *Dziadka do orzechów*), Rattle poprowadził, początkowo od pulpitu dyrygenckiego, po chwili zaś jako perkusista z czynelami w rękach, drogi wszystkim berlińczykom przebój z dawnych lat: marsz *Die Berliner Luft* z operetki Paula Linckiego *Frau Luna*.

To, co tu przedstawiłem, to zaledwie skromny wycinek życia muzycznego Berlina. Nie pisałem o wielu koncertach prowadzonych przez Simona Rattle, Lothara Zagroska i innych, miejscowych i gościnnych dyrygentów, pomiąłem występy wielu solistów. Trzeba było wybierać. Mam jednak nadzieję, że moja relacja chociaż w pewnym stopniu daje pojęcie o tym, kogo i czego można było w minionym już sezonie posłuchać w stolicy naszych zachodnich sąsiadów.

(„Ruch Muzyczny” nr 16/17 z 23 sierpnia 2009, s. 27–29)

.....

Trzech wspaniałych? Nie, tylko jeden...

W niewielkich odstępach czasu miałem okazję wysłuchać trzech recitali fortepianowych słowiańskich pianistów, którzy wystąpili pod koniec marca na czołowych estradach Berlina, a byli to: Vladimir Mogilevsky (25 marca w wielkiej sali Konzerthausu), Ivo Pogorelich (27 marca w tym samym miejscu) i Grigorij Sokołow (28 marca w wielkiej sali Filharmonii Berlińskiej).

Urodzony w 1970 roku w Moskwie i tam wykształcony Mogilevsky, mieszkający od roku 1995 w Niemczech (Dortmund), regularnie tu występuje. Nie należy go oczywiście mylić z ostatnim uczniem Henryka Neuhausa, znakomitym Jewgenijem Mogilevskym, a także paru innymi muzykami o tym samym nazwisku. Po raz pierwszy usłyszałem go na żywo podczas Roku Chopinowskiego 2010 i, jak pisałem w relacji podsumowującej wydarzenia berlińskie z tym związane („Ruch Muzyczny” nr 6/2011), srodze się zawiodłem. Tym razem było podobnie. Od pierwszych dźwięków czuło się w jego grze dużą niepewność, było sporo nietrafionych nut, zamazywanie pedałem trudniejszych miejsc, mała selektywność dźwięku. Zauważyłem też tendencję do przyspieszania w miejscach trudniejszych technicznie, tak, jakby pianista chciał jak najszybciej mieć za sobą owe stresujące go wyraźnie momenty. I stąd cały niemal czas pojawiający się w jego grze bałagan i chaos. Artysta rozpoczął czterema *Nokturnami* (*Es-dur* op. 9 nr 2, *f-moll* op. 55 nr 1, *H-dur* op. 9 nr 3, *c-moll* op. 48 nr 1) i właśnie te utwory, z perspektywy wysłuchanego recitalu, zaliczyłbym do tzw. „względnie udanej produkcji” – bardziej adekwatne słowa nie przychodzą mi do głowy. Potem nastąpiły cztery *Walce* (*a-moll* op. 34 nr 2, *h-moll* op. 69 nr 2, *cis-moll* op. 64

nr 2 i *As-dur* op. 34 nr 1), spośród których Mogilevsky wyraźnie upodobał sobie *Walca cis-moll*, by zaprezentować go jako *Walca minutowego*. Natomiast właściwy „minutowy” *Des-dur* op. 64 nr 2 pojawił się w drugiej części recitalu w bloku z kolejnymi pięcioma *Walcami* Chopina, wśród których znalazł się jeszcze jeden „minutowiec” – *F-dur* op. 34 nr 3. No cóż, można i tak, ale jakim kosztem, lepiej zamilknąć... Do przerwy Mogilevsky pokazał jeszcze, jak w zasadzie nie należy grać chopinowskich *Mazurków* (*a-moll* op. 17 nr 4, *a-moll* op. 67 nr 4, *h-moll* op. 33 nr 4, *f-moll* op. 68 nr 4) oraz *Poloneza fis-moll* op. 44. Jedynie „Żydek” nosił w sobie jakieś indywidualne cechy interpretacji rosyjskiego artysty, powiedziałbym, że nawet ciekawe.

Po przerwie miałem cichą nadzieję, że może teraz będzie lepiej. Ale nic z tego, nadzieje okazały się płonne. *Souvenir de Paganini* artysta zagrał wprawdzie bardzo interesująco brzmieniowo, ale już dalej ponownie pojawiło się wiele usterek technicznych: strasznie zagonione *Walce* (*f-moll* op. 70 nr 2, *F-dur* op. 34 nr 3 tzw. „Mogilevsko-Minutowy”, *As-dur* op. 69 nr 1, *Des-dur* op. 64 nr 1 tzw. „Mogilevsko-Minutowo-Sekundowy” i *Es-dur* op. 18). Oczywiście materia utworów ucierpiała niemiłosiernie. Na sam koniec artysta zagrał *Andante spianato* i *Polonez Es-dur* op. 22. Wprawdzie w *Andante* Mogilevsky potrafił zabłysnąć wielką kulturą, wrażliwością, subtelnością i pięknym dźwięku, ale było to tylko krótkie przejaśnienie. W *Polonezie*, niepotrzebnie tak okropnie zagonionym, znów pojawiły się miejsca grane naprawdę fatalnie. Dwa bisy (po co?) też nie były udane. 42-letni Mogilevsky powinien już zakończyć karierę, to nie ulega dla mnie wątpliwości, i zająć się np. pedagogiką czy nagrywaniem płyt. Może w tej dziedzinie odnosiłby sukcesy? Szczerze mówiąc nie rozumiem specyfiki i „tajemnicy” słabej gry Rosjanina. W każdym wykonanym utworze zdarzały się bowiem fragmenty (niekiedy tylko pojedyncze takty), po usłyszeniu których chciałoby się powiedzieć, że gdyby w ten sposób zagrał wszystko, koncert byłby dużym sukcesem i na długo pozostał w pamięci. A tak? Ambicje wielkie (wyśrubowany program) – rezultat marny. Bardzo mnie dziwią i zastanawiają cytowane w programach i na afiszach fragmenty entuzjastycznych recenzji. Zwolennicy teorii „spiskowo-smoleńskich” mieliby od razu gotowe wytłumaczenie... W Niemczech istnieje mocne lobby i środowisko rosyjskie, więc ono zapewne stwarza swojemu pianiście możliwości występów. Inaczej nie potrafię sobie tego wytłumaczyć. Jedno wiem na pewno – więcej już na jego występ nie pójde.

O berlińskim koncercie Ivo Pogorelicha z okazji Roku Chopinowskiego 2010 także pisałem w jego podsumowaniu. Artysta, z towarzyszeniem London Philharmonic Orchestra, wykonał wówczas *Koncert f-moll* op. 21, dziwacznie, jak zwykle zresztą, ale przynajmniej nienagannie technicznie. Tegoroczny recital w Berlinie rozpoczął *Sonata b-moll* op. 35 Chopina, graną

z nut, jak wszystkie pozostałe utwory. Nie potrafię zaakceptować „rozchwianej” interpretacji Pogorelicha, tym bardziej, że ingerował on w samo dzieło naszego geniusza. Część środkową *Marsza żałobnego* skrócił np. o połowę, nie uwzględniając powtórek! Były też miejsca, gdzie pojawiły się nuty przez Chopina nie napisane. Artysta zrehabilitował się w następnym utworze, którym był *Walc „Mefisto”* nr 1 F. Liszta. I tutaj byłem jego grą naprawdę zachwycony. Barwy, które wydobywał z instrumentu, były doprawdy niesamowite. To oczywiście główna zasługa samego kompozytora i zastosowanej w utworze specyficznej, nowatorskiej faktury i harmoniki. A Pogorelich wykrzesał z Lisztowskiej materii maksimum, co czasami dawało efekty, jakby grał na fortepianie... preparowanym!

Po przerwie wykonał *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1 Chopina, niezmiernie rozwlekle, czasami jakby zastanawiając się, czy przerwać i pójść do hotelu, czy jednak grać dalej. Zagrał oczywiście do końca, pozwalając sobie nawet na dość zręczną ekwilibrystykę w postaci regulacji wysokości krzesła podczas gry.

Sonata h-moll Liszta to dzieło wspaniałe, trochę dziwne zarazem, żeby nie powiedzieć „neurotyczne”, „chore” w jakimś sensie. Swoją interpretacją Pogorelich przedstawił bardzo indywidualną wizję artystyczną tego utworu. Znalazł tutaj dogodne pole do popisu dla swych wyszukanych i ekstrawaganckich wybryków. Ale nowatorskie walory dzieła bardzo na tym zyskały, utwierdzając w przekonaniu, że to kompozycja eksperymentalna. Z racji swojej dziwności (neurastenii?) nadaje się ona doskonale dla wszelkiej maści pianistów dziwaków, a nawet w jakimś sensie „dewiantów”, pod warunkiem oczywiście, że są oni w stanie podołać zawartym w dziele karkołomnym trudnościom technicznym. Pogorelich bardzo dobrze dał sobie z nimi radę. Technika to jednak nie wszystko. Jest ona przecież tylko konieczną bazą, na podstawie której artysta wykonawca powołuje, niejako wskrzesza do życia i indywidualnie kształtuje zapisane czarnymi znaczkami dzieło muzyczne. Muszę przyznać, że interpretacja Pogorelicha tego właśnie utworu całkowicie mnie przekonała.

Trzecim, tym razem naprawdę wspaniałym pianistą, okazał się 62-letni Grigorij Sokołow. Karierę rozpoczął w wieku zaledwie szesnastu lat, gdy wygrał w Moskwie Konkurs im. Czajkowskiego. Cóż można powiedzieć o grze tego geniusza klawiatury? Rozpoczął *Suitę in d* Rameau zagrana niby to zupełnie normalnie, tzn. jak Pan Bóg przykazał, w duchu epoki, a jednak od pierwszych dźwięków poruszającą do głębi. Interpretacja była piękna, doskonała precyzyjnie, sterylna wręcz, promieniująca ciepłem dźwięku, ni to fortepianu, ni klawesynu. Podobnie było (ale już bez barwy klawesynu) z *Sonatą a-moll* KV 310 Mozarta. Po przerwie zaś zabrzmiały potężne, wirtu-

ozowskie *Wariacje na temat Händla* op. 24 Brahmsa. Im dłużej Sokołow grał, tym silniej chciałoby się w końcu usłyszeć jakieś niedociągnięcie, obce dźwięki, nietrafiony klawisz, niewłaściwe użycie pedału, jakieś zamazanie, zachwianie rytmiczne itp. A tu nic z tych zwykłych, ludzkich przecież rzeczy, tylko absolutna precyzja w połączeniu z przemyślaną, logiczną, zmysłową, piękną interpretacją. Na koniec Sokołow wykonał *Trzy Intermezzy* op. 117 Brahmsa. I chyba dopiero w drugim z nich, w banalnie prostym miejscu, usłyszałem niechcące, ledwo zauważalne muśnięcie sąsiedniego klawisza. Może Sokołow zrobił to specjalnie? Nie wiem. W każdym razie mogłem teraz stwierdzić, że przy fortepianie nie siedzi jednak Bóg, tylko człowiek z krwi i kości. Publiczność szalała, było sporo bisów, nawet nie liczyłem. Niektórzy mówią, że jest drugim Richterem lub Horowitzem. Ja uważam, że jest na pewno pierwszym, genialnym, wspaniałym Sokołowem.

(„Krytyka Muzyczna” VII, 2012)

.....

Recenzje nagrań płytowych

Urodzinowa płyta Grety von Zieritz

Gdy na początku czerwca odwiedziłem ponad stuletnią Gretę von Zieritz (ur. 10 marca 1899 roku w Wiedniu; por. „Ruch Muzyczny” nr 8/1999) w jej berlińskim mieszkaniu, trafiłem właśnie na dzień, w którym otrzymała autorskie egzemplarze swojej urodzinowej płyty. Płyta to niezwykła, jedyna w swoim rodzaju, gdyż wydana z okazji setnej rocznicy żyjącego jeszcze twórcy! Poza tym są na niej utwory napisane przez ponad osiemdziesięcioletnią kompozytorkę, z lat 1982–1986. Kiedy pomyśleć, ilu kompozytorów przeżyło zaledwie trzydzieści parę lat, a ilu wcześniej zakończyło pracę twórczą, stwierdzić trzeba, że przypadek Grety von Zieritz jest ewenementem.

Kompozytorka jest osobą skromną, nastawioną do siebie krytycznie. Nigdy nie zabiegała o reklamę i rozgłos, co sprawiło, że pozostała na ogół mało znana. Jedynie w Niemczech i Austrii jej utwory były dość często wykonywane, ona sama wiele też podróżowała, jako koncertująca pianistka biorąc udział w wykonywaniu m.in. swoich kompozycji.

Gdy przesłuchałem pierwszy raz podarowaną mi płytę, byłem naprawdę zaskoczony – w tych dziełach czuje się i słyszy się znakomite rzemiosło, żelazną dyscyplinę, zwięzłą formę, ciekawą fakturę, wybujałą melodykę, wirtuozowski rozmach, żywiołowe, dzikie rytmy, wysublimowaną kolorystykę.

Otwiera płytę cykl *Kassandra-Rufe* z lat 1985/86, inspirowany dziesięcioma obrazami niemieckiego malarza i grafika Christopa Niessa (ur. 1940), który cykl portretów – głów o surrealistyczno–ekspresjonistycznym klimacie stworzył pod wpływem lektury znanej książki *Kassandra* Christy Wolf. Zewnętrzna analogia do *Obrazków z wystawy* Musorgskiego jest tutaj oczywista, czego wcale kompozytorka nie ukrywa. Cykl ten, o filozoficznej wymowie, składa się z dziesięciu miniatur, z których osiem przeznaczonych jest na

instrumenty solo (skrzypce, klarnet B, altówka, fagot, wiolonczela, klarnet Es, kontrabas, klarnet basowy), a dwie ostatnie na nonet (obój, klarnet, fagot, trąbka, 4 kotły, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas). Każda miniatura – obraz, posiadająca programowy tytuł, poprzedzona jest słowną „kassandryczną” sekwencją kompozytorki, przez nią samą wygłaszaną. Grete von Zieritz w ośmiu solowych miniaturach daje popis umiejętności niezwykle interesującego kształtowania muzycznej materii przez pojedyncze instrumenty, co nie jest zadaniem ani łatwym, ani wdzięcznym. Ostatnie dwie miniatury przeznaczone na dość nietypowy nonet (rzadkie zestawienia instrumentów to cecha charakterystyczna wielu kameralnych utworów Grety von Zieritz) pokazują „prawdziwe” oblicze kompozytorki, jej oryginalną inwencję i mistrzostwo rzemiosła.

Następnym utworem jest pochodzące z 1982 roku *Concertino* na klarnet, róg, fagot i kwintet smyczkowy. Składa się ono z pięciu kontrastujących części, wymagających od wykonawców nie lada umiejętności. Jak zresztą napisała sama autorka, utwór przeznaczony jest dla ośmiu wirtuozów. Dysonansowa, czasami wręcz drapieżna harmonika, skomplikowane struktury rytmiczne, a także zakończenie każdej części utworu quasi tonalną kadencją, to ogólne cechy charakterystyczne tej naprawdę ciekawej kompozycji.

Ostatnim utworem na płycie jest *Zigeuner-Romanze* na skrzypce solo z 1984 roku, będący szeroko rozbudowaną kadencją *Koncertu cygańskiego* na skrzypce, cymbały i orkiestrę. Koncert ten odniósł duży sukces podczas prawykonania na festiwalu Berliner Festwochen w 1984 roku. *Romans cygański* stanowi jednocześnie pierwszą część *Tryptyku* na skrzypce solo.

I w tym utworze prezentuje kompozytorka dużą inwencję, wszechstronne wykorzystanie faktury skrzypcowej oraz, co charakterystyczne, jeszcze częstsze i wyraźniejsze nawiązywanie do systemu dur-moll, z którym właściwie nigdy całkowicie nie zerwała.

Nagrania utworów pochodzą z lat 1984, 1986, 1987 a dokonane zostały na żywo podczas koncertów muzyków Berliner Philharmoniker w sali zachodnioberlińskiej rozgłośni SFB.

Na płycie poznajemy sporo dobrej, a mało znanej muzyki, na pewno wartej szerszego rozpowszechnienia.

(„Ruch Muzyczny” nr 20 z 3 października 1999)

.....

Variations for Two Pianos

Corona Clasic Collection berlińskiej wytwórni Edel nie jest zbyt dobrze znana, niemniej jednak wśród jej dość obfitej palety propozycji trafiają się czasami krążki mogące wzbudzić zainteresowanie.

Utwory na dwa fortepiany nie należą do popularnego i często wykonywanego repertuaru. Zestawione na płycie wariacje na dwa fortepiany trzech kompozytorów, z których Lutosławski, ze względu na diametralnie odmienną stylistykę i język dźwiękowy, bardzo odbiega od pozostałych (jedynie temat wariacji – z XIX wieku – jest tu wiążącym elementem), zasługują więc niewątpliwie na uwagę.

Wariacje Brahmsa nie są dziełem oryginalnym, lecz transkrypcją napisanego nieco wcześniej utworu orkiestrowego (op. 56a). Mimo że kompozycja zawiera typowe dla tego twórcy elementy złożonej i ciekawej faktury fortepianowej, sprawia jednak wrażenie, jakby Brahms pisał ją bez większego przekonania i zaangażowania. Wersja orkiestrowa, o wiele częściej wykonywana i powszechnie znana, wydaje się być dużo lepsza.

Wariacje Regera z kolei, pomimo typowych dla tego kompozytora cech stylistycznych, są jednak kompozycją eklektyczną. Można w niej usłyszeć fragmenty, które mógłby napisać sam Beethoven, niektóre wariacje przypominają bardzo Brahmsa, inne ewokują wręcz Rachmaninowa, jeszcze inne samego Regera znanego z utworów organowych. Jednego wszakże nie można kompozytorowi zarzucić – urozmaiconej i zmiennej faktury.

W stosunku do szeroko rozbudowanych, wirtuozowskich kompozycji Brahmsa i Regera, *Wariacje* Lutosławskiego prezentują się jako utwór znakomicie eksponujący mistrzostwo rzemiosła i inwencji kompozytora. Nic więc dziwnego, że są one tak popularne i często wykonywane.

Nagranie, o charakterze archiwalnym, ma już ponad trzydzieści lat (pochodzi z 1968 roku, o wykonawcach nic jednak nie napisano). Zostało ono niezłe zrealizowane, a interpretacji, poza paroma mało istotnymi szczegółami, też raczej nie można niczego zarzucić. Płyta, ze względu na dość rzadko wykonywane i stosunkowo mało znane utwory (z wyjątkiem Lutosławskiego), zasługuje na zainteresowanie przede wszystkim prawdziwych koneserów i miłośników takiego repertuaru. Tym właśnie osobom ją polecam.

VARIATIONS FOR TWO PIANOS

J. Brahms *Wariacje na temat Haydna* op. 56b

M. Reger *Wariacje i fuga na temat Beethovena* op. 86

W. Lutosławski *Wariacje na temat Paganiniego*

Wyk.: Juliane Lerche, Ingeborg Herkomer
„Edel” Berlin, 0001332 CCC

(„Muzyka21” nr 5, 2000)

.....

Muzealna muzyka na muzealnych instrumentach

Muzeum Ferdinandeum w Innsbrucku wydało bardzo ciekawą płytę. Przedstawia ona utwory Ignaza Antona Ladurnera (1766–1839), mało znanego, dopiero na nowo odkrywanego kompozytora, pochodzącego z Tyrolu, a działającego w Paryżu, zarejestrowane na zabytkowych, cennych instrumentach z kolekcji Ferdinandeum (o instrumentarium z tego muzeum pisalem w numerze 19/2000).

Trzy *Sonaty* na fortepian i skrzypce op. 7 powstały ok. 1803 roku w Paryżu. Jest to trzeci i najdojrzalszy cykl Ladurnera przeznaczony na taki skład. Ma on też pewne cechy, które pozwalają uznać autora za jednego z pierwszych kompozytorów przygotowujących drogę wczesnemu francuskiemu romantyzmowi. Dwie pierwsze *Sonaty* są dziełami dwuczęściowymi (w *Sonacie B-dur* nie występuje allegro sonatowe, lecz temat z wariacjami i rondo), ostatnia jest trzyczęściowa i zawiera jako ustęp środkowy marsz żałobny. Stylistycznie utwory te nawiązują wyraźnie do dzieł klasyków wiedeńskich: mają zgrabną formę, odznaczają się dużą melodyjnością i ciekawymi efektami kolorystycznymi. W szóstej wariacji z *I Sonaty B-dur* mamy na przykład znakomicie naśladowane brzmienie bałajki, części finałowej *II Sonaty e-moll* kompozytor nadał tytuł *Tyrolienne* i nawiązał w pewien sposób do muzyki ludowej ojczystych stron (to nie jedyne w dorobku Ladurnera nawiązanie do muzyki ludowej, świadczyć mogą o tym choćby tytuły *Bolero*, *Siziliano*, a nawet *Moscovite!*). W marszu żałobnym *III Sonaty G-dur* kompozytor, wykorzystując jedynie fortepian, interesująco ilustruje kroczący kondukt żałobny.

Zaproszeni do nagrania węgierscy wykonawcy to doświadczeni artyści (Spányi jest laureatem pierwszych nagród na dwóch konkursach klawesynowych we Francji w 1984 i 1987 roku), którzy z dużym zaangażowaniem podeszli do postawionego przed nimi zadania. Dzięki tej płycie możemy poznać nie tylko zapomniane kompozycje, ale też delektować się słodkim, srebrzystym brzmieniem skrzypiec Jakoba Stainera z 1682 roku (instrument uważa się za ukoronowanie twórczości lutniczej mistrza z Absam koło Innsbrucku). Bardzo dobrze przygotowano do nagrania także Hammerklavier Conrada Grafa z ok. 1838 roku (ten wiedeński fortepianmistrz wstawił się zbudowaniem dla głuchącego Beethovena specjalnego fortepianu o zwiększonej sile dźwięku). Płytę tę niełatwo zdobyć, ale warto się o nią postarać.

LADURNER

Trois Sonates Pour Le Piano-Forte avec Accompagnement de Violon obligé op. 7:
B-dur, E-moll, G-dur

Péter Szüts – skrzypce (1682 r.)
Miklós Spányi – fortepian (ok. 1838 r.)
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 1999 (bez numeru)
(„Ruch Muzyczny“ nr 4 z 18 lutego 2001)
.....

Płyta z muzyką Henselta

Zapewne nigdy nie napisałbym tej recenzji, gdyby nie fakt, że płytę, którą omawiam, otrzymałem w prezencie od dra Luciana Schiwietza, który działa w Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa w Bonn. Instytut ten zajmuje się wszelkimi przejawami kultury muzycznej na ziemiach należących dawniej do Niemiec oraz niemieckimi muzykami działającymi poza krajem ojczystym. Z jego też inicjatywy powstała ta interesująca płyta.

Adolph Henselt (1814–1889) większą część swego życia spędził w Rosji, gdzie w 1838 roku, po niezwyklej sukcesie w Petersburgu, osiadł na stałe, prowadząc ożywioną działalność koncertową i pedagogiczną (jego uczniami byli m.in. Stasow i Taniejew, a także członkowie rodziny cesarskiej i miejscowej arystokracji). Otrzymał tytuł nadwornego pianisty, a nawet rosyjskie szlachectwo. Z jego ciekawej biografii warto wynotować niesamowite okoliczności zawraccia związku małżeńskiego – Henselt w istic romantyczny sposób uprowadził swą przyszłą żonę, wówczas zamężną z sobistym lekarzem księcia Weimaru Carla Augusta; poślubił ją w 1837 roku w Salzbrunn na Śląsku. Zmarł w swojej letniej siedzibie w śląskich Cieplicach.

Henselt, dzisiaj prawie zapomniany, należał do najwybitniejszych pianistów XIX wieku – możemy wymienić go zaraz obok Chopina, Liszta, Thalberga czy Dreyschocka. Na znanej litografii Nicolasa E. Maurin z 1842 roku widzimy go w towarzystwie wymienionych wyżej tytanów klawiatury. Henselt był także kompozytorem, przede wszystkim utworów fortepianowych lub z użyciem fortepianu. Sporo z nich ma charakter salonowy, niektóre jednak z pewnością zasługują na uwagę i szersze rozpowszechnienie. Jako ciekawostkę warto wymienić *Souvenir de Varsovie* albo też opracowanie na dwa fortepiany *Etiudy f-moll* op. 25 nr 2 Chopina.

Nagrania utworów Henselta są rzadkością (w 1994 londyńska firma Hyperion wydała płytę z *Koncertem fortepinowym f-moll* op. 16, co było pierwszą rejestracją tego dzieła w historii fonografii), dlatego też jego muzyka jest bardzo mało znana. Na płycie, o której tu mowa, znalazło się sześć kompozycji Henselta. Spośród nich dwa dzieła kameralne należą niewąt-

pliwie do utworów głębszych, o większym ciężarze gatunkowym. Pierwsza część *Tria a-moll* op. 24 (*Allegro ma non troppo*), zbudowana według klasycznej formy allegro sonatowego, zawiera szereg pięknych, typowo romantycznych melodii o dużym ładunku uczuciowym. Zresztą wszystkie nagrane utwory Henselta odznaczają się emocjonalną głębią i poetycką refleksyjnością. Część druga (*Andante con moto*) nie przynosi kontrastu tonacyjnego w stosunku do części pierwszej, zmianie uległ jedynie tryb. Podobnie żywiołowe, rubaszne scherzo (*Presto*), utrzymane jest także w A-dur i odznacza się nietypową budową ABABA1, gdzie rolę „tria” spełnia krótka, przepiękna, liryczna część B. W finale (*Allegro non troppo*), w tonacji zasadniczej a-moll, obok namiętnych, romantycznych melodii, występują też zwięzłe, ściśle fugata. Jedność tonacyjna (nie licząc zmian trybu) w całej kompozycji nie stanowi jednak jakiegoś mankamentu, a *Trio* jest utworem bardzo dobrze napisanym, przyjemnym w odbiorze, o dużym nasyceniu emocjonalnym.

Szeroko rozbudowany *Duet h-moll na róg i fortepian* op. 14 (*Adagietto-Allegro non troppo*), o typowo koncertowym charakterze, to niewątpliwie wartościowa pozycja w dość skromnej literaturze romantycznej na ten instrument (kompozytor stworzył także możliwość jego wykonania na wiolonczeli lub skrzypcach). Spośród nagranych utworów fortepianowych, *Wariacje koncertowe* op. 1 to utwór wprawdzie młodzieńczy, wykazujący jednak sporo inwencji, ciekawych pomysłów melodycznych, harmonicznym i fakturalnym. *Wariacje* nie są wcale płytką kompozycją w popisowym stylu, jakich w XIX wieku powstawało wiele. Jest to utwór dojrzały, który cechuje dyscyplina klasycznej formy w połączeniu z romantyczną ekspresją. Wirtuozeria została całkowicie podporządkowana muzycznej narracji i usunięta na dalszy plan. W niektórych miejscach wyraźnie słyszymy motywy chopinowskie, co jednak – zważywszy, iż chodzi o wczesne opus Henselta – świadczy raczej o tym, że to właśnie Chopin niejedno mógł zawdzięczać niemieckiemu kompozytorowi. *Kołysanka Ges-dur* op. 13 nr 1, jak i dwa nokturny op. 6 o tytułach *Douleur Chérie* oraz *La Fontaine* reprezentują typową romantyczną miniaturę ze stylistycznego kręgu Chopina.

Wykonawcy rzetelnie wywiązali się z postawionego zadania, mogliby jednak pokazać trochę więcej uczucia, żarliwości i namiętności w interpretacji tej na wskroś romantycznej muzyki. Zaprezentowane na płycie dzieła Henselta dają świadectwo o jego niepospolitych zdolnościach kompozytorskich, które – przynajmniej w nagranych utworach – pozwalają porównać niemieckiego twórcę nawet z wybitniejszymi kompozytorami romantycznej epoki. Szkoda, że piękna muzyka Henselta tak rzadko bywa wykonywana na estradach koncertowych. Dobrze, że chociaż jest płyta.

ADOLPH HENSELT

Trio fortepianowe a-moll op. 24

Berceuse Ges-dur op. 13 nr 1

Deux Nocturnes op. 6

Duet na fortepian i róg h-moll op. 14

Wariacje koncertowe na motywach opery „Napój miłosny” Donizettiego op. 1

Claudius Tanski – fortepian

Benjamin Schmidt – skrzypce

Clemens Hagen – wiolonczela

Vincent Lévesque – róg

MDG 312 1022-2 (2000)

(„Ruch Muzyczny” nr 2 z 20 stycznia 2002)

.....

Mendelssohn, Czajkowski

Napisany w 1822 roku przez trzynastoletniego Feliksa Mendelssohna *Koncert d-moll* na skrzypce i orkiestrę smyczkową został odnaleziony i przywrócony do życia koncertowego przez Yehudi Menuhina. Ten wybitny skrzypek wykonał go po raz pierwszy i opublikował w 1952 roku. Odtąd dzieło można od czasu do czasu usłyszeć w salach koncertowych; istnieją też jego płytowe nagrania. Jakkolwiek utwór nie dorównuje arcydziełu, jakim jest *Koncert e-moll op. 64*, odznacza się jednak dziecięco-młodzieńczą świeżością i ciekawymi pomysłami melodycznymi. Bartłomiej Nizioł wywiązał się ze swojego zadania znakomicie, a towarzysząca mu w dyskretny sposób szczecińska orkiestra została sprawnie poprowadzona przez Bohdana Boguszewskiego, ograniczając się do pozostającego w tle klasycznego akompaniamentu. Jest to pierwsze w polskiej fonografii nagranie tego utworu, w dodatku całkiem udane.

Serenada na orkiestrę smyczkową C-dur op. 48 Czajkowskiego bywa sprawdzianem dojrzałości dla młodych zespołów. Ten atrakcyjny i popularny utwór jest pod względem wykonawczym trudny dla smyczkowców. Wzięcie go na warsztat przez szczeciński zespół dowodzi wysokich ambicji.

Istnieje wiele nagrań tego dzieła, każda kolejna rejestracja daje okazję do porównań. Boguszewski w wykonaniu *Serenady* nie przedstawił jakichś własnych, oryginalnych pomysłów, lecz zaprezentował interpretację tkwiącą korzeniami w romantycznej, słowiańskiej tradycji, co było jak najbardziej rozsądnym podejściem. Szczecińscy muzycy dołożyli wszelkich starań, wykazali się dużą dyscypliną i muzykalnością, a pojawiające się czasami drob-

ne niedociągnięcia intonacyjne czy też nie w pełni logiczne frazowania nie wpłynęły na ogólne pozytywne wrażenie.

F. Mendelssohn Bartholdy *Koncert d-moll na skrzypce i orkiestrę smyczkową*

P.I. Czajkowski *Serenada na orkiestrę smyczkową C-dur op. 48*

Bartłomiej Nizioł – skrzypce

Orkiestra Academia

dyr. Bohdan Boguszewski

DUX 0312 DDD (2001)

(„Ruch Muzyczny” nr 10 z 12 maja 2002)

.....

Emil Bohnke i jego utwory

Emil Bohnke nie jest znany nawet wśród muzykologów – zmarły w wieku zaledwie 39 lat kompozytor jest bowiem dopiero na nowo odkrywany. Nagrane w zeszłym roku dwie płyty z jego utworami powstały dzięki inicjatywie m.in. dr Luciana Schiwietza, ich wydawcą był Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa w Bonn.

Emil Bohnke urodził się 11 października 1888 roku w Zduńskiej Woli niedaleko Łodzi, w rodzinie niemieckich osadników. Ojciec, właściciel fabryki włókienniczej, wysłał uzdolnionego muzycznie syna na naukę do konserwatorium w Lipsku. Studiował tam grę na skrzypcach u Hansa Sitta oraz kompozycję u Stephana Krehla. W roku 1908 wstąpił do mistrzowskiej klasy kompozycji Friedricha Gernsheimsa w Akademii der Künste w Berlinie. Potem uczył w berlińskim Konserwatorium Sterna, koncertował także jako skrzypek i altowiolista w Bandler-Quartet a następnie w Busch-Quartet. Był również dyrygentem, pełniąc m.in. obowiązki szefa Berliner-Sinfonie-Orchester. Zajmował się także kompozycją. Zginął (wraz z żoną Lilli Mendelssohn, świetną skrzypaczką, uczennicą Carla Flescha) w wypadku samochodowym 11 maja 1928 roku w Pasewalk na Pomorzu.

Po roku 1933 utwory Bohnkego, poprzednio często wykonywane, zniknęły z estrad (zaliczono je do „entartete Musik”). Pozostało szesnaście utworów opusowanych, wśród nich m.in. *Kwartet smyczkowy op. 1*, *Uwertura symfoniczna op. 2*, *Trio fortepianowe op. 5*, *Wariacje symfoniczne op. 9*, *Sonata fortepianowa b-moll op. 10*, *Koncert skrzypcowy op. 11*, *Koncert fortepianowy op. 14*, *Solostücke na skrzypce op. 15* i *Symfonia op. 16*. Zachowały się też utwory bez opusu: sonaty na skrzypce, wiolonczelę, liczne pieśni i cykle na fortepian.

Na pierwszej płycie zostały nagrane chyba najbardziej reprezentatywne utwory fortepianowe Bohnkego. Ich wykonawcą jest Robert-Alexander Bohnke, syn kompozytora. Ten świetny pianista starszej generacji (ur. 1927), laureat pierwszych nagród na konkursach w Monachium, Genewie i Vercelli w 1956 roku, był uczniem m.in. Edwina Fischera, który lubił i często wykonywał *Sonatę b-moll* op. 10 Bohnkego. Właśnie ową *Sonatę* można uznać za jedno z najważniejszych dzieł kompozytora. Jest ona utworem trzyczęściowym, napisanym z rozmachem i zjawstwem techniki pianistycznej. Dramatyzmowi, energii i namiętności części pierwszej przeciwstawia się spokojna, liryczna, choć również mrocznie zabarwiona część druga, po której następuje zbliżony klimatem do części pierwszej monumentalny finał.

Klavierstücke op. 6 i 8 to cykle składające się z sześciu utworów, z których pierwszy to *Preludium*. Po nim następują *Intermezza*. Jako zakończenie cyklu w op. 6 występuje *Burleska*, w op. 8 jest to *Postludium*. *Sechs Skizzen* op. 12 to jeszcze bardziej zwięzłe miniatury, o zmiennych nastrojach. Aurę dźwiękową większości utworów fortepianowych Bohnkego można określić jako poważną, swoiście melancholijną, niekiedy wręcz pesymistyczno-depresyjną, innym razem dramatyczną czy nawet tragiczną, zabarwioną czasami pewnymi aforystycznymi przejaśnieniami. Choć jest to muzyka eklektyczna, w której stylistyczne wpływy m.in. Brahmsa (zwłaszcza we wczesnych utworach), Regera, Skriabina, niekiedy Musorgskiego, są dość wyraźnie widoczne, zasługuje niewątpliwie na uwagę i szerszą popularyzację.

Na drugiej płycie znalazły się dwa większe utwory: *Koncert fortepianowy* op. 14 i *Symfonia* op. 16, ostatnie dzieło kompozytora. *Koncert d-moll*, składający się z trzech części, jest kompozycją pełną kontrastów, dramatycznych uniesień, neoromantycznej ekspresji i liryzmu. Zwraca uwagę znakomita instrumentacja dzieła oraz świetnie potraktowana partia instrumentu solowego. W części pierwszej mamy zarówno dramatyczne, pełne napięcie przebiegi, jak i liryczno-melancholijne, szerokie płaszczyzny brzmieniowe. Część druga, powolna, to cykl bardzo swobodnie kształtowanych wariacji, zaczynających się przepięknym, romantycznym w wyrazie, delikatnym tematem. Trzecia część *Koncertu* ma formę dość swobodnego ronda sonatowego. Zewnętrzne cechy tego dzieła przypominają nieco *Koncerty* Rachmaninowa, także w typie melodyki, chociaż bardziej powściągliwej w wylewności i silniej schromatyzowanej.

Kompozytorowi nie dane było usłyszeć *Symfonii c-moll* – prawykonanie ostatniego ukończonego dzieła Emila Bohnke, pod dyrekcją Ericha Kleibera, odbyło się w Berlinie pół roku po tragicznej śmierci jego twórcy. Język dźwiękowy *Symfonii* jest znacznie bardziej radykalny i skomplikowany niż w *Koncertie fortepianowym*. To dzieło monumentalne, pełne napięcia, niesia-

mowitej ekspresji i patosu, głębokiej powagi oraz jaskrawych kontrastów. Już od początkowych taktów pierwszej części utworu słyhać zapowiedź mającego nastąpić dramatu. Część drugą tworzy trzyczęściowe scherzo, o makabrycznym wręcz charakterze. Część trzecia natomiast ma wyraz tragiczny, a powinna być grana „z bólem i rezygnacją”, jak kompozytor sam zaznaczył. Występuje w niej narastanie i kulminacja napięcia, pod koniec zaś stopniowe wyciszanie emocji. I właśnie po takim spokojnym, cichym zakończeniu tego ogniwa cyklu, następuje niebywale brutalne wejście części finałowej (*Brutal hineinfahrend*), mające zapewne wywołać strach i uczucie zagrożenia. W finale emocje sięgają szczytu, występują w nim również epizody mające charakter zbliżony nieco do Mahlerowskich marszów, ale bardziej agresywne i dysonansowe harmonicznie.

Muzycy Bamberger Symphoniker, jak również izraelski dyrygent Israel Yinon nie mieli prostego zadania, gdyż partytury Bohnke nie są łatwe. Mimo to powstała niezwykle wartościowa płyta. Warto podkreślić, że Israel Yinon to dyrygent zaangażowany w propagowanie wartościowej muzyki mało znanych kompozytorów, w czasach narodowego socjalizmu zaliczonych do twórców „zwyrodniałych”. Nagrał m.in. płyty z muzyką Viktora Ullmanna, a także z utworami symfonicznymi Aleksandra Tansmanna.

EMIL BOHNKE

Sonata b-moll op. 10

Nocturn

Klavierstücke op. 6

Klavierstücke op. 8

Sechs Skizzen op. 12

Robert-Alexander Bohnke – fortepian

Real Sound RS 051-0032 (2001)

EMIL BOHNKE

Koncert fortepianowy op. 14

Symfonia op. 16

Robert-Alexander Bohnke – fortepian

Bamberger Symphoniker – Israel Yinon (dyrygent)

Koch Schwann Classics GmbH, 3-6420-2 (2001)

(„Ruch Muzyczny“ nr 20 z 29 września 2002)

.....

Halaczinsky

Rudolf Halaczinsky to kompozytor chyba zupełnie w Polsce nieznan. Pochodził ze Śląska, urodził się 31 lipca 1920 roku w Radlinie w powiecie rybnickim. W 1934 roku wyjechał z rodzicami do Niemiec. Rozpoczął w 1940 roku w Wyższej Szkole Muzycznej w Grazu studia kompozytorskie (przerwała wojna (walczył na froncie)). Podjął je na nowo w 1952 roku w Akademii der Tonkunst w Monachium. Od 1971 roku był związany z Wyższą Szkołą Pedagogiczną w Kolonii (potem połączoną z Uniwersytetem).

Po przejściu na emeryturę skoncentrował się na kompozycji (zajmował się również malarstwem). Pisał utwory na różne składy: od fortepianowych i wokalnych po duże formy symfoniczne i wokально-instrumentalne; kilka z nich wyróżniono nagrodami (m.in. w 1969 roku w Brukseli). Posługiwał się nowoczesnym językiem dźwiękowym, stosował technikę dodekafoniczną i serialną, aleatoryzm, wykorzystywał elektronikę i efekty świetlne.

Płyta przynosi utwory fortepianowe, reprezentujące umiarkowany nurt twórczości Halaczinsky'ego. Charakteryzuje je silna ekspresyjność i szczególna wrażliwość na barwę.

Toccata op. 12, napisana w 1951 roku, należy do wczesnego okresu twórczości, jeszcze silnie związanej z tradycją późnoromantyczną. Ten motoryczny, pełen wirtuozerii utwór jest nasycony dysonansami, tkwi jednak wciąż w rozszerzonej tonalności.

Sechs kleine Stücke op. 13 z tego samego roku reprezentują już zupełnie nowy nurt twórczości. Halaczinsky zwrócił się ku technice dodekafonicznej, choć dość swobodnie traktowanej. Utwory cyklu są ze sobą powiązane wariacyjnie.

Pierwotnie było to *Sześć dodekafonicznych ćwiczeń*, które w roku 1983 kompozytor ponownie opracował i wydał – ta późniejsza wersja znalazła się na płycie.

Nachtstücke op. 41 z 1968 roku kompozytor sam scharakteryzował – „znajdziemy w nich ostre, spiętrzone klastery, obok tajemniczych, podobnych do sygnałów Morse'a układów ostinatowych i bardzo delikatnych dźwięków, wydobywanych bezpośrednio na strunach fortepianu”.

W pięciu utworach z cyklu *Reflexionen* op. 79 Halaczinsky zerwał już z dodekafoniczno-serialną fazą swej twórczości – kształtuje kantylenową melodykę swobodnie, w sposób atonalny.

Nacht über Enderich op. 83 to interesująca kompozycja, będąca rodzajem hommage dla Roberta Schumanna. Swobodne cytaty z dzieł niemieckiego romantyka mają odzwierciedlać mroczne strony życia psychicznie chorego Schumanna.

Płytę kończy poemat zatytułowany *Tönende Sonne* op. 59 (*Dźwięczące słońce*), skomponowany w 1977 roku i nawiązujący do namalowanego przez Halaczynsky'ego obrazu o takim samym tytule. Przewodnią myślą tego utworu jest połączenie światła i dźwięku, słyszenia i widzenia, jako swoista forma manifestacji syntetycznej percepcji świata. Oba dzieła – muzyczne i plastyczne – powinny być postrzegane symultanicznie.

Marcus Kretzer, niemiecki pianista młodszego pokolenia, który nagrał na płycie utwory Halaczynsky'ego, rzetelnie wywiązał się ze swego zadania, starając się uwypuklić przede wszystkim kolorystyczne walory wykonywanych kompozycji.

RUDOLF HALACZINSKY

Toccata op. 12

Sechs kleine Stücke op. 13

Reflexionen op. 79

Nachtstücke op. 41

Nacht über Eendenich op. 83

Tönende Sonne op. 59

Marcus Kretzer – fortepian

Real Sound 051-0031 (2000)

(„Ruch Muzyczny“ nr 21 z 13 października 2002)

.....

Jadassohn i jego kameralistyka

Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa w Bonn przypomina muzykę zapomnianych twórców, którzy pochodzili lub działali na ziemiach nie należących już dziś do Niemiec. Niejeden z ich utworów ma wysokie walory artystyczne, a dzięki staraniom Instytutu możemy poznać ich brzmienie. O płytach z utworami Adolfa Henselta, Emila Bohnke i Rudolfa Halaczynsky'ego pisałem już na tych łamach, teraz pora na muzykę Salomona Jadassohna (1831–1902).

Urodził się i wychował we Wrocławiu, ale nie jest szerzej znany. Uczył się u miejscowych muzyków: Adolpha Friedricha Hessego (fortepian) i kapelmistrza katedralnego Moritza Brosiga (teoria), a także u Franciszka Liszta w Weimarze oraz w konserwatorium w Lipsku. Tam też osiadł na stałe. Jego dorobek twórczy jest niebagatelny, obejmuje ponad 140 opusów rozmaitych gatunków i form. Uchodził też za wysmienitego pedagoga – prowadził klasę fortepianu, kompozycji i teorii w lipskim konserwatorium, a jego podręcznik do nauki harmonii, *Lehrbuch der Harmonie* (Leipzig 1883), był bardzo

ceniony, do 1923 roku wznawiano go aż 23 razy, miał też osiem wydań angielskich. Uczniów Jadassohn miał nie byle jakich, bo byli to m.in. Ferruccio Busoni, Edward Grieg, Felix Weingartner, Stanisław Niewiadomski i Antoni Sygietyński. W uznaniu zasług przyznano mu honorowy doktorat wydziału filozoficznego Uniwersytetu w Lipsku i tytuł królewskiego profesora.

Styl wybranych na płytę kameralnych utworów Jadassohna można określić mianem akademickiego eklektyzmu. Stosunkowo mało jest w niej indywidualnych rysów; kompozytor sięgał jednak do uznanych wzorów, do dobrej, niemieckiej romantycznej tradycji, z elementami stylu Mendelssohna, Schumanna, w mniejszym stopniu Liszta. Zwarta, czytelna forma, świetnie napisane partie fortepianu, częste stosowanie konstrukcji kontrapunktycznych świadczą o solidnym opanowaniu kompozytorskiego rzemiosła.

Jadassohn wyraźnie lepiej czuje się w tonacjach minorowych, a w jego dość ciemnej w kolorycie muzyce odnajdziemy sporo liryzmu. Wszystkie trzy utwory są dość podobne: mają klasyczną, czteroczęściową formę ze scherzem na drugim lub trzecim miejscu (*Kwintet*). Uwagę zwracają właśnie zreżymowane scherza, np. w *Kwartecie*, w którym odzywa się *Elfenromantik*. Nagrane utwory brzmią soczyście, ich barwa jest wyrównana, a wykonujący je niemieccy artyści grają sprawnie i z dużą muzykalnością. Jest to niewątpliwie ciekawa płyta, zwłaszcza dla amatorów bardzo mało znanej, utrzymanej w romantycznym duchu muzyki.

SALOMON JADASSOHN

Trio fortepianowe c-moll op. 85

Kwartet fortepianowy c-moll op. 77

Kwintet fortepianowy g-moll op. 126

Brigitta Wollenweber – fortepian

Matthias Wollong – skrzypce

Jörg Fassmann – skrzypce

Hartmut Rohde – altówka

Michael Sanderling – wiolonczela

Real Sound 051-0036 (2002)

(„Ruch Muzyczny” nr 14 z 13 lipca 2003)

.....

Pieśni Medtnera

Mikołaj Medtner (1880–1951) był kompozytorem rosyjskim, ale zarówno matka, jak i ojciec byli pochodzenia niemieckiego. Stąd jego dorobkiem twórczym zainteresował się Institut für deutsche Musikkultur im östlichen

Europa w Bonn, placówka, która stara się wydobywać z zapomnienia dorobek kompozytorów niemieckiej narodowości działających poza dawnymi granicami Rzeszy.

Urodzony i wychowany w Moskwie, w 1921 roku opuścił Rosję, osiedlając się najpierw w Berlinie, później w Paryżu, w końcu pod Londynem. Liryka wokalna-instrumentalna, obok utworów fortepianowych (Medtner był znakomitym pianistą), dominuje w jego spuściźnie. Jest autorem ponad sto pieśni do tekstów rosyjskich i niemieckich, wśród nich także rosyjskich romansów (wiele do poezji Puszkina). Na płycie utrwalone zostały jednak tylko pieśni napisane do tekstów wielkich niemieckich poetów romantycznych: Goethego, Heinego, Eichendorffa, Chamisso.

Język dźwiękowy utworów Medtnera w stosunku do czasów, w których żył i tworzył, jest nieco anachroniczny. Stosunek kompozytora do wszelkich nowości w muzyce był zresztą zdecydowanie negatywny, lecz jego kompozycje zasługują na uwagę. Wiele pieśni dowodzi nie tylko znakomitego opanowania kompozytorskiego rzemiosła, ale i oryginalnej inwencji. Odnaczają się one deklamacyjnym stylem, refleksyjnością, podkreślaniami detali, także specyficznym, trochę melancholijnym, a niekiedy mistycznym nastrojem. Ważną rolę odgrywa w nich symbolika. W podejściu do muzycznej materii w sensie warsztatowym stanowią one pewną kontynuację linii Schumann-Brahms-Wolff, odznaczając się jednak własną, odrębną estetyką. Partie fortepianu mają w nich równorzędną, a nawet dominującą rolę. Są napisane po mistrzowsku.

Pieśni Medtnera cechuje pewna aforystyczność i lapidarność – 29 utworów trwa łącznie nieco ponad godzinę i wcale nie nuży. Szwajcarscy artyści podeszli do powierzonego im zadania rzetelnie, dając interpretację dość powściągliwą, ale pełną niuansów.

Dziś, gdy podczas recitali wokalnych słyszy się na ogół wciąż te same utwory tylko kilku czy kilkunastu kompozytorów, zapomniane, niezwykle piękne pieśni Mikołaja Medtnera są jak ożywczy powiew.

NIKOLAJ MEDTNER LIEDER

Pieśni (wybór) z op. 6, 12, 15, 18, 46, 61, *Suite-Vocalise* op. 41 nr 2

Caroline Vitale – sopran

Peter Baur – fortepian

Real Sound 051-0038 (2003)

(„Ruch Muzyczny” nr 19 z 21 września 2003, s. 40)

.....

Fortepianowy Koffler

Gdy recenzuje się płyty z dziełami Bacha, Mozarta, Beethovena czy Chopina, wiadomo, że ocena dotyczy przede wszystkim interpretacji. Ale gdy na płycie utrwalono prawie nie znane i nie wykonywane kompozycje twórcy zapomnianego albo wręcz lekceważonego, rzecz nie jest już oczywista, a ocenę interpretacji utrudnia fakt, że są to często pierwsze w historii fonografii odczytania tych utworów. Z pewnością jednak wykonawca ma zadanie jeszcze trudniejsze niż recenzent.

Elżbiecie Sternlicht, która dla firmy Acte Préalable zarejestrowała komplet fortepianowych utworów Józefa Kofflera, należą się słowa szczególnego uznania. Muzyka pierwszego polskiego dodekafonisty nie jest łatwa w odbiorze, a kompozycje na fortepian nie stanowią – jak sędzę – najwartościowszego nurtu w jego dorobku. Słysząc w nich wpływy szkoły wiedeńskiej, francuskiego neoklasycyzmu i niemieckiej „nowej rzeczowości”. Kofflerowi nie udało się jednak przekuć tych wpływów w jakiś własny, niepowtarzalny styl. Nie są to więc utwory stylistycznie jednolite.

Mieszkająca w Berlinie polska pianistka, uczennica m.in. Zbigniewa Drzewieckiego i Vlado Perlemutera, wydobywa z tej muzyki maksimum kolorystycznych niuansów, starając się uatrakcyjnić te niezbyt wdzięczne do interpretacji kompozycje. Nie zawsze jednak udaje jej się zagrać tak, by np. *Allegretto à la polonaise* z *Musique quasi una sonata* op. 8 „A Karol Szymanowski” choć trochę przypominało poloneza, *Valse* z *Musique de ballet* op. 7 był walcem, a tango z tego samego cyklu – rzeczywiście tangiem.

Wśród utworów Kofflera są – rzecz jasna – kompozycje lepsze, jak np. quasi-neoklasyczna *Sonatina* op. 12 czy dedykowane Szymanowskiemu *Opus 8*, i zdecydowanie gorsze, jak *Wariacje na temat walca Jana Straussa* op. 23, które po pewnym czasie po prostu nużą. „Wyraźnie cierpią [one] z powodu kryzysu tożsamości stylistycznej”, jak trafnie zauważył Maciej Gołąb w monografii poświęconej temu lwowskiemu twórcy (Kraków 1995, s. 198). Nieco lepsze wrażenie zostawia *40 melodii ludowych* op. 6. Mieszczą się one w nurcie narodowo-folklorystycznym i niektóre z nich polski słuchacz będzie odbierał z większym zainteresowaniem.

Od stylu wymienionych utworów całkowicie odbiega zgrabna *Chanson slave*, o charakterze sentymentalnego fokstrota. To chyba najwcześniejszy z zachowanych utworów Kofflera i stylistycznie zupełnie odmienny od reszty. Dobrze jednak, że został włączony do kompletu. W tej kompozycji słysząc, że lwowski twórca miał sporą inwencję melodyczną i potrafił także pisać lżejszą, łatwo wpadającą w ucho muzykę.

Z okresu quasi-socrealistycznego (po wkroczeniu do Lwowa 17 września 1939 roku Armii Czerwonej Koffler zaangażował się w tworzenie nowej

rzeczywistości) pochodzą opublikowane w Kijowie w 1940 roku *Cztery utwory dziecięce „Mojemu synowi”* (oryginalny tytuł w języku ukraińskim). To bezpretensjonalny, krótki cykl, odznaczający się uproszczonym językiem dźwiękowym.

Komplet fortepianowego dorobku Kofflera wypełnia dwie płyty. Towarzyszy im obszerny komentarz Bogusław Schaeffera i krótki wstęp pióra wydawcy, Jana A. Jarnickiego. W tekście Schaeffera, obok bardzo ciekawych, trafnych i napisanych z literacką werwą uwag dotyczących samej muzyki Kofflera, trafimy również na zupełnie tu nie na miejscu ataki na nieżyjących już kolegów autora – Artura Malawskiego i Stefana Kisielewskiego. W książeczce nie powinny też się znaleźć wtręty osobiste wzięte z życiorysu Schaeffera, dotyczące m.in. jego rodziców, ani uwagi Jana A. Jarnickiego o rzekomo nielicznych pracach polskich muzykologów o Kofflerze, które „prędzej czy później trafiają na makulaturę”.

Szwankuje opracowanie redakcyjne tekstów, zdarzają się literówki, jak np. w tytule dedykowanych Schönbergowi *15 Wariacji op. 9* zamiast „(...) de douze sons” powinno być „(...) de douze tons”, bo przecież chodzi o kompozycję dwunastotonową. Znajdziemy też dwie daty urodzin kompozytora – rok 1895 i 1896.

Zdziwiło mnie również trzykrotne zamieszczenie (we wszystkich wersjach językowych) zdjęcia, na którym widzimy wydawcę z Krystianem Zimmermanem (co ma wspólnego z tymi płytami ten znakomity pianista?). Posługując się słowami Stefana Kisielewskiego, zapożyczonymi *nomen omen* z recenzji utworu Kofflera, można zapytać: „czy przypadkiem nie za mało autokrytycyzmu i czy nie za dużo miłości własnej?”

Pomijając tych kilka usterek, opublikowanie płyt z oryginalnymi kompozycjami Józefa Kofflera to niewątpliwie wartościowe przedsięwzięcie. Warto dodać, że wsparły je fundacje Waldemar Koch Stiftung i Stiftung Zurückgeben.

JÓZEF KOFFLER **PIANO WORKS, VOL. 1**

Musique quasi una sonata op. 8 „A Karol Szymanowski”
Sonatina op. 12 „Mojej żonie”
40 polskich pieśni ludowych op. 6

PIANO WORKS, VOL. 2

Musique de ballet op. 7
Variations d’après une suite de douze tons op. 9
Czotyry dytjaczki piesy

Variations sur une valse de Johann Strauss op. 23
Chanson slave

Elżbieta Sternlicht – fortepian

Acte Préalable APO 122, APO 123 (2005)

(„Ruch Muzyczny” nr 23 z 13 listopada 2005)

.....

Utwory fortepianowe Fanny Hensel w interpretacji Elżbiety Sternlicht

To pierwsza wydana w Polsce płyta monograficzna z utworami fortepianowymi siostry Feliksa Mendelssohna. Jak wiadomo, Fanny Hensel nie miała szczęścia w realizacji swych marzeń o zawodowym uprawianiu muzyki. Dla kobiety z bogatej, bankierskiej rodziny w pierwszej połowie XIX wieku nie było to możliwe. W cieniu sławy swego brata musiała zadowolić się pisaniem głównie „do szuflady”, niekiedy wykonując własne utwory podczas tzw. niedzielnych salonów, urządzanych w berlińskiej rezydencji rodziny Mendelssohnów. Stosunkowo niewiele utworów zostało za jej życia wydanych drukiem. Obecnie, dzięki także polskim muzykom, zapomniana i w większości pozostająca w rękopisach spuścizna twórcza Fanny Hensel zostaje na nowo odkrywana.

Elżbieta Sternlicht jest jedną z nielicznych propagatorek twórczości Fanny Hensel, wielokrotnie wykonywała jej kompozycje, w Niemczech nagrała dwie monograficzne płyty, teraz zaś trzecią dla polskiej firmy Acte Préalable. W niektórych utworach Fanny Hensel słychać wpływy twórcy *Symfonii szkockiej*, niekiedy pewne stylistyczne pokrewieństwo z miniaturami Roberta Schumanna. Płyta dostarczy zapewne sporej porcji wrażeń estetycznych miłośnikom mało znanej, utrzymanej w romantycznym nastroju muzyki. Nie może jednak w pełni zadowolić wybrednych słuchaczy, oczekujących sztuki pianistycznej najwyższej próby. Większość nagranych utworów nie wytrzyma bowiem konkurencji z dziełami najwybitniejszych twórców muzyki fortepianowej pierwszej połowy XIX wieku. A żeby zabrzmiały one właściwym blaskiem, wymagają przede wszystkim znakomitego, pełnego polotu i błyskotliwości wykonania.

Zastrzeżenie budzi wydanie płyty pod nazwiskiem panińskim kompozytorki – Mendelssohn, Fanny przeszła zaś do historii jako Fanny Hensel. Posługiwała się wyłącznie nazwiskiem swego męża, znanego malarza portrecisty Wilhelma Hensela. Swoje kompozycje publikowała jako Fanny Hensel, pod takim nazwiskiem figuruje w większości encyklopedii, wykazach bibliograficznych, katalogach bibliotecznych i wydawniczych, literaturze

muzykologicznej itp. Dobrze, że chociaż w tekście książeczki, autorstwa Elżbiety Sternlicht, występuje pod właściwym nazwiskiem. W opracowaniu redakcyjnym można zauważyć pewne niedociągnięcia, np. brak podpisu pod portretem pianistki, co dla niektórych może stanowić pewien problem identyfikacji postaci, gdyż w przypadku rzeczony płyty mamy do czynienia z dwiema kobietami. Podobnie możemy się domyślać, że zamieszczony na drugiej stronie okładki wizerunek niewiasty z kwiatami na głowie to portret kompozytorki. Fanny Hensel zapewne pragnęła, żeby postrzegano ją jako kroczącą własną drogą indywidualną, twórczą osobowość, a nie tylko jako siostrę sławnego kompozytora i wnuczkę znanego filozofa (Mosesa Mendelssohna). Podkreślała to unikaniem rodzowego nazwiska i posługiwaniem się nazwiskiem męża. Szkoda, że z okazji przypadającej w 2005 roku dwusetnej rocznicy jej urodzin otrzymała wybrakowany trochę prezent.

FANNY MENDELSSOHN
PIANO WORKS
Fanny Hensel (z domu Mendelssohn)

Allegro con brio nr 4 WV 304
Allegro grazioso nr 1 WV 294
Allegro agitato nr 7 WV 300
Largo con espressione nr 9 WV 322
Allegro vivace WV 459
Presto nr 2 WV 239
Sonata o Capriccio WV 113
Allegro agitato WV 302
Fantazja WV 253
Klavierstück e-moll WV 393
Klavierstück g-moll WV 403
Capriccio nr 10 WV 308

Elżbieta Sternlicht – fortepian
Acte Préalable
APO 130 (2005)
(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 5, 2006)
.....

Rheinberger

Utwory na skrzypce i organy z końca XIX wieku to rzadkość. Pięć lat temu, z okazji setnej rocznicy śmierci Josepha Gabriela Rheinbergera, z inicjatywy polskich muzyków z Berlina w stolicy Niemiec i w Szczecinie przy-

pomniano dorobek tego twórcy. Wystąpili wówczas m.in. Bartłomiej Nizioł i Andrzej Mielewczyk, a nawiązana współpraca zaowocowała nagraniem płyty.

Muzyka Rheinbergera, mimo bardzo tradycyjnego, wręcz konserwatywnego języka dźwiękowego, jest miejscami po prostu piękna. Jego utwory odznaczają się dobrym kompozytorskim rzemiosłem, mistrzostwem kontrapunkcyjnym, wyrazistością formy, inwencją melodyczną i niebanalnymi pomysłami. Stylistycznie eklektyczna, zdradza liczne wpływy, m.in. Bacha, Schuberta, Mendelssohna.

Suita c-moll op. 166 to romantyczne w klimacie i rozbudowane dzieło (*Praeludium, Canzone, Allemande, Moto perpetuo*) z zupełnie nietypowym metrum w *allemande*. Słucha się jej z dużą przyjemnością – piękne liryczne melodie w partii skrzypiec, trochę ciekawych pomysłów fakturalnych. Również drugi utwór nawiązuje do formy suity, ale ma dość nietypową budowę: *Thema mit Veränderungen, Abendlied, Gigue, Pastorale, Elegie*, a na zakończenie *Ouvertüre*, która jest właściwie preludium i fugą.

Nagrania dokonano na skrzypcach Giuseppe Guarneriego „del Gesù” z 1727 roku oraz na niedawno odrestaurowanych organach Franz Eggerta z roku 1899, znajdujących się w Herz-Jesu-Kirche w Berlinie. Polscy muzycy zagwarantowali wysoki poziom artystyczny wykonania.

Warto dodać, że płyta zawiera ścieżkę CD-ROM z wieloma informacjami oraz zdjęciami artystów, kościoła i organów.

RHEINBERGER

Suite c-moll op. 166

Sechs Stücke op. 150

Bartek Nizioł – skrzypce

Andrzej Mielewczyk – organy

Wiediscon 9427 (2006)

(„Ruch Muzyczny” nr 13 z 25 czerwca 2006)

.....

Jean Sibelius w wykonaniu Idy Haendel

Nagrania z niniejszej płyty zostały dokonane już ponad ćwierć wieku temu, w 1975 roku, a teraz odnowione i wydane w postaci CD. Jako solistka występuje w nich Ida Haendel, urodzona w Polsce skrzypaczka, uczennica K. Flescha i G. Enescu, laureatka I nagrody im. B. Hubermana w Konkursie Młodych Talentów w Warszawie w 1934 roku oraz VII nagrody w I Konkursie im. H. Wieniawskiego w roku 1935.

Haendel dysponuje nienaganną, pewną techniką i doskonałą intonacją. Ani na moment nie słychać w jej grze jakichkolwiek słabszych miejsc w pokonywaniu technicznych trudności. Gra bardzo klarownie, jednak chwilami, zwłaszcza w I i III części *Koncertu d-moll*, trochę „kanciasto”, dość twardym, zimnym, niekiedy szorstkim, ale szerokim, pewnym i, mimo wszystko, bardzo pięknym dźwiękiem. Swą interpretacją tkwi głęboko w stylistycznych ramach muzyki późnego romantyzmu. W jej grze jest też coś ze stylu wykonawczego dawnego pokolenia wielkich skrzypków, np. stosuje maniery *portamento* (tak grywał np. Huberman), z czym nie zawsze można się całkowicie zgodzić, a co jednak nadaje jej wykonaniom swoistego uroku. To samo dotyczy np. akcentowania niektórych dźwięków, czasami trochę przesadnie. W II części *Koncertu* orkiestra chwilami zagłusza solistkę, a cała ta część, jakże romantycznie namiętna i wylewna, wykonywana jest z pewną uczuciową powściągliwością. W interpretacji dzieła przebija pewien chłód, ale przecież taka jest właśnie muzyka Sibeliusa, ciemna w barwach, co wyraźnie daje się zauważyć nie tylko w tym utworze.

Dwie *Serenady* na skrzypce i orkiestrę to utwory mało znane, a przecież też ciekawe, zasługujące niewątpliwie na większą uwagę, choć nie dorównujące *Koncertowi*. Dość poważne w wyrazie, zbliżają się miejscami do klimatu dźwiękowego niektórych fragmentów *Koncertu d-moll*. Zamykająca płytę wdzięczna *Humoreska*, mimo lekkiego charakteru, zabarwiona jest chwilami pewną nutą melancholii. W porównaniu jednak z *Koncertem*, te trzy utwory reprezentują zupełnie inny ciężar gatunkowy.

Czy płytę tę, zrealizowaną pod muzycznym kierownictwem doświadczonego fińskiego dyrygenta, można uznać za wzorcową w interpretacji muzyki fińskiej, trudno powiedzieć. W dyskografii *Koncertu d-moll*, bodaj najpopularniejszego z większych dzieł Sibeliusa, znajduje się wiele nagrań bardzo dobrych, lepszych od niniejszego, także pod względem jakości technicznej. Obok nagrania Idy Haendel i Paavo Berglunda, niezależnie od stopnia jego akceptacji, nie można jednak przejść obojętnie.

SIBELIUS

Koncert skrzypcowy d-moll op. 47

Serenada nr 1 D-dur op. 69a

Serenada nr 2 g-moll op. 69b

Humoreska nr 5 Es-dur op. 89 nr 3

Ida Haendel – skrzypce

Bournemouth Symphony Orchestra – dyr. Paavo Berglund

EMI Classics 5 75237 2 (2002)

(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 7, 2007)

.....

Utwory na róg

Czołowe wytwórnie fonograficzne udostępniają niekiedy swoje dawne nagrania mniej znanym, „tanim” firmom, które z kolei wydają je na własnych płytach, odznaczających się na ogół wysokimi walorami muzycznymi, ale zawierającymi przeważnie szereg niedociągnięć edytorskich. Pozwala to na stosunkowo niską cenę takich płyt, gdyż zaoszczędza się w nich przede wszystkim na książeczkach, na ogół bardzo skromnych. Bywa też, że płyty w ogóle ich nie posiadają. Dla wyrobionego melomana i konesera dobrych nagrań nie powinno to być jednak barierą w zakupie, gdyż często wybitni wykonawcy czy ciekawy repertuar wynagradzają te niedociągnięcia. Właśnie tego typu płytę wydała firma AMSI eloquence w koprodukcji z Philips Classics. Możemy na niej usłyszeć pięć interesujących kompozycji na róg z towarzyszeniem orkiestry, w dodatku w znakomitym wykonaniu. *Koncerty* na waltornię Mozarta czy Ryszarda Straussa są powszechnie znane, często wykonywane, istnieje też wiele rejestracji fonograficznych. Natomiast na omawianej płycie znajdziemy takie dzieła jak *Koncert B-dur* Reinholdta Gliera i *Koncert D-dur* Franza Xavera Pokornego oraz koncertowe utwory Camille Saint-Saënsa, Emmanuela Chabriera i Paula Dukasa. Jest to repertuar stosunkowo mało znany, ale atrakcyjny, dlatego też wartý szerszej popularyzacji. Solową partię wykonuje sprawnie Hermann Baumann, a w czterech utworach towarzyszy mu orkiestra lipskiego Gewandhausu pod dyрекcją Kurta Masura, natomiast w *Koncertcie* Pokornego orkiestra Academy of St. Martin in the Fields pod dyрекcją Iony Brown.

Koncert B-dur Reinholdta Gliera, napisany w 1951 roku, jest wdzięcznym utworem o ciekawych pomysłach melodycznych i romantycznej wylewności, całkowicie tkwiącym korzeniami w rosyjskiej tradycji. Obok popularnego *Koncertu na głos* (wokaliza) tego kompozytora, stanowi on niewątpliwie równie wartościową pozycję w literaturze na róg. Szkoda tylko, że jest tak rzadko wykonywany w naszym kraju, prawie zupełnie nieznaný. A warto w tym miejscu wspomnieć, jakie są powiązania Gliera z Polską. Jego ojciec, Moritz Ernst Glier, urodzony w 1834 roku w Klingenthal w Saksonii, zmarły 1896 w Kijowie, pochodzący z rodziny budowniczych instrumentów muzycznych, działał przez pewien czas w Warszawie, gdzie jego brat Wilhelm założył znaną wytwórnię instrumentów dętych, istniejącą do II wojny światowej. Matką Reinholdta Gliera była Polka Józefina Kowczak, z którą Moritz Glier ożenił się w Warszawie ok. 1855 roku. Część rodu Glierów uległa polonizacji, jeszcze do niedawna żyjąc w Warszawie (np. Mieczysław Glier, trąbomistrz, zmarły w 1979. Jego ojciec był kuzynem Reinholda Gliera).

Koncertowe kompozycje trzech francuskich twórców końca XIX i przełomu XIX/XX wieku są do siebie zbliżone w swej późnoromantycznej styli-

stycie. Znacznie przecież późniejszy od nich *Koncert* Gliera właściwie niewiele odbiega w swym brzmieniowym klimacie od tych utworów. Jedna tylko kompozycja z tej płyty reprezentuje całkowicie odmienną stylistykę. Franz Xaver Pokorny, żyjący w II połowie XVIII wieku, jest stosunkowo mało znanym przedstawicielem niemieckiego klasycyzmu (pochodził z Czech, działał m.in. w kapeli książąt Thurn und Taxis w Ratyzbonie), i właśnie jego *Koncert D-dur*, utrzymany w duchu Haydna, okazuje się bardzo wdzięcznym utworem, zasługującym niewątpliwie na częstsze wykonywanie.

Płyta, ze względów oszczędnościowych, nie zawiera książeczki, nie możemy więc niczego się dowiedzieć na temat solisty czy wykonywanych utworów. Nie ma też podanego roku jej wydania, natomiast nagrania Philips Classics Productions pochodzą z lat 1986–1989. Usterki te wynagradza dobra jakość nagrań, mało znany i rzadko wykonywany, a bardzo ciekawy repertuar.

VIRTUOSE HORNKONZERTE

Reinhold Glier *Koncert B-dur*

Camille Saint-Saëns *Morceau de concert* op. 94

Emmanuel Chabrier *Larghetto* op. posth.

Paul Dukas *Villanelle*

Franz Xaver Pokorny *Koncert D-dur*

Hermann Baumann – róg

Gewandhausorchester Leipzig, dyr. Kurt Masur

Academy of St. Martin in the Fields, dyr. Iona Brown

AMSI eloquence Philips Classics 464 016–2

(„Kurier Polonica” [Berlin] nr 9, 2006)

.....

Ich trzech

Frank Harders-Wuthenow to wielki przyjaciel Polski i muzyki polskiej, zawodowo związany z berlińską filią wydawnictwa Boosey & Hawkes. Jego działalność przyczyniła się do wydobycia z zapomnienia wartościowych dzieł, a tym samym prowadzi do wzbogacenia naszej kultury muzycznej. Z jego inicjatywy organizowane są koncerty – najwięcej w Berlinie, ale też w innych miastach Niemiec – oraz nagrywane są płyty, m.in. te dwie, z kameralnymi i fortepianowymi utworami mało znanych, zapomnianych albo całkiem nieznanymi kompozytorów polskich: Szymona Laksa, Joachima Mendelsoona i Romana Padlewskiego. Większość nagrań to premiery.

Kilka utworów Szymona Laksa zostało już utrwalonych na płytach i powoli toruje sobie drogę do sal koncertowych, ale muzyka Mendelсона i Padlewskiego jest melomanom całkiem nieznaną. Nazwisko Padlewskiego znajdziemy w encyklopediach, skąd możemy dowiedzieć się, że poległ w Powstaniu Warszawskim i że większość jego kompozycji została zniszczona w czasie działań wojennych. O Joachimie Mendelsonie nie dowiemy się niczego, nawet wertując encyklopedie i leksykony. Wszyscy trzej artyści przeszli piekło okupacji, obozów koncentracyjnych i działań wojennych, których – za wyjątkiem Laksa – nie przeżyli. Najnowsze płyty pozwalają nam usłyszeć ich muzykę.

Kolejna płyta z serii „Poland Abroad” to same fonograficzne premiery. *II Kwartet smyczkowy* Romana Padlewskiego został wydany przez PWM już w 1949 roku, ale przez całe dziesięciolecie nikt bliżej nie interesował się tym dziełem. Dopiero w 2009 roku Kwartet Śląski włączył go do repertuaru i zarejestrował. Utwór skomponowany w latach 1940–1942 składa się z dwóch części: *Praeludium in modo d’una toccata* oraz *Introduzione e Fuga*. Tytuły nawiązują do baroku, ale muzyka jest atonalna, pokrewna dokonaniom Hindemitha, a niekiedy nawet Berga (*Suita liryczna*). Mimo tych wpływów ma wyraźnie indywidualny styl, zwraca uwagę swoistym napięciem między fakturą improwizacyjną a ściśle kontrapunktyczną. Odnacza się różnorodnością wyrazową: od żywiołowości i wyrazistej ekspresji po epizody przejmujące i tragiczne. Szeroko rozbudowana, monotematyczna część druga składa się – wbrew tytułowi – z trzech ogniw: granego z tłumikami *Lento espressivo*, odmiennego w wyrazie *Scherzando* i czterogłosowej, wyraźnie zarysowanej konstrukcyjnie fugi *Allegro ma non troppo vivace*. Cała kompozycja to prawie pół godziny bardzo dobrej muzyki.

Podobną wartość ma otwierający płytę *I Kwartet smyczkowy* Joachima Mendelсона (1897–1943), profesora Konserwatorium Warszawskiego, muzyka o sporym talencie kompozytorskim. Zwięzły, trwający nieco ponad kwadrans utwór powstał około 1925 roku. To czytelna w formie motoryczna kompozycja złożona z trzech części – części pierwsza i trzecia, zbudowane według tradycyjnego schematu allegra sonatowego, świadczą o dużym talencie młodego twórcy. Może nie jest to utwór w pełni oryginalny stylistycznie, ale pokazuje znakomite opanowanie rzemiosła i dużą inwencję melodyczną (piękny temat drugi pierwszej części).

V Kwartet smyczkowy Laksa powstał w 1963 roku. Nie zdradza on zainteresowań nowszymi technikami kompozytorskimi, charakterystycznymi dla tworzonej w tym okresie muzyki. Laks pozostał wierny raczej estetyce ukształtowanej jeszcze w okresie międzywojennym. W tym czteroczęściowym, tradycyjnie zbudowanym utworze (z drugą częścią wolną *Andante molto* i trzecią – kapitalnym rubaszno-ludowym *Scherzo quasi presto*), kompo-

zytor kontynuuje neoklasyczne tradycje, wykorzystując elementy muzyki ludowej, zwłaszcza w dwóch ostatnich ogniwach. Zwraca uwagę klarowna konstrukcja formy i przejrzysta faktura.

Płyte poświęconą wyłącznie utworom Szymona Laksa otwierają *Trois pièces de concert* na skrzypce i fortepian, zrekonstruowane przez Judith Ingolfsson (oryginalna wersja z 1935 roku została w czasie wojny częściowo zniszczona). To skromne i bezpretensjonalne trzyczęściowe dzieło operuje tradycyjnym językiem, nawiązującym m.in. do idiomu francuskiego neoklasycyzmu. Piękną, liryczną część środkową (romans) otaczają dwa ogniwa, z których pierwsze to preludium z wariacjami (*Prélude varié – Allegretto ma deciso*), w którym z mieszanki elementów klasycznych, barokowych i stylu galant Laks zdołał stworzyć integralną całość, ostatnie zaś, zgrabnie ujęte, nieco burleskowe *Mouvement perpétuel – Allegro vivace*, jest chyba najlepszą częścią, wyraźnie nawiązującą do stylu francuskiego neoklasycyzmu.

Również w szeroko zakrojonej, interesującej trzyczęściowej *Sonacie* na wiolonczelę i fortepian z 1932 roku najciekawsze jest właśnie trzecie ogniwo utworu – motoryczny finał *Presto*.

Trzy części ma także *Suite polonaise* napisana trzy lata po *Sonacie*. Kompozytor operuje tu charakterystycznymi elementami polskiego folkloru (m.in. rytmami mazurkowymi i oberkowymi), wykorzystuje skale lidyjską i podhalańską oraz wyraźne motywy muzyki góralskiej.

Płyte zamyka *Ballada „Hommage à Chopin”*, z roku 1949, która wyróżnia się na tle twórczości Laksa romantyczną ekspresją. Utwór zwraca uwagę świetną znajomością techniki pianistycznej, co daje wykonawcy duże pole do popisu. Stosunkowo najmniej chopinowski jest tu nokturnowy fragment początkowy, po którym następuje dramatyczna, balladowa w charakterze część, w której pobrzmiewają elementy Chopinowskich ballad, mazurków i preludii. Dwa utwory z tej płyty: *Trois pièces de concert* i *Suita polska* to fonograficzne premiery.

Obie płyty są nie tylko historyczną ciekawostką, ale dzięki interesującej interpretacji i dobrej realizacji technicznej nagrań sprawią słuchaczom wiele przyjemności. Wspaniała inicjatywa!

POLAND ABROAD

Mendelson I *Kwartet smyczkowy*

Padlewski II *Kwartet smyczkowy*

Laks V *Kwartet smyczkowy*

Kwartet Śląski w składzie:

Szymon Krzeszowiec, Arkadiusz Kubica – skrzypce,

Łukasz Syrnicki – altówka,

Piotr Janosik – wiolonczela
EDA/Pro Novum EDA 34 (2010)

SIMON LAKS
EN HOMMAGE

Trois pièces de concert
Sonate pour violoncelle et piano
Suite polonaise
Ballade „Hommage à Chopin”

Judith Ingolfsson – skrzypce
Leonid Gorokhov – wiolonczela
Vladimir Stoupel – fortepian
EDA/Deutschlandradio Kultur EDA 31 (2010)

(„Ruch Muzyczny“ nr 13 z 26 czerwca 2011, s. 41–42)

.....

Lipiński znany i mniej znany

Dyskografia Karola Lipińskiego powiększa się szybko, nie tylko dzięki rodzimym artystom. Mamy już nagrania wszystkich czterech koncertów skrzypcowych mistrza, niektóre większe utwory na skrzypce z orkiestrą, a nawet dzieła symfoniczne i kameralne.

Na kolejnej płycie monograficznej z utworami Lipińskiego znajdujemy tym razem kompozycje na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu oraz na skrzypce solo. Są wśród nich utrwalone fonograficznie po raz pierwszy, niektóre już znane i wykonywane, inne zaś wydobyte z mroków zapomnienia. Powiedzmy otwarcie: nie wszystkie utwory stoją na wysokim poziomie artystycznym, ale przecież w dziewiętnastowiecznej epoce wirtuozów typowym było, że tytani klawiatury czy smyczka tworzyli też dziełka okolicznościowe, łatwe (do słuchania, niekoniecznie do wykonania) i przyjemne zarazem, schlebające gustom ówczesnych słuchaczy. Tak jest także z utworami Lipińskiego na omawianej płycie.

Rozpoczynają *Morceaux de salon*, wydane w Moguncji w 1842 roku bez numeru opusowego. To sześć miniatur, opartych na motywach Rossiniego, ujęte zgrabnie przez Lipińskiego na skrzypce i fortepian. Jest wśród nich słynna *La Danza. Tarantella napoletana*. Jak to się stało, że taki przebój włoskiego mistrza w transkrypcji naszego wirtuoza dotychczas był chyba zupełnie nieznan? Warto go mieć w repertuarze, chociażby jako świetną miniaturę na bis. Parę innych utworów z tego cyklu to też swoiste perełki, jeśli

oczywiście przyjmiemy nieco inne kryteria oceny tego rodzaju muzycznej produkcji.

Trzy następne utwory – *Kaprysy* op. 29 na skrzypce solo (*e-moll*, *Es-dur*, *D-dur*) to bardzo poważne wyzwanie dla każdego skrzypka. Są długie (drugi trwa prawie 9 minut!), męczące, czy wręcz torturujące chyba każdego wykonawcę, napisane jednak w granicach dobrego smaku *à la* Lipiński właśnie, nie *à la* Paganini. Bartłomiej Nizioł gra je znakomicie, nie epatuje wirtuozerią, co pozornie tylko stoi w sprzeczności z wykonawczym i kompozytorskim *emploi* Lipińskiego (porównaj spór krytyków Paganini vs. Lipiński). Dlatego też w grze Nizioła nie słychać wcale zmagania z karkołomnymi trudnościami technicznymi tych utworów, co świadczy o znakomitej kondycji wykonawcy. Wśród kapryсів jest ten najbardziej znany, *D-dur* nr 3, zwany niekiedy „Trzepaczką”.

Kolejny utwór to typowy przykład chętnie uprawianej formy przez skrzypków wirtuozów XIX wieku – *Fantazja i Wariacje* – w przypadku Lipińskiego na tematy z opery Belliniego *Sonnambula*. Opus 23 Lipińskiego rozpoczyna *Introdukcja*, po której następuje tamat i pięć numerowanych wariacji. A więc typowy szablon, schemat, wielokrotnie powielany przez dziesiątki (setki?) zarówno znanych, jak i, w większości, zapomnianych już dzisiaj ówczesnych muzyków, muzykantów i „muzycznych szarlatanów”. Kompozycja Karola Lipińskiego, choć nie jest utworem dorównującym jego najlepszym dziełom, zawiera w sobie jednak swoiste „coś” niepozwalające, przynajmniej podpisanemu, na machnięcie ręką i westchnienie rozczarowania. Może kryje się za tym postać włoskiego mistrza i nienaganne technicznie opracowanie naszego skrzypka? Nie wiem. W każdym razie mogłem wysłuchać tego utworu bez zbytniego przymrużania oka (a raczej ucha). Na koniec polscy artyści wykonują krótką miniaturkę z cyklu nieopusowanych *Trzech melodii z opery „Parisina”* Vincento Belliniego. To także jeden z takich właśnie lekkich i przyjemnych utworów z *genre* tzw. muzyki salonowej – bezpretensjonalny, bez wyższych ambicji artystycznych, typowy przykład jednego z najbardziej popularnych nurtów ówczesnej twórczości, którą uprawiali także najwięksi nawet geniusze muzycni XIX wieku. Wyjaśnienia wymaga tu jednak kwestia pomyłki, jaka zaistniała w tytule utworu. Otóż Bellini wcale nie napisał opery *Parisina*. Dzieło o takim tytule wyszło spod pióra Donizettiego i było w XIX wieku jedną z jego najpopularniejszych, często grywanych oper. Czy była to pomyłka samego Lipińskiego, czy też, jak przypuszcza Andrzej Wolański (list do Redakcji „Ruchu Muzycznego” nr 11 z 27 maja 2012 s. 42), pierwszego wydawcy utworu, jak dotąd nie udało się do końca wyjaśnić. Powstaje więc pytanie, co zrobić z zaistniałą „gafą”? Czy mamy prawo skorygować oryginalną nazwę utworu nadaną przez kompozytora i widniejącą na karcie tytułowej, nawet jeśli nie odpowiada

ona prawdzie, czy też ją pozostawić? Józef Powroźniak, autor monografii skrzypka, podaje nazwę kompozycji jak na recenzowanej płycie, nie wspominając przy tym, że operę *Parisina* napisał przecież Donizetti. Tekst książeczki płytowej przedstawia jedynie szkic dotyczący życia i działalności artystycznej Lipińskiego, i nie opisuje bliżej nagranych kompozycji. Powinniśmy chyba uszanować i zachować pierwotny tytuł dzieła Lipińskiego, mimo ewidentnej pomyłki faktograficznej. Natomiast w programach koncertowych i nagraniach płytowych winna pojawiać się obok tytułu oryginalnego adnotacja o zamianie nazwisk dwóch włoskich kompozytorów, o czym dowiedzieliśmy się ponad półtora wieku później, dzięki Andrzejowi Wolańskiemu. To wszystko nie zmienia jednak faktu, że powstała w sumie udana i wartościowa płyta.

KAROL LIPIŃSKI
WORKS FOR VIOLIN & PIANO

Morceaux de salon:

1. *Li Marinari*
2. *La Serenata*
3. *La Danza. Tarantella napoletana*
4. *L'orgia. Arietta*
5. *La Pastorella dell'Alpi. Tyrolese*
6. *La Regata Veneziana*

Trois caprices op. 29

Fantasia and variations on "Sonnambula" by Bellini op. 23

Trois Mélodies Italiennes de l'Opera "Parisina" par Vincenzo Bellini:

III. Allegro

Bartek Nizioł – skrzypce

Paweł Andrzej Mazurkiewicz – fortepian

DUX 0878, 2011

(„Krytyka muzyczna” nr 7, 2012. Niniejszy tekst jest rozszerzoną i uzupełnioną wersją recenzji, jaka ukazała się w „Ruchu Muzycznym” nr 8 z 15 kwietnia 2012)

.....

Laks, Rathaus

Szymon Laks i Karol Rathaus – dwóch „obcych”, którzy karierę robili jako emigranci – Polacy na obczyźnie: pierwszy w Paryżu, drugi w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Płyta wydana w koprodukcji z Polskim Ra-

diem i niemieckim DeutschlandRadio Kultur to kolejna nagraniowa premiera zainicjowana przez cenionego propagatora zapomnianej muzyki polskiej Franka Herdersa-Wuthenowa z berlińskiej filii wydawnictwa Boosey & Hawkes (także wydawcy partytur owych utworów).

Pełna kolorystycznego przepychu instrumentacja jednoaktowej opery komicznej Laksa *Bezdomna jaskółka* w połączeniu ze swoistymi efektami harmonicznymi, szeroką paletą barw i nastrojów, może sprowokować zawrót głowy i refleksję – co sprawiło, że dzieło to było dotąd nieznanie (pominając niezbyt udane muzycznie studyjne wykonanie w teatrze Telewizji Polskiej w 1975 roku). Kompozytor wykorzystał w utworze melodię bardzo popularnej chanson z 1912 roku *Jaskółka z przedmieścia*, która w oryginalnej postaci (śpiew z fortepianem) też została na płycie nagrana. Muzyka skrzy się swoistym dowcipem, mamy tu aluzje do *Pstrąga* Schuberta i arii z portretem z *Czarodziejskiego fletu*, kompozytor nawiązuje nawet w jednym miejscu do swego młodszego kolegi, znawcy ptasich śpiewów – Oliviera Messiaena.

Karol Rathaus wcześniej zdobył uznanie jako kompozytor muzyki filmowej, m.in. do niemieckiego obrazu Fedora Ozepy z 1931 roku *Der Mörder Dimitri Karamasoff* według Dostojewskiego. Warto przy okazji wspomnieć, że inny polski kompozytor, Bronisław Kaper, napisał znakomitą muzykę do amerykańskiej ekranizacji rosyjskiego arcydzieła, nakręconej przez Richarda Brooksa w 1958 roku.

Nieco mroczne *Preludium* op. 71 z 1953 roku to ostatnie dzieło orkiestrowe Rathausa (wykonane dopiero po śmierci kompozytora). Nie ma ono nic wspólnego z duchem rodzącej się wtedy wielkiej awangardy. Utwór utrzymany jest w tradycji niemieckiego neoromantyzmu i ekspresjonizmu i sprawia wrażenie rozgrywającej się na scenie sztuki dramatycznej. Piękne solo oboju na początku, a potem także sola innych instrumentów dętych to doskonała okazja do przedstawienia ich możliwości dźwiękowych.

Znacznie wcześniejsza (1939 r.) *Suita z baletu „Zakochany lew”* również ukazuje świetny warsztat kompozytorski Rathausa, przynosi też sporą dawkę humoru i autoironii, a tkanka dźwiękowa tryska uczuciami i namiętnością. Wyraźne są wpływy stylistyczne i paralele dramaturgiczne do utworu nauczyciela Rathausa, Franza Schreкера – pantomimy tanecznej według *Narodzin infantki* Oscara Wilde’a.

Cała płyta to ponad godzina bardzo dobrej muzyki o polskim rodowdzie. W książeczce znajdziemy m.in. libretto opery Laksa oraz tekst opisujący kulisy powstania kompozycji (w czterech językach, w tym po polsku) pióra Franka Herdersa-Wuthenowa. Nienaganna jakość techniczna nagrania i efektowna muzyka zapewnią sporo wrażeń każdemu wybrednemu melomanowi i krytykowi.

POLAND ABROAD

Laks *L'Hirondelle inattendue*

Rathaus *Prelude for Orchestra* op. 71

Suite „Le Lion amoureux” op. 42b

Soliści, Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Chór Polskiego Radia w Krakowie

dyr. Łukasz Borowicz

EDA 35 seria „Poland Abroad” (2011)

(„Ruch Muzyczny” nr 11 z 27 maja 2012)

.....

Recenzje książek

Jerzy Gołos, *Warszawskie organy. Historia i zabytki*, t. 1-3, Fundacja Artibus, Warszawa 2003, ISBN 83-86879-52-1

Fundacja Artibus wydała pracę Jerzego Gołosa *Warszawskie organy. Historia i zabytki*, składającą się z trzech obszernych tomów. Historia budownictwa organów na ziemiach polskich i polskiej muzyki organowej to główny, i chyba najważniejszy, nurt działalności naukowo-badawczej autora. Przypomnijmy, że Jerzy Gołos opublikował wcześniej m.in. monografię *Polskie organy i muzyka organowa* (Warszawa 1972), a także jej wydanie angielskojęzyczne *The Polish Organ* (Warszawa 1992) oraz wiele artykułów przyczynkowych. Tym razem autor przedstawił monumentalne wręcz dzieło, w polskiej literaturze organologicznej pionierskie.

Pierwszy tom, noszący podtytuł *Wstęp, wykaz źródeł, ikonografia, spis organmistrzów*, stanowi syntetyczne ujęcie całości zagadnienia. Jego główne ogniwo autor nazwał skromnie i trochę przewrotnie *Wstępem*, a przecież składa się ono aż z jedenastu części i jest właściwie zasadniczym, najbardziej rozbudowanym rozdziałem nie tylko pierwszego tomu, ale w ogóle całej pracy. Jerzy Gołos przedstawia w nim m.in. stan badań nad dziejami organów w Warszawie, zarys historyczny budownictwa organowego w stolicy i charakterystykę tamtejszego środowiska organmistrzowskiego, ekonomiczno-społeczne uwarunkowania koniunktury dla budownictwa organów, kwestie liturgiczno-muzyczne oraz ich wpływ na charakter instrumentów kościelnych. Omówione zostały także problemy techniczne i technologiczne, stan zachowania dawnych organów w Warszawie, ich ochrona i konserwacja; autor próbuje również ująć zagadnienie w aspekcie chronologiczno-statystycznym. Wszystkie przedstawione informacje świadczą o różnorod-

ności i bogactwie sztuki organmistrzowskiej stolicy. Budowniczowie organów warszawskich to nie tylko Polacy. Część z nich była obcego pochodzenia, głównie niemieckiego. Spis organmistrzów zawiera związane biogramy poszczególnych budowniczych (może jednak trochę za bardzo lakoniczne), zaopatrzone we w miarę kompletną bibliografię.

Drugi tom pracy – *Zabytki. Katalog aktualny, katalog historyczny* – przedstawia poszczególne obiekty znajdujące się obecnie lub w przeszłości w instytucjach wyznaniowych (kościół katolickie, ewangelickie i in.), świeckich (szkoły muzyczne i konserwatoria, gimnazja, różne stowarzyszenia i związki, pałace, kina, wystawy przemysłowe itp.) oraz w posiadaniu prywatnym.

Tom trzeci – *Wybór materiałów źródłowych, indeksy, ilustracje* – stanowi jak gdyby obszerny aneks, zawierający m.in. ciekawe wypisy źródłowe.

Walory pracy Gołosa podnoszą dość dobre jakościowo ilustracje, nie tylko zabytkowych obiektów organowych lub ich poszczególnych części, lecz także rozmaite dokumenty, jak np. opinia Karola Kurpińskiego o organistrze Mateuszu Mielczarskim, umowy, kosztorysy, anonse reklamowe, wizerunki z oryginalnych katalogów firmowych itp. Zasadnicza część tomu pierwszego przetłumaczona jest również na język angielski, przez co praca zyskuje jeszcze na wartości.

(„Ruch Muzyczny” nr 26 z 26 grudnia 2004, s. 39)

.....

Beniamin Vogel, *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2007, s. 307, ISBN 978-83-7241-557-8

Omawiana publikacja zasługuje na szczególną uwagę, nie tylko ze względu na swą specyfikę i niewielką ilość tego typu opracowań. Ma ona też niejako swoją „prehistorię”: w 1953 r. bowiem, nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wydany został *Słownik lutników polskich* Zdzisława Szulca, praca w polskim piśmiennictwie muzykologicznym pionierska, bardzo ważna i do niedawna jedyna. Od jej opublikowania minęło jednak już ponad pół wieku, w międzyczasie odkryto i przebadano wiele nowych źródeł, w tym także zachowane instrumenty. Dobrze więc, że pojawiło się teraz nowe tego typu opracowanie, autorstwa wybitnego instrumentologa Beniamina Vogla. Vogel próbował opublikować swój *Słownik* w Poznaniu, miejscu chyba najbardziej stosownym (tam znajduje się bowiem Muzeum Instrumentów Muzycznych, wydział sztuki lutniczej przy Liceum Muzycznym i Akademii Muzycznej, odbywa się Międzynarodowy

Konkurs Lutniczy im. Henryka Wieniawskiego, tam też wydano *Słownik Szulca*). Z różnych względów stało się jednak inaczej i nowy *Słownik lutników* ujrzał światło dzienne w dość nietypowym dla tego rodzaju publikacji Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Szczecińskiego, któremu więc chwała za to przedsięwzięcie. Jest to niewątpliwie praca o znaczeniu światowym. Takich publikacji ukazało się zaledwie kilka, m.in. klasyczne już prace Willibalda von Lütgendorffa, René Vanessa, Karela Jalovca.

Założenia metodologiczne Beniamina Vogla niewiele różnią się od tych przyjętych przez Zdzisława Szulca, którego pamięci autor poświęcił swą książkę. Nieco odmienny jest natomiast zakres rzeczowy i geograficzny pracy – lutnicy działający na historycznych i obecnych ziemiach polskich (oraz lutnicy polscy działający za granicą) – co pozwoliło na uwzględnienie budowniczych instrumentów aktywnych na Pomorzu, Śląsku, Ukrainie czy w dawnych Inflantach. Pod względem chronologicznym objęci zostali lutnicy od „najstarszych znanych” po tych, którzy rozpoczęli działalność zawodową przed rokiem 1950.

We *Wstępie* nie przedstawił jednak autor dziejów polskiej sztuki lutniczej, jak zrobił to niegdyś Szulc, odsyłając czytelników do jego pracy oraz innych, nowych opracowań tego zagadnienia. Trochę szkoda, że nie zanalizował oryginalnej koncepcji Szulca o polskim rodowodzie skrzypiec i nie dołączył do niej własnych uwag, podbudowujących lub podważających ową teorię. Kwestia ta została jednak przez Vogla zasygnalizowana, z zachowaniem neutralnego stanowiska. Zapewne ze względów oszczędnościowych nie zamieszczono w *Słowniku*, poza paroma wyjątkami, zdjęć instrumentów i karteczek rozpoznawczych. Poszczególne hasła zawierają dane biograficzne, jakie można było dotychczas ustalić, krótką charakterystykę budowanych instrumentów (jeśli takie się zachowały lub wiemy o nich ze źródeł pośrednich), oraz informacje o znanych i zachowanych instrumentach. Każde hasło-biogram zawiera ponadto możliwie pełną bibliografię. Z obiektywnych względów, np. braku odpowiednich źródeł, ogranicza się ona czasami do jednej czy dwóch pozycji.

W materiale zebrany przez swego poprzednika Benjamin Vogel dokonał po latach wielu uzupełnień i poprawek, korygujących przede wszystkim faktografię. Spośród postaci omówionych w pracy Szulca pominięci zostali instrumentarze, o których nie wiadomo, czy zajmowali się lutnictwem, a także ci, którzy lutnikami na pewno nie byli (np. rodzina Glierów z Warszawy, budująca wyłącznie instrumenty dęte). Przybyło za to bardzo wiele nowych, dotychczas nieznanych nazwisk i jest ich łącznie blisko tysiąc, czyli kilkakrotnie więcej niż u Szulca. Niektóre hasła mają charakter obszernych artykułów (np. Henryk Rudert, Tomasz Panufnik), inne zaś, ze względu na brak źródeł, ograniczają się niekiedy tylko do jednego zdania. Zebra-

ny materiał dokumentacyjny prezentuje się naprawdę imponująco. Jego ogrom sprawił zarazem, że stosunkowo łatwo było o drobne pomyłki czy niedociągnięcia. Np. w biogramie Józefa Zacnego (ur. 1910 r.) zabrakło daty śmierci (1991 r.), choć znana jest ona z wcześniejszych publikacji niżej podpisanego. W haśle dotyczącym Jana Bogusława Petery, który w 1781 r. przybył z Berlina do Kalisza (i tu się osiedlił), należałoby podać także oryginalne imiona owego instrumentarza – Johann Gottlob. W przypadku Kurta Emanuela Wittora wyjaśnić trzeba, że to jego ojciec – Emanuel Wittor, organista i kompozytor, założył w 1908 r. w Katowicach firmę handlowo-instrumentarską. Kurt Emanuel, będący od 1919 r. jej prokurentem, przejął ją po śmierci ojca. W bibliografii do dwóch haseł znajdują się skróty bibliograficzne „Rottermund W” (hasło „Ignatz Leicht”) oraz „Rottermund G” (hasło „Robert Wilhelm Krause”), których rozwinięcia nie znajdujemy jednak w wykazie skrótów. Dość obszerny biogram Ferdynanda Suchego (1916–1990) zawiera w bibliografii tylko jedną pozycję – popularny artykuł opublikowany w czasopiśmie „Kobieta i Życie”. Należałoby go podbudować informacjami zebranymi od rodziny instrumentarza, a przede wszystkim wspomnianą przez autora pracą magisterską, której tematem była działalność Suchego jako lutnika, organmistrza, skrzypka, dyrygenta i działacza społecznego. Vogel pisze o niej w tekście biogramu, nie podając jednak bliższych danych. Trochę enigmatycznie brzmi zdanie, że Ferdynand Suchy „zastosował w dudach regulację skali, umożliwiającą grę w dur i moll”. W wykazie skrótów, spełniających jednocześnie funkcję bibliografii *Słownika*, brak jest edycji z l. 1906 i 1909 ksiąg adresowych przemysłu muzycznego Paula de Wita (*Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie*), niezmiernie cennych i ważnych źródeł materiałowo-faktograficznych. W biogramie Adama Halpena (ur. 1880 r.) zabrakło daty śmierci, a przecież, jeśli jest ona nieznaną, można byłoby napisać „zmarł po 1952”, gdyż w tymże właśnie roku lutnik, liczący wówczas 72 lata, prezentował swoje instrumenty na poznańskiej wystawie „Skrzypce w Polsce”. W niektórych biogramach występują wszakże takie, lub podobne sformułowania.

Wymienione usterki to naprawdę drobiazgi w stosunku do obszernej, niekiedy wręcz pedantycznej (w pozytywnym sensie) faktografii recenzowanej pracy. W niczym nie pomniejszają one jej bardzo wysokiego poziomu merytorycznego.

Na końcu części słownikowej Benjamin Vogel wprowadził wykaz miejscowości i działających tam lutników, co też jest dużym plusem publikacji. Zapewne przez przypadek w spisie tym Grenoble znalazło się w Szwajcarii, a przecież to miasto położone we Francji. Sporo wymienionych miejscowości należało niegdyś do Polski, dzisiaj zaś leżą w granicach takich państw, jak Białoruś, Rosja, Ukraina, Litwa, Łotwa i Czechy. Ale polscy lutnicy działali

także na Węgrzech, w Niemczech, Austrii, Francji, we Włoszech, Hiszpanii, Anglii i dość licznie w USA. Wykaz ten pozwala na ocenę ilościową poszczególnych miejscowości, ośrodków i regionów. Choć *Słownik Vogla* jest z założenia pracą o charakterze faktograficznym, nie pretendując, jak zaznacza autor we wstępie, do syntetycznej oceny polskiego lutnictwa, niewątpliwie zaliczyć go należy do najważniejszych i najlepszych pozycji muzykologicznych dotyczących tej problematyki, jakie powstały w ostatnich latach.

Słownik przyda się nie tylko muzykologom specjalizującym się w instrumentologii, ale na pewno dobrze będzie służył lutnikom, miłośnikom sztuki lutniczej i posiadaczom instrumentów sygnowanych polskimi nazwiskami oraz nazwiskami budowniczych działających niegdyś na wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej oraz na terenach tzw. „zachodnich”, które w 1945 r. wróciły do Polski. Wydanie obcojęzycznej wersji *Słownika* z pewnością przyczyniłoby się do promocji dawnej polskiej sztuki lutniczej na świecie. Tak było np. z monografią Jerzego Gołosa *Polskie organy i muzyka organowa* (Warszawa 1972, wyd. w przekładzie na j. angielski pt. *The Polish Organ*. Warszawa 1992). Druga edycja *Słownika* Vogla, skierowana do czytelnika zagranicznego, powinna zostać wzbogacona zdjęciami instrumentów i karteczek rozpoznawczych, jak to miało miejsce w *Słowniku* Szulca, ewentualnie także innymi ilustracjami (np. reprodukcjami archiwaliów). Dobrze by było, gdyby autor pokusił się o przesunięcie górnej granicy czasowej na rok 2000, a także szerzej nawiązał we wstępie do wspomnianej już teorii Szulca dotyczącej polskiej genezy skrzypiec. Należy żywić nadzieję, że Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk ze swym renomowanym wydawnictwem i Muzeum Instrumentów Muzycznych, a może Uniwersytet im. Adama Mickiewicza lub Akademia Muzyczna w Poznaniu zainteresują się *Słownikiem* Beniamina Vogla. Placówki te powinny skorzystać z nadarzającej się okazji. Możliwość wydania tak cennej pracy skierowanej do odbiorcy zagranicznego trafia się bowiem niezmiernie rzadko.

(„Muzyka” – kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr 3, 2007)

.....

Maria Szymanowicz, *Organy w kościołach diecezji radomskiej. Historia i stan obecny, „Polihymnia”, Lublin 2006, s. 612, ISBN 83-7270-397-3*

Książka stanowi wynik wieloletnich badań nad historią organów znajdujących się na terenach dzisiejszej diecezji radomskiej. Jest zarazem kontynuacją naukowych zainteresowań autorki, które przejawily się już w pracy magisterskiej (*Struktura brzmieniowa organów Stanisława Jagodzińskiego*) i doktorskiej (*Organy w kościołach Radomia*; wyd. „Polihymnia”, Lublin 1997), na-

pisanych pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Jana Chwałka w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Najnowsza monografia Marii Szymanowicz została podzielona na dwie zasadnicze części: I. *Badania analityczne źródeł* (s. 49–361), II. *Synteza wyników badań analitycznych* (s. 363–430). Praca zawiera ponadto aneksy (s. 439–587): 1. *Bibliografia organów w kościołach diecezji radomskiej*, 2. *Skale brzmienia organów*, 3. *Fotografie*. Te ostatnie, jak również tabele i mapy, podnoszą walory dokumentacyjne rozprawy. Odpowiednie rozplanowanie materiału oraz dołączenie szczegółowych indeksów (miejscowości i osobowy, s. 589–612) sprawia, że praca jest przejrzysta i czytelna. Po *Wykazie skrótów*, *Bibliografii* (s. 7–38) i *Wstępie* (s. 41–48) następuje zasadnicza, pierwsza część książki, którą rozpoczyna zwięzły zarys organizacji terytorialnej diecezji radomskiej (s. 49–51), opierający się na wybranej literaturze przedmiotu. W mającej charakter dokumentacyjny dalszej części pracy Szymanowicz zamieściła informacje o ponad dwustu pięćdziesięciu organach nie zachowanych, oraz przedstawiła historię i opisy inwentaryzacyjne blisko stu osiemdziesięciu instrumentów zachowanych. Część ta, będąca rodzajem katalogu, podzielona została na dwadzieścia dziewięć „podrozdziałów”, odzwierciedlających poszczególne dekanaty diecezji radomskiej (w układzie alfabetycznym). Każdy „podrozdział” skonstruowany jest według stałego, logicznego schematu. W ramach poszczególnych miejscowości (wymienianych także w układzie alfabetycznym) następuje najpierw przedstawienie instrumentów niezachowanych, o których wiemy jedynie z przekazów źródłowych. Następnie wymieniane są obiekty istniejące, wraz z ich dokładnym opisem inwentaryzacyjnym (m.in. usytuowanie instrumentu, jego wymiary, charakterystyka prospektu, dyspozycja, a także informacje o wykonanych naprawach, przebudowach itp.).

W drugiej części książki, która składa się z trzech rozdziałów: 1. *Liczba organów i nazewnictwo* (s. 364–382), 2. *Organy nie zachowane* (s. 383–407), 3. *Instrumenty istniejące* (s. 408–430), przedstawiono syntezę wyników badań analitycznych i wypływające z nich wnioski. W rozdziałach tych, z których drugi i trzeci zostały podzielone na kilka podrozdziałów, autorka przedstawiła między innymi dane statystyczne, zajęła się nazewnictwem organów („organki”, „organ”, „pozytyw”, „organek o kilkunastu głosach” itp.) i ich części, wyglądem i wystrojem zewnętrznym, wielkością i rodzajami instrumentów, charakterystyką aparatu brzmieniowego, szczegółami konstrukcyjnymi itp. Pojawiły się tu ponadto wątki związane z fundatorami organów, wśród których byli np. właściciele dóbr ziemskich, osoby duchowne, zamożniejsi organiści. W zakończeniu pracy (s. 431–438) Maria Szymanowicz zwięźle i przejrzysto przedstawiła najważniejsze wyniki przeprowadzonych badań.

Pod względem merytorycznym rozprawa odpowiada więc założeniom tego typu prac monograficznych, mających już w literaturze swoje pierwowzory. Trudno w zasadzie doszukać się w niej jakichś większych uchybień i niedociągnięć. Jednocześnie drobiazgowa faktografia zadanie to znacznie utrudnia. Dość nietypowe w pracy jest umieszczenie bibliografii na początku, a także osobnej bibliografii poszczególnych instrumentów w aneksie (wiele pozycji się powtarza). Szymanowicz niepotrzebnie pisze z dużej litery niektóre rzeczowniki związane z terminologią organową, jak np. „Mikstura”, „Pozytyw”, „Manual”, „Pedał”, co stanowi przykład swoistych germanizmów. Zestawienie instrumentów, które zostały przeniesione z pierwotnej świątyni do innej, zawiera niefortunne sformułowanie: „Rok przeniesienia – Skąd – Do” (s. 370). Niedociągnięć tego rodzaju, głównie o charakterze edytorskim, dałoby się zapewne uniknąć, gdyby przed opublikowaniem pracy przejrzał ją recenzent wydawniczy oraz redaktor. Nic jednak nie wskazuje, by przyjęte powszechnie w takich przypadkach rozwiązania zostały tu zrealizowane (w książce brak informacji o recenzji wydawniczej i redaktorze odpowiedzialnym). W aneksie publikacji przydałby się bardzo wykaz organmistrzów, zawierający ich biogramy.

Praca ma przede wszystkim niezaprzeczną wartość źródłowo-dokumentacyjną, niemniej jednak porusza problematykę szerszą – zawiera analizy cech konstrukcyjnych zachowanych instrumentów, właściwości brzmieniowych itp. Maria Szymanowicz odnotowała na badanym obszarze terytorialnym czterysta czterdzieści trzy organy (od XVII do końca XX wieku), w tym dwa instrumenty z XVII wieku o randze światowej (w opactwach cysterskich w Sulejowie i Wąchocku), zidentyfikowała ośmiu nienotowanych dotąd w literaturze organmistrzów.

Książka poszerza w znacznym stopniu wiedzę o dziejach regionu, a przede wszystkim budownictwie organów na tym terenie. Ma charakter historyczny, a zarazem instrumentologiczny. Została oparta na bardzo solidnej bazie źródłowej. Szymanowicz przebadła setki jednostek archiwalnych, znajdujących się siedemdziesięciu archiwach państwowych i – przede wszystkim – kościelnych (diecezjalnych i parafialnych). Do ważnych źródeł wykorzystanych w rozprawie zaliczyć należy kartotekę zabytkowych organów Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie, sporządzoną po części przez autorkę omawianej pracy. Warto wspomnieć, że Maria Szymanowicz od lat wykonuje dokumentację zabytkowych organów na terenie byłego województwa radomskiego i województwa lubelskiego. Dotychczas sporządziła ponad sto pięćdziesiąt kart ewidencyjnych, obejmujących szczegółowe opisy instrumentologiczne i dokumentację fotograficzną. Właśnie wskazana dokumentacja stała się jedną z głównych składowych bazy źródłowej wykorzystanej przy pisaniu dysertacji habilitacyj-

nej, którą jest jej najnowsza książka. Podkreślić należy, że niewiele osób poświęca się tego typu badaniom i działalności, a są one niezmiernie ważne, potrzebne i pożyteczne dla wszelkich prac związanych z naprawą, strojeniem i konserwacją organów. Tym samym aktywność Marii Szymanowicz wpływa pozytywnie na stan zabytkowych obiektów, jakimi są organy i instrumenty pokrewne (pozytywy, fisharmonie) i związanych z tym prac renowacyjno-konserwatorskich.

Oprócz materiałów archiwalnych i dokumentacji poszczególnych obiektów, w omawianej pracy wykorzystana została bardzo obszerna literatura przedmiotu (w tym szereg prac własnych autorki), źródła drukowane oraz informacje zdobyte poprzez wywiady lub korespondencję. Przeprowadzona kwerenda wskazuje na rzetelność, a nawet drobiazgowość (w pozytywnym sensie) w naukowym podejściu do opracowywanej problematyki badawczej.

Książka stanowi kulminację dorobku naukowego Marii Szymanowicz. Spośród dotychczasowych prac tej autorki jest ona najbardziej obszerna i dojrzała, szczegółowo udokumentowana i należycie podbudowana metodologicznie. Wnosi do dziedziny instrumentologii i historii budownictwa organów na ziemiach polskich wiele nowej i cennej faktografii.

(„Muzyka” – kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr 2, 2008)

.....

Wiktor Zygmunt Łyjak, *Organy w kościołach ewangelickich w Królestwie Polskim w latach 1815–1864*, P.P.-H. „Drukarnia”, Sierpc 2006, s. 508, ISBN 83-915395-4-7

Książka Wiktora Łyjaka stanowi wynik wieloletnich, żmudnych badań nad historią budownictwa organów na ziemiach polskich. Została ona podzielona na dwie zasadnicze części, z których pierwszej (s. 9–200) autor nie opatrzył tytułem, drugą natomiast (s. 201–301) nazwał *Katalogiem dzieł organmistrzowskich*, dzieląc ją na: 1. *Prace zrealizowane*, 2. *Próby realizacji projektów*. Część ta nie jest jednak typowym katalogiem, gdyż autor posługuje się „normalnym” językiem opisowym, a zawarte tu szczegółowe informacje są w niektórych przypadkach rozszerzeniem materiałów z części pierwszej książki. Ta natomiast składa się z sześciu rozdziałów: I. *Pierwsze organy w czasach poprzedzających powstanie Królestwa Polskiego (1767–1815)*, II. *Aspekty prawne i społeczne w Królestwie Polskim (1815–1864)*, III. *Twórcy i ich zaplecze warsztatowe*, IV. *Dzieła*, V. *Charakterystyka organów budowanych w Królestwie Polskim*, VI. *Organowe dziedzictwo tamtych czasów*. Każdy z nich został podzielony na podrozdziały. Autor rozpoczyna (s. 9–21) związłym zarysem

budownictwa organów na ziemiach polskich w czasach poprzedzających powstanie Królestwa Polskiego, tzn. w okresie obejmującym panowanie ostatniego króla, rozbiory i czasy Księstwa Warszawskiego. Nie jest to więc wprowadzenie opisujące podłoże polityczne, ekonomiczne i społeczne, z którymi wytwórczość instrumentów muzycznych, podobnie jak cała sfera rzemiosła, była integralnie powiązana. Dopiero w rozdziale drugim (s. 23–29), traktującym o aspektach prawnych i społecznych Królestwa Polskiego w przyjętych ramach czasowych, pojawia się ta problematyka. Wiktor Łyjak pisze o zagadnieniach i regulacjach prawno-administracyjnych związanych z nabywaniem instrumentów, rządowych propozycjach w tej sprawie, ochronie producentów krajowych, przepisach celnych itp., opierając się na literaturze przedmiotu i odnalezionych dokumentach. Trochę dziwi, że w tym rozdziale nie ma nawet wzmianki o zawodowych organizacjach budowniczych, jakim były tzw. zgromadzenia, czyli cechy (w tym wypadku Zgromadzenie Fortepian- i Organmistrzów), które przecież reprezentowały i broniły interesów zawodowych swych członków. Dwa pierwsze rozdziały są objętościowo skromne i stoją w znacznej dysproporcji do pozostałych.

Rozdział trzeci (s. 31–91), od którego na dobre zaczyna się zasadnicza część pracy, poświęcony został twórcom organów i ich zapleczu warsztatowemu. Znalazły się w nim informacje biograficzne dotyczące organmistrzów, przedstawiane w kontekście ich działalności zawodowej, kwestie konkurencji między instrumentarzami krajowymi i zagranicznymi oraz różnice pomiędzy pracownikami organmistrzów. Cenne są wiadomości dotyczące warsztatów organmistrzowskich, ich wyposażenia technicznego, akcesoriów, materiałów budowlanych, używanych narzędzi itp. Czytelnik ma więc możliwość zapoznania się – niejako „od kuchni” – ze specyfiką zawodu organmistrza, co dotychczas w literaturze instrumentologicznej, przynajmniej polskiej, było zazwyczaj pomijane.

Czwarty rozdział (s. 93–149) traktuje o dziełach sztuki organmistrzowskiej budowanych w kościołach ewangelickich Kongresówki. Autor dokonuje periodyzacji w ramowych latach 1815–1864, nie uzasadniając jednak przyjętych kryteriów. W rozdziale piątym (s. 151–177) Wiktor Łyjak charakteryzuje organy budowane w zborach ewangelickich w Królestwie Polskim w omawianym przedziale czasowym. Interesujące są konstatacje dotyczące roli Augusta Freyera, który był postrzegany nie tylko jako świetny organista i kompozytor warszawski, lecz także rzeczoznawca w sprawach budowy i naprawy organów.

W rozdziale szóstym (s. 179–200), ostatnim w pierwszej części rozprawy, Łyjak opisuje dziedzictwo tamtych czasów, tzn. zachowane do dziś dzieła oryginalne oraz ikonografię nieistniejących już obiektów. Praca za-

wiera ponadto obszerny aneks (s. 305–439), w którym przedstawiono interesujące wypisy źródłowe. Walory dokumentacyjne książki podnoszą zdjęcia zachowanych instrumentów, faksymilia wybranych materiałów archiwalnych itp. Właściwe na ogół rozplanowanie materiału oraz dołączenie szczegółowych indeksów (osobowy i miejscowości) sprawia, że praca jest względnie przejrzysta. Na jej stronach przewijają się także wątki związane z terminologią organoznawczą, wyglądem i wystrojem zewnętrznym, wielkością i rodzajami instrumentów, ich dyspozycją, szczegółami konstrukcyjnymi itp. W książce trudno doszukać się jakichś większych uchybień i niedociągnięć merytorycznych, a jej mankamenty dotyczą raczej „technicznych” kwestii, związanych z nadaniem ostatecznego kształtu publikacji. Jakkolwiek jest ona przede wszystkim pracą źródłowo-dokumentacyjną, niemniej porusza też problematykę nieco szerszą, dotyczącą np. analizy zachowanych instrumentów w aspekcie ich cech konstrukcyjnych, właściwości brzmieniowych itp. Autor odnotował na badanym obszarze terytorialnym szereg nieznanych dotąd obiektów, zarówno zachowanych do dziś, jak i niezachowanych. Odnalazł także nienotowanych w literaturze budowniczych. Pewnym mankamentem jest brak w aneksie wykazu organmistrzów, zawierającego ich biogramy. Wbrew pozorom, książka Wiktora Łyjaka nie jest typową pracą instrumentologiczną. Sprawy konstrukcji instrumentów, badania konkretnych zachowanych obiektów, problemy ergonomiczne i techniki gry, a także samej muzyki, zupełnie tu zresztą pominiętej, znajdują się na dalszym planie. W pracy przeważa tematyka historyczna, podparta wynikami szczegółowej kwerendy źródłowej, głównie archiwaliów i materiałów prasowych. Instrumenty muzyczne, w tym wypadku organy, były dla autora nie tylko autonomicznymi obiektami podlegającymi ewolucji, lecz wytworami kulturowymi, pełniącymi określone funkcje. Dlatego też Wiktor Łyjak porusza problematykę ekonomiczną (organy jako przedmiot interesu, stosunków handlowych, kwestie zamówień, cen, ochrony krajowych producentów, konkurencji zagranicznej itp.), pisze o pozycji społecznej organmistrzów, rywalizacji budowniczych polskich i niemieckich, sposobach finansowania i nabywania instrumentów przez poszczególne parafie, wyposażeniu warsztatów organmistrzowskich itp. Problem budownictwa organów został więc potraktowany jako problem kulturowy, co jest bardzo cenne i warte podkreślenia.

Zakończenie rozprawy (*Postłowie*, s. 303–304) jest nieproporcjonalnie krótkie w stosunku do całości publikacji, nie będąc oczekiwanym podsumowaniem przeprowadzonych badań i dywagacji. Właściwie nie zostały w nim sformułowane ani żadne wnioski końcowe, ani synteza wyników badań szczegółowych. Jest to najpoważniejsze niedociągnięcie pracy, choć należy stwierdzić, iż autor starał się dokonywać podsumowań i formułować

konkluzje w poszczególnych rozdziałach. Nieco podobne zastrzeżenia można wysunąć do „Wstępu” (s. 5–8), w którym praktycznie nie przedstawiono i nie ustosunkowano się do stanu badań i literatury przedmiotu, nie omówiono też metod badawczych.

Omawiana książka poszerza w znacznym stopniu wiedzę o dziejach wytwórczości rzemieślniczej na terenie Królestwa Polskiego, do której zaliczało się budownictwo organów, nie tylko zresztą związanych ze świątyniami ewangelickimi. Rozprawa została oparta na bardzo solidnej bazie źródłowej. Autor przebadał setki jednostek archiwalnych znajdujących się zarówno w archiwach państwowych, jak i przede wszystkim kościelnych (diecezjalnych i parafialnych). Do ważnych źródeł archiwalnych wykorzystanych w rozprawie zaliczyć należy kartotekę zabytkowych organów Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie, wykonaną w dużej części przez Wiktora Łyjąka. Bardzo obszerna jest literatura przedmiotu, w tym szereg prac własnych autora, a także źródła drukowane, np. dawna prasa. Przeprowadzona kwerenda wskazuje na dużą rzetelność w naukowym podejściu do opracowywanej problematyki badawczej.

Język, jakim posługuje się w rozprawie Wiktor Łyjak, przekracza czasami normy języka naukowego, wkraczając w obszar publicystyki, nie zawsze stojącej na przyzwoitym poziomie. Zwłaszcza przy korygowaniu niedociągnięć i błędów w literaturze przedmiotu (co samo w sobie jest przecież potrzebne i cenne), w tym prac jednego z najbardziej zasłużonych nestorów polskiej organologii, jest to szczególnie widoczne. Zastrzeżenie może wzbudzić również bibliografia (s. 441–470). Termin ten pojawia się w końcowej części pracy kilka razy, przez co wprowadza zamęt. Bibliografię autor tytułuje *Źródła i Bibliografia*, dzieląc ją na dwa działy: I. *Źródła archiwalne*, II. *Opracowania*. W przypadku pierwszego działu nie można mieć większych zastrzeżeń do przyjętych kryteriów jego konstrukcji. Natomiast w *Opracowaniach* Wiktor Łyjak wymienia na pierwszym miejscu Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków oraz autorów kart ewidencyjnych zabytkowych organów. A przecież owe karty ewidencyjne, które tylko umownie można nazwać opracowaniami, należałoby zakwalifikować do materiałów archiwalnych (zawierają dokumentację opisową i fotograficzną zabytkowych obiektów) i tym samym włączyć do pierwszego działu bibliografii. W *Opracowaniach* pojawia się kolejny aneks zatytułowany *Bibliografia*, w którym Łyjak nie uwzględnił przyjętych powszechnie norm, umieszczając w nim zarówno artykuły i prace zwarte (czyli literaturę przedmiotu), jak i tytuły wykorzystanych czasopism. Te ostatnie, zwłaszcza z XIX wieku, spełniały w wielu przypadkach rolę bezpośredniego źródła informacji, gdy np. nie zachowały się materiały archiwalne. Należałoby więc dodatkowo wprowadzić osobny dział bibliograficzny, zatytułowany np. *Materiały pra-*

sove, co jest przecież powszechnie praktykowane w pracach historycznych. Na tym jednak nie koniec, gdyż Łyjak kolejny raz posiłkuje się terminem *Bibliografia* w przypadku, w którym zestawienie nie jest właściwie związane z treścią pracy (choć zawiera także szereg pozycji dotyczących poruszanej tematyki), lecz stanowi wykaz chronologiczny wszystkich dotychczasowych publikacji autora. Są tu artykuły mające niewiele wspólnego z organami w kościołach ewangelickich Królestwa Polskiego, a także teksty popularno-naukowe i publicystyczne. W takim przypadku należałoby po prostu wyjaśnić, że tym razem czytelnik ma do czynienia z kompletnym zestawieniem publikacji autora. Podobne uwagi można odnieść do zamieszczonej dyskiografii Wiktora Łyjaka. Jej obecność sugeruje, że mamy tu nagrania na zabytkowych organach, o których mowa w książce, co jednak nie ma miejsca. Owych niedociągnięć i usterek można by zapewne uniknąć, gdyby przed opublikowaniem pracy przejrzał ją recenzent wydawniczy oraz redaktor odpowiedzialny. Tak się chyba jednak nie stało (w książce brak informacji na ten temat).

Krytyczne uwagi nie podważają jednak ogólnej, wysokiej wartości pracy. Jest ona pierwszą książką w polskiej literaturze organologicznej, która tak dogłębnie traktuje instrumenty budowane specjalnie dla świątyń ewangelickich. Dotychczas bowiem zupełnie marginesowo zajmowano się tą problematyką, chociażby z racji „katolickości” ziem polskich. A przecież okazuje się, co udowadnia Łyjak, że istniał wcale niemały obszar działalności twórczej całej rzeszy organmistrzów, budujących instrumenty na potrzeby zborów luteranckich. To właśnie owe dzieła rzemiosła artystycznego swoją „ewangelicką specyfiką” nadawały dość często odrębny charakter tym świątyniom. Nowe rozwiązania konstrukcyjne oraz w zakresie dyspozycji instrumentów były istotnym motorem przemian stylistycznych aparatu brzmieniowego, a tym samym „ewangelickiego idiomu” wykonywanej w świątyniach muzyki. Autor w swych rozważaniach poruszał też tego typu kwestie, dotychczas przez organologów niezauważane. Dla zainteresowanych problematyką budownictwa organowego fascynującą lekturą będą zapewne bardzo liczne wypisy źródłowe, wśród nich kontrakty na budowę organów, ich projekty, kosztorysy prac, w tym naprawczych, korespondencja urzędowa, opinie o instrumentach (Józef Elsner, August Freyer), protokoły rewizyjno-odbiorcze organów, a nawet pozwy sądowe czy testamenty organmistrzów. W książce Łyjaka widać nie tylko wielką erudycję autora, lecz także skrupulatność i niesamowitą wręcz drobiazgowość, a nawet pietyzm, w podejściu do źródeł archiwalnych i w ich traktowaniu. To niezwykle ważna i wartościowa cecha historyka, nie wszystkim wszakże dana. A sam ogrom zebranych i przebadanych materiałów naprawdę budzi respekt. Wiktor Łyjak należy do wąskiej grupy osób, które poświęciły się ba-

daniom archiwalnym i dokumentacyjnym związanym z dziejami budownictwa organowego na ziemiach polskich. Kulminacją jego dotychczasowego dorobku naukowego jest recenzowana książka, wnosząca do historii budownictwa organów wiele cennych przemyśleń, a przede wszystkim nieznaną dotąd faktografię.

(„Muzyka” – kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr 2, 2010)

.....

Maryla Renat, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*

(recenzja wydawnicza; książka została wydana w 2012 roku przez Akademię Jana Długosza w Częstochowie)

Praca Maryli Renat jest pierwszym w literaturze muzykologicznej tak obszernym kompendium wiedzy dotyczącej konkretnej formy muzyki kameralnej lub na instrument solo – utworów powstałych w XX wieku, napisanych przez polskich kompozytorów. Stanowi ona wynik żmudnych badań nad jednym z ciekawszych zagadnień historii muzyki polskiej, jakim jest polska sonata skrzypcowa w XX stuleciu. Na podkreślenie zasługuje fakt, że znalazły się w niej utwory mało znane, zapomniane, czy w ogóle po raz pierwszy wydobyte na światło dzienne i omówione przez muzykologa. Zapewne nie wszystkie dzieła tej formy i obsady (autorka zajęła się sonatami na skrzypce solo, skrzypce i fortepian oraz na dwoje skrzypiec) udało się odnaleźć i przypomnieć, zwłaszcza jeśli chodzi o kompozycje dotychczas niepublikowane. M. Renat uwzględniła także sonaty skrzypcowe napisane przez kompozytorów emigrantów, co wiązało się z pokonywaniem dodatkowych trudności w zdobyciu odpowiednich materiałów, zwłaszcza utworów niewydanych dotąd drukiem.

Praca ma logiczny i przejrzysty układ, a podzielona została na dwie części, z których druga stanowi rodzaj katalogu tematycznego wybranych kompozycji, z podaniem incypitów poszczególnych ogniw utworów, informacjami o prawykonaniach, wydaniach (lub nie) drukiem, dedykacjach, nagraniach itp. Natomiast pierwsza, zasadnicza część pracy, składa się z pięciu rozdziałów: I. *Historia polskiej sonaty skrzypcowej*, II. *Przegląd twórczości sonatowej XX wieku i periodyzacja stylistyczna*, III. *Kształtowanie formy*, IV. *Problematyka ekspresji i jej związek z techniką instrumentu*, V. *Język dźwiękowy – faktura – problematyka wykonawcza*. Każdy z nich został podzielony na szereg podrozdziałów, a te z kolei na mniejsze jednostki. Autorka rozpoczyna obszernym zarysem historii formy sonatowej w polskiej muzyce skrzypcowej od czasów baroku do wieku XIX. Tytuł rozdziału I należałoby jednak nieco zmienić,

gdyż w obecnym sformułowaniu sugeruje on opracowanie monograficzne zagadnienia, zawierające także sonaty powstałe w XX, a nawet w XXI wieku. Ponieważ rozdział ten ma charakter wprowadzający, można byłoby go przykładowo sformułować następująco: *Zarys historyczny polskiej sonaty skrzypcowej do końca XIX wieku*. W przypadku rozdziału IV proponowałbym też nieco zmienić jego nazwę na bardziej precyzyjną, np. *Problematyka ekspresji i jej związek z możliwościami technicznymi instrumentu*.

Rozdział pierwszy jest objętościowo bardzo obszerny (może nieco zbyt obszerny), co jednak nie stanowi jego ujemnej strony. Zawiera bowiem wiele ciekawego materiału historycznego, a ze względu na fakt, iż zasadniczą część pracy stanowią cztery następne rozdziały, nie powoduje dysproporcji materiałowej.

Rozdział drugi, od którego „na dobre” zaczyna się zasadnicza część pracy, poświęcony został przeglądowi konkretnych utworów powstałych w XX wieku, ze zwróceniem uwagi na ich stylistykę. Znalazły się w nim także wybrane informacje biograficzne przedstawiane przez pryzmat konkretnych związków z komponowanymi sonatami skrzypcowymi. W rozdziale trzecim autorka skoncentrowała się na zagadnieniach czysto teoretycznych, dotyczących kształtowania formy poszczególnych utworów. W rozdziale kolejnym Maryla Renat poruszyła zagadnienia ekspresji muzycznej w korelacji z możliwościami techniczno-wykonawczymi skrzypiec. Natomiast w rozdziale ostatnim skupiła się na dywagacjach dotyczących języka dźwiękowego, faktury skrzypcowej, skrzypcowej i fortepianowej (w utworach na skrzypce i fortepian), ich wzajemnych relacji oraz problematyki wykonawczej. Dodatkowym walorem pracy, podbudowującym rozważania teoretyczne, są liczne przykłady nutowe.

Zakończenie rozprawy jest oczekiwanym podsumowaniem przeprowadzonych badań i związanych z nimi dywagacji. Zostały w nim sformułowane wnioski końcowe i synteza wyników badań szczegółowych. Autorka przedstawiła je obrazowo, posługując się m.in. odpowiednią tabelą, obejmującą główne etapy rozwojowe polskiej sonaty skrzypcowej XX wieku, a zawierającą periodyzację, formę, obsadę, język dźwiękowy i fakturę. Starła się także dokonywać podsumowań i formułować konkluzje w poszczególnych rozdziałach i podrozdziałach. We *Wstępie* natomiast przedstawiła i ustosunkowała się do stanu badań i literatury przedmiotu, może tylko nieco zbyt ogólnie omówiła kwestie metodologiczne.

Pod względem merytorycznym trudno w pracy Maryli Renat doszukać się większych uchybień czy niedociągnięć. W przypadku analizy poszczególnych dzieł, ze zrozumiałych względów (ogrom materiału – ponad 170 utworów), Autorka ograniczyła się jedynie do podstawowych cech charakteryzujących poszczególne dzieła. Dotyczy to ogólnej budowy formalnej,

języka harmonicznego, cech melodycznych i rytmicznych, stylu i estetyki oraz elementów faktury, zwłaszcza instrumentu solowego. W ostatnim przypadku Maryla Renat mogła wykorzystać własne doświadczenia w wykonywaniu muzyki skrzypcowej, gdyż z wykształcenia jest nie tylko teoretykiem – posiada także dyplom ukończenia studiów w zakresie wiolinistyki.

Bibliografia pracy została sporządzona według przyjętych powszechnie kryteriów i norm. Podzielona na trzy części, gdzie w pierwszej, najobszerniejszej, znalazły się m.in. opracowania i hasła biograficzne poszczególnych kompozytorów, a także literatura o charakterze pomocniczym. W części, gdzie są spisane wywiady, należałoby jednak, obok daty, uwzględnić również miejsca ich przeprowadzenia, ewentualnie podać, że wywiad został zrealizowany np. drogą telefoniczną (jeżeli zaistniały takie przypadki). Przy wymienionej korespondencji do autorki pracy, obok datowania powinna być także podana miejscowość napisania listu (chyba że nadawca jej nie uwzględnił; w tym wypadku należałoby o tym jednak poinformować). I żeby nie było już żadnych wątpliwości, przy wywiadach należy dodać, że przeprowadziła je autorka monografii.

Pewne zastrzeżenia może budzić strona językowa pracy. W niektórych miejscach występują nieco niezręczne sformułowania, które dadzą się stosunkowo łatwo skorygować podczas przygotowania tekstu do druku, na etapie współpracy Autorki z redaktorem wydawniczym. Np. w początkowych zdaniach na s. 6 wielokrotnie pojawia się słowo „sonata” w dość bliskich odstępach, co nie brzmi dobrze stylistycznie. Nazwę tej formy można w niektórych przypadkach zastąpić określeniem w rodzaju: kompozycja/e, utwór/ory, tego typu forma/formy itp., co nie zmieni sensu dywagacji, a wpłynie dodatnio na kształt wypowiedzi.

Poniżej wymieniam zauważone różnego rodzaju usterki i niedociągnięcia, pewne wątpliwości i propozycje drobnych zmian:

Bibliografia: Draus Agnieszka, (...) 1963–1960 ?!; Drożdżewski Piotr, „komentarz autorski do koncertu kompozytorskiego” – brak danych, gdzie i kiedy taki koncert się odbył; Nowak-Romanowicz – brak imienia (Alina); Zieliński Tadeusz, *Problemy harmoniki nowoczesnej...* – istnieje drugie, rozszerzone wydanie tej książki o zmienionym nieco tytule *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 2009. W przypadku prac będących maszynopisami (Pijarowska Aleksandra, Sadłowska Krystyna) należy podać miejsce ich przechowywania/dostępu (w tym wypadku będą to biblioteki akademii muzycznych). W części bibliografii „Listy, wywiady, komentarze” (s. 354) pojawia się dwa razy określenie „autokomentarz”. Nie spotkałem się dotąd z takim terminem. Czy jest to zdomowione już w języku polskim słowo, czy też dopiero raczkujący neologizm, trudno powiedzieć. Można je chyba zastąpić lepiej brzmiącym określeniem „komentarz od/autorski”.

Rozdział 2.4. – „Przesilenie w sonorystykę...”, lepiej brzmiałoby „Przesilenie w kierunku / w stronę sonorystyki...”

Rozdział 2.5. – „Synteza stylistyczna...”; chyba lepiej będzie „Syntezy stylistyczne...”

Rozdział 4 – proponuję niewielką zmianę: *Problematyka ekspresji i jej związek / jej związki z możliwościami technicznymi instrumentu.*

Rozdział 5.3.1 – *Zagadnienia tonalno-harmoniczne i ich wpływ na kształtowanie.* Kształtowanie czego?

W spisie tabel (s. 362), tytuł tabeli XX powinien ulec niewielkiej zmianie i brzmieć np. tak: *Zestawienie sonat okresu międzywojennego określonych i nieokreślonych tonacją.*

Praca nie wymaga w zasadzie poprawek merytorycznych, a jedynie, jak już wspomniałem, drobnych językowych, gramatycznych i stylistycznych oraz usunięcia tzw. „literówek”, w czym pomocny będzie udział redaktora wydawniczego – polonisty. Powyższe uwagi w niczym nie podważają wartości pracy. Jest ona pierwszą w literaturze muzykologicznej, która tak dogłębnie traktuje sonatę skrzypcową w polskiej muzyce XX stulecia. Dotychczas bowiem zupełnie marginesowo zajmowano się tą problematyką. A okazuje się, co udowadnia Maryla Renat, że istniał wcale niemały obszar działalności twórczej kompozytorów zarówno znanych, mniej znanych, jak i zupełnie zapomnianych, sięgających po formę sonaty na skrzypce solo lub z towarzyszeniem drugiego instrumentu, głównie fortepianu. Dla osób zainteresowanych problematyką polskiej sonaty skrzypcowej XX wieku, w tym dla czynnych instrumentalistów, chcących poszerzyć swój repertuar o dzieła rzadko wykonywane, dodatkową i „szybką” lekturą będzie druga część pracy, czyli wykaz chronologiczno-alfabetyczny poszczególnych kompozycji z podstawowymi danymi o utworach.

W przeznaczonej do publikacji monografii Maryli Renat widać nie tylko dużą erudycję autorki, lecz także skrupulatność i rzetelność w podejściu do zasobów źródłowych i ich potraktowaniu. To niezwykle ważna i wartościowa cecha historyka i teoretyka muzyki. A sam ogrom zebranych i przebadanych materiałów budzi respekt. Kulminacją dotychczasowego dorobku naukowego Maryli Renat jest recenzowana rozprawa, wnosząca do historii i teorii muzyki polskiej XX wieku wiele cennych przemyśleń i mało dotąd znanej faktografii.

Wniosek: Praca Maryli Renat *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku* jest cennym wkładem do polskiej literatury muzykologicznej, wobec czego jak najbardziej zasługuje na opublikowanie w postaci książkowej, co niniejszym gorąco popieram.

.....

Na kolejny, czwarty już tom serii wydawniczej *Studia Organologica*, realizowanej przez Katedrę Instrumentologii Instytutu Muzykologii KUL, składa się szesnaście tekstów trzynastu autorów, podzielonych na cztery grupy: artykuły (12), komunikaty (2), materiały (1) i sprawozdania (1). Całość zredagowała i przygotowała do druku Maria Szymanowicz. Tematyka prac związana jest głównie z historią budownictwa organów na ziemiach dzisiejszej Polski, niektóre dotyczą problematyki pokrewnej.

Książkę otwiera artykuł Jarosława Kisieleńskiego *Rozwój wiatrownicy w okresie gotyku* (s. 15–41). Traktuje o jednej z najważniejszych części organów, jaką jest wiatrownica. Ma charakter typowo instrumentologiczny i poświęcony jest wybranym zagadnieniom technicznym w konstrukcji instrumentu. Autor wprowadził określone ramy chronologiczne, ograniczając się do okresu, w którym panował tzw. styl gotycki. Artykuł oparty jest na literaturze przedmiotu, głównie niemieckiej. Cechuje go jasność i precyzja wywodów, a także odpowiednie rozplanowanie tekstu. Walory artykułu, stanowiącego przykład rzetelnego podejścia autora do problematyki badawczej, podnoszą liczne tabele i wykresy. Zastrzeżenia natomiast może budzić używana terminologia dotycząca poszczególnych części organów. Kisieleński stosuje bowiem głównie nazewnictwo niemieckie, podczas gdy istnieją, przynajmniej w niektórych wypadkach, odpowiedniki w języku polskim. Powstał przez to pewien chaos terminologiczny, spowodowany dodatkowo podawaniem przez Autora niektórych nazw także w języku holenderskim, niekiedy łacińskim, przy unikaniu terminologii polskiej¹.

Miłosz Aleksandrowicz napisał artykuł pt. *Uwagi o strojeniu instrumentów klawiszowych w XVII wieku. „Traité de l'accord de l'espionette” (1650) Jeana Denis* (s. 43–70). Autor przedstawił sylwetkę wybitnego specjalisty od strojenia i budowy chordofonów klawiszowych XVII-wiecznej Francji, jakim był Jean Denis. Podstawę rozważań Aleksandrowicza stanowi traktat francuskiego praktyka i teoretyka strojenia szpinetów (a także innych instrumentów klawiszowych, w tym organów). Autor wymienia również kilka innych traktatów z tego okresu o podobnej tematyce, opierając się głównie na literaturze przedmiotu, zwłaszcza francuskojęzycznej, oraz wynikach własnych przemysłów. Treścią pracy jest syntetyczne przedstawienie propozycji strojenia instrumentów według Denisa, bez wdawania się w głębsze rozważania

¹ Por. J. Gołos, Z. Kobus, B. Vogel, *Słownik terminologiczny zabytków*, z. 3, cz. 1, *Instrumenty klawiszowe*, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1991.

teoretyczne i krytyczne, chociaż takowe także się pojawiają. Ponieważ w literaturze polskiej traktat ten prezentowany jest bodaj po raz pierwszy, same tylko walory poznawcze artykułu są niewątpliwie cenne. Ryciny, wykresy itp. oraz faksymilowany przedruk pierwszej części traktatu wraz z tłumaczeniem na język polski (brak jednoznacznej informacji o autorze przekładu; można się jedynie domyślać, że jest nim Miłosz Aleksandrowicz) bardzo podnoszą wartość pracy.

Jan Chwałek, należący do nestorów wśród naszych organoznawców, swój tekst zatytułował nieco przewrotnie *Simon Lelie Włoch z Warszawy, czy inszy z Północy, w kazimierskiej farze organ postawił?* (s. 71–107). Praca nosi wszelkie znamiona naukowe na wysokim poziomie merytorycznym. Dotyczy najstarszych w Polsce czynnych organów z kościoła farnego w Kazimierzu Dolnym, datowanych na ok. 1620 r. O instrumencie tym pisano już wielokrotnie, podając domniemanego budowniczego – Włocha z Warszawy Simonea Lelia (Szymona Leliego vel Szymona Liliusza). Autor artykułu ujawnił niebrane dotąd pod uwagę fakty (m.in. inskrypcje wewnątrz organów), mogące sugerować innego budowniczego – organistę i zapewne organmistrza Tomasza Gogolińskiego z Lipna niedaleko Włocławka, który z żoną zamieszkał w Kazimierzu. Sam instrument, jak konstatuje J. Chwałek, wykazuje bezsprzecznie cechy północnego (niemieckiego, holenderskiego) budownictwa organowego, a nie południowego, włoskiego. Obszerna i bardzo cenna praca Jana Chwałka wnosi do polskiej literatury organoznawczej szereg nowych faktów, stawia też intrygujące pytania związane z autorem (autorami?) rzeczonego instrumentu.

Z kolei Maria Konopka przedstawiła tekst pt. *Nieznane dokumenty z XVII wieku dotyczące budowy organów w kolegiacie pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu (cz. II)* (s. 109–123). Stanowi on kontynuację badań, których wyniki Autorka opublikowała w poprzednim tomie lubelskich studiów². Tekst ma z jednej strony charakter komunikatu, z drugiej zaś artykułu interpretującego nowo poznane fakty. Związany jest z postacią Andrzeja Nitrowskiego, jednego z najwybitniejszych polskich organmistrzów, dlatego też każdy przyczynek biograficzny lub dotyczący jego działalności zawodowej jest tym bardziej cenny. Drugim organmistrzem pojawiającym się w pracy Konopki jest Mateusz Brandtner z Torunia, kontynuator dzieła Nitrowskiego. M. Konopka wyciąga prawidłowe wnioski z analizy odnalezionych materiałów źródłowych. Autorka dołącza na końcu opracowania aneks, w którym przedstawia kontrakt z 3 sierpnia 1697 roku (transkryp-

² M. Konopka, *Nieznane dokumenty z XVII wieku dotyczące budowy organów przez Andrzeja Nitrowskiego w kolegiacie pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu* W: *Studia Organologiczne*, t. III, red. M. Szymanowicz, Lublin 2009, s. 57–82.

cja i faksymile), zawarty pomiędzy kapitułą sandomierską a Mateuszem Brandtnerem z Torunia, dotyczący dokończenia budowy organów w kolegiacie sandomierskiej, zaczętych przez organmistrza gdańskiego Andrzeja Nitrowskiego.

Jan Łamasz w artykule *Z dziejów organów katedralnych w Przemyślu* (s. 125–149) pisze o instrumencie, a właściwie instrumentach w konkretnej świątyni, jest więc on typową „małą monografią”. Pod względem merytorycznym, rozplanowania materiału, a także wyciąganych wniosków, nie można mieć do niego zastrzeżeń. Praca podbudowana została obfitą literaturą przedmiotu, w tym pozycjami o charakterze archiwalnym, oraz należyście wyposażona w aparat naukowy. Jej walory podnoszą wysokiej jakości ilustracje oraz prezentacja dyspozycji poszczególnych instrumentów.

Tekst Marii Szymanowicz *Budowa organów w Miechocinie w 1943 roku w świetle dokumentów z Archiwum Parafialnego* (s. 152–163) ma dużą wartość poznawczą, gdyż zajmuje się instrumentem budowanym w polskim kościele w trudnych czasach okupacji hitlerowskiej. Autorka wykorzystała w nim szereg nieznanych dotąd dokumentów, przechowywanych w Archiwum Parafialnym w Miechocinie (obecnie Miechocin jest częścią Tarnobrzega). Praca dotyczy niezachowanego niestety instrumentu znanego organmistrza Wacława Biernackiego. Jest ona kontynuacją wcześniejszych prac Macieja Babnisa i Mariusza Rysia, dotyczących tejże świątyni i znajdujących się w niej organów. Autorzy ci nie uwzględnili bowiem nieznanych im i dopiero teraz odnalezionych przez Szymanowicz materiałów. Pod względem merytorycznym, interpretacji zachowanych archiwaliów oraz wyciąganych wniosków, praca napisana została wzorowo.

Artykuł Andrzeja Widaka *Zabytkowe organy w kościołach dekanatu Sokołów Małopolski diecezji rzeszowskiej* (s. 166–196) powstał na bazie niepublikowanej pracy doktorskiej autora³, stanowiąc w zasadzie jej wycinek, ograniczający się do konkretnego obszaru terytorialnego (dekanat Sokołów Małopolski diecezji rzeszowskiej). We *Wprowadzeniu* autor przedstawił krótko organizację terytorialną dekanatu, a także wykorzystane materiały (głównie z archiwów kościelnych). Zasadniczy trzon pracy podzielony został na dwie części, z których pierwsza ma charakter katalogowo-opisowy (*Opis organów zabytkowych w kościołach dekanatu Sokołów Młp.*), druga natomiast to *Synteza wyników badań*. Opierając się na wypracowanych już w instrumentologii wzorcach (np. opisy inwentaryzacyjne poszczególnych obiektów), autor potrafił należyście opracować materiał badawczy.

³ A. Widak, *Zabytkowe organy w obiektach sakralnych diecezji rzeszowskiej (studium historyczno-instrumentoznawcze)*, Lublin 2008, mps w Archiwum Uniwersyteckim KUL.

Głosy wielorzędowe w „Das Werkstattbuch des Orgelbauers Christian Vater” to drugi tekst Jarosława Kisielińskiego w omawianej publikacji zbiorowej (s. 197–229). Traktuje on o wyżej wymienionych głosach organowych, które opisane zostały w pracy niemieckiego organmistrza z Hanoweru Christiana Vatera w I poł. XVIII wieku. Księga warsztatowa Vatera (rękopis) przechowywana jest w Archiwum Miejskim w Hanowerze, natomiast autor artykułu posłużył się faksymile tego ciekawego dzieła, opublikowanym w Berlinie w 2001 roku przez Uwe Papego. Po przedstawieniu sylwetki niemieckiego organmistrza i jego *Werkstattbuch*, J. Kisieliński koncentruje się na analizie wybranych dziesięciu głosów wielorzędowych, opisanych przez Vatera. Autor m.in. zrewidował zapisy układów wybranych głosów, wykonał ich wykresy, zauważył i skorygował błędy i pomyłki w pracy Vatera, a także ustosunkował się krytycznie do niektórych stwierdzeń w komentarzach wydawcy książki. I w tym właśnie leży podstawowa wartość pracy Kisielińskiego.

Kolejny artykuł czwartego tomu *Studia Organologica* napisał Bogdan Andrzej Tabisz, tytułując go *Rys działalności organmistrzowskiej rodziny Englerów* (s. 232–254). Literatura przedmiotu dotycząca Englerów jest obfita, zarówno niemiecko- jak i polskojęzyczna. Autor w swoim artykule, jak to wynika choćby z samego tylko tytułu, przedstawia ogólny szkic związany z dziejami zasłużonej rodziny organmistrzów, reprezentowanej przez trzy pokolenia budowniczych. Nie wnosi on w zasadzie jakichś nowych istotnych informacji dotyczących znanego rodu organmistrzów, opierając się głównie na literaturze przedmiotu. Tabisz zresztą przygotowuje dysertację doktorską poświęconą Englerom, w której zapewne przedstawi wyniki własnych badań.

Następną pracę w omawianej publikacji napisał Andrzej Gładysz, tytułując ją *Z historii organów w diecezji tarnowskiej... czyli jeszcze o Rudolffie Haase, organmistrzu lwowskim* (s. 255–280). O Rudolffie Haase pisano już kilkakrotnie w nowszej literaturze instrumentologicznej. Artykuł Gładysza jest kolejnym przyczynkiem do biografii i działalności zawodowej lwowskiego organmistrza, aktywnego także na terenie diecezji tarnowskiej. Wartość pracy leży w tym, że wnosi ona do literatury nieznaną dotąd fakty, uzupełniając wyniki wcześniejszych badań m.in. Macieja Babnisa. Jak się okazuje, Haase zbudował cztery instrumenty na terenie diecezji tarnowskiej. Walory artykułu podnosi aneks, zawierający kosztorys budowy organów sporządzony przez Rudolffa Hasse w 1908 roku, oraz obfite i ciekawe materiały ikonograficzne.

Andrzej Prasał w tekście *Działalność zakładu organmistrzowskiego Adama i Andrzeja Wolańskich z Lubania* (s. 281–304) wziął na warsztat naukowy jeden tylko zakład organmistrzowski, przedstawiając jego dzieje i dorobek przez pryzmat prowadzącej go rodziny instrumentarzy. To standardowe już po-

sunięcie w piśmiennictwie poświęconym historii budownictwa instrumentów muzycznych, mające w literaturze wiele przykładów. W ten sposób powstają mniejsze czy większe monografie poszczególnych wytwórni. Taki właśnie charakter ma praca A. Prasała, opisująca historię warsztatu organmistrzowskiego. Istotna jest tu faktografia związana z problematyką badawczą, dotyczącą wycinka dziejów powojennego organmistrzostwa na Dolnym Śląsku.

Kolejny tekst zawarty w omawianym tomie napisał Piotr Dębski, a za tytułowany został *Carillon kościoła katedralnego pw. św. Ap. Piotra i Pawła w Legnicy* (s. 305–359). W literaturze przedmiotu nieczęsto spotykamy teksty dotyczące tak specyficznego „instrumentu” muzycznego. Dlatego też obszerna praca Dębskiego zasługuje na szczególną uwagę. Pod względem merytorycznym artykuł wykazuje wysoki poziom, a porusza zarówno zagadnienia historyczne związane z rzeczoną obiektem, jak i czysto techniczne. Opisuje także wykonywany na instrumencie repertuar.

W dziale „Komunikaty” Jerzy Rajman przedstawił tekst *Organy w małym mieście i wiejski warsztat. Przyczynek do badań nad organami w Małopolsce* (s. 363–367). Ten stosunkowo krótki, ale bogaty w faktografię komunikat, powstał w wyniku kwerendy archiwalnej autora, przygotowującego większą pracę o charakterze monograficznym. Jest on typowym przyczynkiem, uzupełniającym dotychczasową wiedzę na temat działalności warsztatu organmistrzowskiego Tomasza Falla ze Szczyrzyca, którego kontynuatorem był jego zięć Bartłomiej Ziemiański. Autor przedstawił m.in. ciekawe informacje, oparte na dokumencie z 1942 roku.

Praca Grzegorza Żaka *Katalog organów w kościołach diecezji drohiczyńskiej* (s. 369–383) bazuje na dysertacji doktorskiej autora⁴ i jest katalogiem zachowanych organów w świątyniach diecezji drohiczyńskiej. Założenia metodologiczne są w tym wypadku inne niż w pozostałych artykułach i komunikatach opisywanego tomu. Wynikają one z ogólnie przyjętych zasad prezentacji tego typu materiału informacyjnego. Autor wymienia sześćdziesiąt pięć zachowanych instrumentów w kościołach poszczególnych miejscowości diecezji drohiczyńskiej. Podaje nazwę kościoła (pod czym wzywaniem), budowniczego organów (firmę), datowanie instrumentu, ilość głosów, liczbę manualów, pedałów, rodzaj traktury i wiatrownicy. Wszystkie obiekty zostały sfotografowane i w publikacji są prezentowane w kolorze. Walory poznawcze są tu bezsprzeczne.

Kolejną pracę omawianego tomu napisała Maria Szymanowicz, a nosi ona tytuł *Wiadomości o organach w „Miesięczniku Pastorskim Płockim” z lat 1946–2009* (s. 387–397). Mało znane czasopisma lokalne mogą niekiedy sta-

⁴ G. Żak, *Organy w kościołach diecezji drohiczyńskiej (Studium historyczno-instrumentoznawcze)*, Lublin 2011, mps w Archiwum Uniwersyteckim KUL.

nowić prawdziwą kopalnię interesującego materiału faktograficznego. Tak jest w przypadku rzeczzonego miesięcznika, wykorzystanego przez autorkę jako baza źródłowa. Praca Szymanowicz ma charakter materiałowy, prezentując wszelkie informacje o organach zawarte w płockim czasopiśmie na przestrzeni ponad pół wieku. Autorka podzieliła ją na dwie części. W pierwszej, zasadniczej, cytuje *in extenso* wszelkie wzmianki na temat organów w poszczególnych miejscowościach (porządek alfabetyczny). W drugiej części, znacznie skromniejszej, wymienione są jedynie tytuły konkretnych artykułów oraz ich dane bibliograficzne. Może być ona wykorzystana przez innych badaczy i autorów, penetrujących historię budownictwa organów w Polsce powojennej.

Koniec całego tomu wieńczy *Sprawozdanie z uroczystości jubileuszu 80. rocznicy urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka*, napisane także przez Marię Szymanowicz. Ze zrozumiałych względów tekst ten, okraszony licznymi barwnymi zdjęciami, nie nosi znamion naukowego, niemniej w kontekście szczególnych zasług Profesora na polu nauki i dydaktyki akademickiej, jak najbardziej nadawał się do umieszczenia go właśnie w tymże tomie.

Przedstawione artykuły, materiały i komunikaty kolejnego tomu lubelskich *Studiów* dotyczą problematyki instrumentologicznej związanej z budownictwem organów na ziemiach dzisiejszej Polski w różnych okresach historycznych, jak i tematyki pokrewnej (strojenie instrumentów, carillonów kościelne). W większości są to teksty o charakterze przyczynkarskim, wniosły jednak do organologii wiele nieznaną dotąd faktografii. Niektóre mają także dużą wartość dokumentacyjną. Jeśli chodzi o stronę merytoryczną i warsztatową, stoją na odpowiednio wysokim poziomie akademickim, spełniając tym samym wymogi stawiane pracom o charakterze naukowym. Artykuły zawierają streszczenia w języku niemieckim. Całość wydrukowana została na przyzwoitym poziomie edytorskim, z wieloma kolorowymi ilustracjami na papierze kredowym, co też podnosi walory tomu. *Studia Organologica* pod redakcją Marii Szymanowicz są kolejnym cennym wkładem Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II do polskiego piśmiennictwa muzykologicznego z dziedziny instrumentologii.

(„Muzyka” – kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr 2, 2013)

.....

Relacje, sprawozdania, inne

Muzeum Instrumentów Muzycznych w Berlinie

W dzielnicy Tiergarten znajduje się tzw. Kulturforum, gdzie sąsiadują z sobą oba budynki Berliner Philharmoniker (wielka sala i sala kameralna), Galeria Narodowa, Muzeum Rzemiosła Artystycznego, Biblioteka Państwowa (jedna z największych w Europie) oraz Państwowy Instytut Badań Muzycznych wraz z Muzeum Instrumentów Muzycznych. Nowoczesny gmach Instytutu i Muzeum oddany został do użytku w grudniu 1984 roku. Samo zaś Muzeum może poszczycić się ponad wiekową historią, gdyż w 1988 roku minęła setna rocznica jego założenia. Muzeum dysponuje pięknym, nowoczesnym, znakomicie zaprojektowanym budynkiem, doskonale przygotowanym do właściwego eksponowania instrumentów. Posiada własny warsztat konserwatorski, prowadzi też badania naukowe w ramach działalności Państwowego Instytutu Badań Muzycznych. W gmachu Muzeum często odbywają się koncerty muzyki dawnej, nierzadko na zabytkowych instrumentach. Zwiedzający mogą się zaopatrzyć w przewodniki, książki, widokówki, slajdy, a nawet kasety z nagraniami na muzealnych eksponatach. Obok niektórych instrumentów znajdują się magnetofony z nagraniem na tych instrumentach utworami, których każdy może wysłuchać.

Instrumenty smyczkowe reprezentowane są głównie przez bogaty zbiór szkoły niemieckiej XVII i XVIII wieku: Franz Straub, Ernst Busch, Joachim Tielke, Jakob Stainer i innych. Do najcenniejszych okazów szkoły włoskiej należy zaliczyć skrzypce Stradivarię z 1703 r. oraz wiolę tenorową Antonia i Hieronima Amaticich, pochodzącą z pierwszej połowy XVII wieku. Szkołę francuską reprezentują m.in. skrzypce J.B. Vuillaume'a (1830 r.) oraz smyczek F. Lupota (1800 r.). Do ciekawostek należy basowa wiola da gamba,

pochodząca ze szkoły angielskiej – zbudował ją w Londynie w 1697 r. Barak Norman.

Wśród instrumentów szarpanych znajdujemy gitary, mandoliny i lutnie z ośrodków hiszpańskiego i włoskiego, a także z Wiednia, Berlina, Düsseldorfu (np. gitara Martina Kaisera z 1699 r.). Ośrodek północnoniemiecki reprezentuje m.in. wspomniany już Joachim Tielke z Hamburga (teorban z 1713). Eksponowanych jest także kilka harf, m.in. harfa diatoniczna z XVII w. oraz dwie harfy z XIX w. – podwójnopedałowa Erarda i chromatyczna Pleyela.

Wśród instrumentów dętych poczesne miejsce zajmuje zbiór siedemnastowiecznych cynków, pomortów, krummhornów, fletów blokowych, dulcjanów, trąbek (Huns Veit), pochodzących z kościoła św. Wacława w Namburgu. Od czasów reformacji kościół ten, ze swoim kantorem Andreasem Ungerem, zaliczał się do prężnych ośrodków kultywujących muzykę kościelną. Większość trąbek, rogów i puzonów z XVII i XVIII w. pochodzi z Norymbergi, gdzie w owym czasie bujnie rozwijało się budownictwo instrumentów dętych blaszanych. Do najbardziej znanych trąbomistrzów norymberskich należeli m.in. Wolf Wilhelm Haas, Georg Friedrich Steinmez, Friedrich Ehe.

Nie brak oczywiście w Muzeum instrumentów dętych z warsztatów berlińskich. W 1808 r. powstała tu firma, która szybko uzyskała międzynarodowe uznanie: J.C. Griessling i B. Schlott. Właśnie na ich klarncie, znajdującym się dziś w zbiorach Muzeum, grał oba *Koncerty* Webera ówczesny wirtuoz tego instrumentu Heinrich Josef Baermann. Inna słynna berlińska firma instrumentarska, także reprezentowana w zbiorach, należała do rodziny Moritzów. Założył ją osiadły w 1808 r. w Berlinie Johann Gottfried Moritz, a prowadzili, aż do roku 1955, jego potomkowie. Moritzowie usprawnili działanie wentyli oraz zbudowali trąbki basowe (1866 r.) i puzony kontrabasowe do inscenizacji Wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga*.

W berlińskim Muzeum można też obejrzeć flety poprzeczne znanego niemieckiego instrumentarza Theobalda Boehma oraz wydanie jego książki *Über den Flötenbau* (Moguncja 1847), jak również wiele innych instrumentów dętych drewnianych XVII-XIX wieku, głównie niemieckiej i francuskiej proweniencji. Bogato przedstawia się także grupa instrumentów dętych blaszanych „militarnych” i „reprezentacyjnych” różnych firm z XIX i XX wieku.

Kolejny, obszerny dział Muzeum to instrumenty klawiszowe. Obejrzeć tu można kilka włoskich szpinetów, niemieckich i niderlandzkich klawikordów z XVII-XVIII wieku, zarówno „związanych” jak i „wolnych” (m.in. klawikord związany Hieronymusa Albrechta Hassa, Hamburg 1728), jak również XX-wieczny klawikord firmy Neupert (Bamberg 1943), specjalizującej się w budowaniu nowoczesnych klawesynów i klawikordów. Wśród

klawesynów do ciekawszych należą: klawesyn z wbudowanym wirginałem oktawowym Joannesa Ruckersa z Antwerpii (początek XVII w.), klawesyn Andreasa Ruckersa (Antwerpia 1718), klawesyn Jacoba Kirkmana (Londyn 1761), klawicyterium (1752) i szpinet (1765) Alberta Delina z Tournai. Pod koniec XIX wieku, w związku z renesansem dawnej muzyki klawesynowej, szereg firm rozpoczęło budowę nowoczesnych klawesynów i klawikordów. W dziedzinie tej przodowały dwie firmy paryskie – Erard i Pleyel, później niemieckie, głównie Neupert. Również te instrumenty można oglądać w berlińskim Muzeum.

Licznie reprezentowane są także fortepiany. Najbardziej interesujące z nich to: fortepian stołowy Johanna Matthaeusa Schmahla (Ulm, ok. 1770), fortepian skrzydłowy Johanna Andreasa Steina (Augsburg 1775), fortepian stołowy Adama Beyera (Londyn 1775), klawiorgan (połączenie fortepianu z małymi organami) Samuela Kühlewinda (Volkstedt w Saksonii 1791), fortepian tangentowy Franza Josepha Spätha i Christopa Friedricha Schmahla (Regensburg 1793). Z XIX wieku pochodzi m.in. fortepian stołowy i skrzydłowy Johna Broadwooda (Londyn 1815, 1816), fortepian Josepha Brodmana (Wiedeń, ok. 1810), który niegdyś był własnością K.M. Webera, fortepian Conrada Grafa (Wiedeń 1838). (Warto przypomnieć, że właśnie Conrad Graf zbudował na zamówienie głuchnącego Beethovena fortepian o szczególnie silnym dźwięku). Z Rygi pochodzi fortepian stołowy J. Tresselta (ok. 1850–1860). Nie mogłoby tu oczywiście zabraknąć najślynniejszej berlińskiej firmy Carl Bechstein. Reprezentuje ją pianino z 1862 roku. Typowe wytwory dziewiętnastowiecznej kultury muzycznej to m.in. fortepian żyrafa Johanna Müllera (Berlin, ok. 1850), fortepian lira Johanna Christiana Schleipa (Berlin, ok. 1840), fortepian – stolik do szycia (ok. 1850, 3-oktawowy, w postaci skrzynki z szufladkami i przegródkami na nici, igły itp. przybory), fortepian podróżny (ok. 1850, również w postaci przenośnej skrzynki wyposażonej w lustro).

Niewątpliwie atrakcją dla zwiedzających są czteromanualowe (plus pedał) organy Wurlitzera. Zakupił je w 1929 roku od Rudolf Wurlitzer Company z North Tonawanda w stanie Nowy Jork Werner Ferdinand von Siemens (pochodzący ze znanej rodziny przemysłowców). Zainstalował je w swojej willi w Berlinie-Lankwitz, gdzie miał salę koncertową i gdzie czasami sam dyrygował. Organ Wurlitzera były wówczas często używane w kinach do realizacji podkładu muzycznego w filmach niemych. Walory dźwiękowe tego instrumentu prezentowane są zwiedzającym.

W budynku Muzeum znajdują się też organy pochodzące z Kościoła NMP w Batwick (Wielka Brytania), zbudowane ok. 1815–1820 przez Johna Graya. Z innych tego typu instrumentów można wymienić harmonium (fisharmonię) znanej paryskiej firmy Debain (ok. 1850).

Z XIX i początków XX wieku pochodzi szereg różnych instrumentów mechanicznych, jak grające szafy, skrzynki, katarynki, amerykańska pianola itp. Najciekawszym jest olbrzymi orchestrion – „Hupfel-Sinfonie-Jazz-Orchester” (firma Ludwig Hupfel, Lipsk ok. 1920), mający w repertuarze popularne marsze i walce tamtej epoki, które można oczywiście i teraz usłyszeć, wrzucając doń jedną markę...

Wśród instrumentów orientalnych i ludowych warto zauważyć m.in. staroegipskie sistrum, żydowski szofar, chińskie dzwony z brązu z I tysiąclecia p.n.e., instrumenty ludowe Chin, Japonii, Afganistanu, Ameryki Południowej, Rosji, krajów bałkańskich.

Osobną część ekspozycji berlińskiego Muzeum stanowi kilka tematycznych wystaw. Jedną z nich jest wystawa pod nazwą *Eksperymenty w akustyce i teorii muzyki*. Zgromadzono tutaj ryciny z dawnych traktatów teoretyczno-muzycznych, model monochordu Pitagorasa, urządzenia do akustycznej analizy dźwięku, generatory dźwięku (od pierwszych, najprostszych, po najnowocześniejsze), różnego rodzaju kamertony z XIX i XX wieku, modele mechanizmów klawesynowych, fortepianowych, pianinowych. Ekspozowane są także m.in. fortepian Emanuela Moora z podwójną klawiaturą (Pleyel, Paryż 1929), pianino z klawiaturą Janko (Berlin, ok. 1900), fortepian elektryczny Neo-Bechstein (wspólne dzieło firmy Bechstein i Siemens, Berlin ok. 1932), trautionium firmy Telefunken (Berlin 1933), różnego typu syntezatory itp.

Inna wystawa poświęcona jest Curtowi Sachsowi, sławnemu muzykologowi, który w latach 1919–1933 był dyrektorem Muzeum. Zgromadzono na niej listy, fotografie, pierwsze wydania jego prac itp. Niewielka ekspozycja *Z archiwum Filharmonii Berlińskiej* pokazuje m.in. programy, medale, zdjęcia, autografy i batutę Wilhelma Furtwänglera.

Berlińskie Muzeum jest niewątpliwie jedną z najciekawszych tego typu placówek w Europie. Warto je odwiedzić – do Berlina przecież niedaleko.

(„Ruch Muzyczny” nr 9 z 6 maja 1990)

.....

Berlińskie sceny operowe – terażniejszość i przyszłość

Sezon artystyczny 1989–1990 upłynął w Berlinie w szczególnej atmosferze. Demokratyczna rewolucja w NRD i otwarcie granic w podzielonym mieście sprawiły, że życie kulturalne zeszło na dalszy plan, wzięły natomiast górę sprawy polityczne i wizja rychłego zjednoczenia obu państw niemieckich. Miasto, dzielone sztucznie przez lata na Berlin – stolicę NRD i Berlin Zachodni, stało się jedną wielką metropolią, w której egzystują obok

siebie aż trzy samodzielne sceny operowe: Deutsche Staatsoper Unter den Linden i Komische Oper w sektorze wschodnim oraz Deutsche Oper Berlin w zachodnim sektorze miasta. Melomani Berlina Zachodniego już wcześniej mieli okazję do odwiedzania obu oper wschodniobерlińskich, ale wiązało się to z otrzymaniem wizy wjazdowej oraz przymusową, niekorzystną wymianą dewizową, co wielu odstraszało. Po zburzeniu muru wszelkie ograniczenia znikły, co spowodowało ożywione zainteresowanie zachodnich berlińczyków scenami operowymi we wschodniej części miasta. Berlińczycy wschodni mogli też oglądać spektakle w Deutsche Oper, ale dla wielu wyrosła tu bariera dewizowa (od czasu wprowadzenia unii walutowej przestała ona istnieć) i cenowa. Dla porównania: ceny biletów do oper wschodniobерlińskich wynosiły od 3 do 15 marek, w Berlinie Zachodnim od 10 do ponad 100 marek zachodniemieckich. Nic więc dziwnego, że Deutsche Staatsoper i Komische Oper uległy prawdziwemu najazdowi z Zachodu, a tym samym punkt ciężkości życia operowego w Berlinie przesunął się jak gdyby do wschodniej części miasta.

Deutsche Staatsoper to najstarsza scena operowa Berlina, sięgająca tradycjami I połowy XVIII wieku, kiedy to w wybudowanym przez Georga Knobelsdorffa gmachu operowym przy Unter den Linden wystawiono w 1742 roku operę Karla Heinricha Grauna *Kleopatra i Cezar*. Od 1984 roku operą kieruje Günther Rimkus (poprzednio Hans Pischner), a jej stałymi dyrygentami są Siegfried Kurt i Hans Fricke. W sezonie 1989–1990 odbyło się siedem premier operowych i baletowych, wśród nich m.in. *Urowadzenie z Seraju* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniaź Igor Borodina*, *Mądra Orffa*, balet *Romeo i Julia* Prokofiewa oraz wieczór baletowy z *Don Juanem* Glucka i *Symfonią Faustowską* Liszta.

Trzon repertuaru wschodniobерlińskiej Deutsche Staatsoper stanowią opery niemieckie. Już ponad sto razy od premiery w 1970 roku grany był *Wolny strzelec* Webera z piękną kreacją Magdaleny Hajossyovej jako Agaty i Reintera Goldberga jako Maxa. Stosunkowo rzadko wystawiane w Polsce opery komiczne *Wesołe kumoszki z Windsoru* Nicolai i *Car i cieśla* Lortzinga cieszą się na berlińskiej scenie nieśląbnącym powodzeniem. Do żelaznego repertuaru należy także *Fidelio* Beethovena z Hanną Lisowską w roli tytułowej. Dzieła Wagnera są zawsze kulminacją w repertuarze i przyciągają tłumy widzów. W *Holendrze tułaczku*, granym stale od premiery w 1968 roku, w roli Senty wystąpiła też świetna Hanna Lisowska.

Druga wschodniobерlińska scena operowa – Komische Oper, istnieje od 1947 roku, a jej pierwszym szefem był Walter Felsenstein. W repertuarze Komische Oper znajdują się również całkiem poważne dzieła, jak np. *Wolny strzelec*, *Cyganeria*, *Rigoletto*, *Łucja z Lammermooru*, *Eugeniusz Oniegin* czy nawet *Oczekiwanie* Schönberga. Do ciekawszych, lecz kontrowersyjnych przed-

stawień należy *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, w reżyserii Harry'ego Kupfera. Akcja opery została przeniesiona do czasów współczesnych. Orfeusz, ubrany po młodzieżowemu, zamiast liry ma nowoczesną gitarę. Wszystko rozgrywa się w wielkiej aglomeracji miejskiej, a reżyser wprowadził nawet sceny z karetką pogotowia, szpitalem, reanimacją, transfuzją i... kaftanem bezpieczeństwa. Zastosowana została także technika video – monitor z obrazem Eurydyki w „zaświatach”. Bawiący się piłką chłopiec, pojawiający się kilkakrotnie na scenie, stanowi jak gdyby symbol trwającego wiecznie życia.

Jak już wspomniano, w wyniku „otwarcia się” Niemiec Wschodnich, sezon w zachodniobерlińskiej Deutsche Oper przeszedł jak gdyby w cieniu wydarzeń dziejących się w enerdowskiej części miasta. Był to kolejny sezon, w którym szefostwo sprawował Götz Friedrich, a jednocześnie sezon, w którym żegnał się ze słuchaczami Generalmusikdirektor Jesus Lopez Cobos, sprawujący tę funkcję od 1981 roku. Oprócz żelaznego repertuaru włoskiego, francuskiego i niemieckiego, w sezonie tym pojawił się ponownie cały *Pierścień Nibelunga* Wagnera w reżyserii Friedricha oraz nowa inscenizacja *Lohengrina* pod batutą Cobosa, który przygotował również premierę *Samsona i Dalilii* oraz estradowe wykonanie *Lunatyczki*. W Deutsche Oper odbyło się także prawykonanie nowego dzieła Hansa Wernera Henzego *Das verratene Meer*. Czołowe opery Janačka – *Jenufa*, *Katia Kabanowa* i *Sprawa Makropulosa* są tu także grywane. Warto również wspomnieć, że dużą popularnością cieszy się musical dla dzieci Jensa Petera Ostendorfa *Alicja w krainie czarów*. Spośród przedstawień baletowych trzeba wymienić *Ognistego ptaka* i *Święto wiosny* Strawińskiego w choreografii Bėjarta. Od nowego sezonu dyrektorem i kierownikiem artystycznym baletu będzie Peter Schaufuss, który podpisał już pięcioletni kontrakt (poprzednio był on dyrektorem artystycznym London Festival Ballet).

Berlin Zachodni posiada też teatr muzyczny – Theater des Westens – gdzie wystawia się przede wszystkim musicale i operetki. Dużym powodzeniem na jego scenie cieszyła się opera Gershwinia *Porgy and Bess* w reżyserii Friedricha.

Jaka będzie przyszłość berlińskich scen operowych w niepodzielonym już mieście i państwie? Ostatnio pojawiły się opinie kwestionujące potrzebę utrzymywania aż trzech scen operowych w jednym mieście. Trudno sobie jednak wyobrazić, by którejs z berlińskich oper nagle zabrakło. Każda z nich powinna sobie wypracować własny, indywidualny profil i repertuar (obecnie spora część pozycji repertuarowych pokrywa się) i dalej, jak dotąd, pomyślnie się rozwijać, podnosząc i tak już bardzo wysoką rangę kulturalną metropolii nad Szprewą.

(„Ruch Muzyczny” nr 20 z 7 października 1990)

.....

Europejskie Centrum Muzyki Żydowskiej w Hanowerze w setną rocznicę śmierci Louisa Lewandowskiego

Na łamach „Ruchu Muzycznego” mieliśmy już okazję poznać bliżej postać Louisa Lewandowskiego (1821–1894) dzięki artykułowi Wiktora Łyjaka *Organy w synagodze* (nr 25/1993). Również nagranie przez Łyjaka płyty kompaktowej z wybranymi utworami na organy lub fisharmonię Lewandowskiego pozwoli przypomnieć oryginalną twórczość tego prawie nieznanego w Polsce kompozytora. Lewandowski, urodzony w Wielkopolsce (Września koło Poznania), zapisał się na trwałe w historii muzyki synagogałnej jako jej reformator i wybitny twórca. Uważając siebie za „pruskiego Żyda”, Lewandowski był związany przez wiele lat z synagogą przy Oranienburgerstrasse w Berlinie, otrzymał nawet zaszczytny tytuł „królewskiego dyrektora muzycznego”. Po jego śmierci stopniowo o nim zapomniano, a po roku 1933 na fali hitlerowskiego antysemityzmu i terroru nie mogło już być w ogóle mowy o jakimkolwiek propagowaniu dorobku i spuścizny Lewandowskiego. Nic więc dziwnego, że wiele jego dzieł nie przetrwało do naszych czasów. Dopiero od niedawna, dzięki działaczom żydowskim w Niemczech, sytuacja muzyki synagogałnej i jej wybitnych przedstawicieli zaczęła ulegać zmianie. W roku 1988 założone zostało w Augsburgu Europejskie Centrum Muzyki Żydowskiej, które od kwietnia 1992 roku działa przy Wyższej Szkole Muzyki i Teatru w Hanowerze. Jego założycielem i dyrektorem jest Andor Izsak (ur. 1944 w Budapeszcie), zasłużony organista i działacz muzyczny. Andor Izsak już podczas studiów w Wyższej Szkole Muzycznej w Budapeszcie był organistą największej europejskiej synagogi – przy ulicy Dohany. W roku 1962, wraz ze słynnym żydowskim kantorem Marcellem Lorandem, założył chór im. Lewandowskiego, pierwszy tego typu zespół, który zaangażował się w przywracanie do życia zreformowanej, wielogłosowej liturgicznej muzyki żydowskiej. Izsak był też inicjatorem kilku muzycznych festiwali, m.in. Międzynarodowego Festiwalu Tradycyjnej i Religijnej Muzyki Żydowskiej w Paryżu.

Założone przez niego Europejskie Centrum Muzyki Żydowskiej, jedyna tego typu placówka w Europie, jest subsydiowane ze środków rządu federalnego, Ministerstwa Nauki i Kultury Dolnej Saksonii, Fundacji Volkswagena i kilku innych instytucji. Głównym zadaniem Centrum jest rekonstrukcja muzyki synagogałnej, jej zabezpieczenie, naukowe opracowanie i propagowanie. Dlatego też wszelkie materiały – jak nuty, archiwalia, nagrania itp., które przetrwały okres narodowosocjalistycznej dyktatury – są przez Centrum zbierane. Planowane jest ponowne wydanie wszystkich dzieł klasyków muzyki synagogałnej, m.in. L. Lewandowskiego, E. Birnbauma,

S. Sulzera. W roku 1993 Centrum wydało tradycyjne śpiewy synagogałne Isaaka Lachmanna. Organizowane są koncerty i festiwale, w których biorą udział czołowe zespoły i soliści z całego świata. Przy Centrum istnieje Studio Muzyki Synagogałnej, dokonujące nagrań archiwalnych i rejestrujące wszelkie koncerty. W przyszłości Centrum chciałoby także przejąć zadania w zakresie kształcenia kantorów dla synagog. Utrzymywane są liczne kontakty z uniwersytetami i innymi instytucjami w kraju i za granicą. Szczególnie dobre i owocne stosunki zostały nawiązane z placówkami w Izraelu i Stanach Zjednoczonych.

W roku 1994, który w związku z setną rocznicą śmierci kompozytora został uznany za Rok Louisa Lewandowskiego, przewidziane są liczne koncerty, wieczory pamięci, prelekcje. Centralne uroczystości miały miejsce 3–5 lutego w synagodze gminy żydowskiej w Hanowerze. Patronat objął dr Gerhart M. Riegner, honorowy przewodniczący Światowego Kongresu Żydów, oraz Ignatz Bubis, przewodniczący Centralnej Rady Żydów w Niemczech. Odbyły się prelekcje i koncerty, w wykonaniu m.in. chóru męskiego Wielkiej Synagogi w Tel Awiwie pod dyrekcją Nissana Torena oraz światowej sławy kantora Moshe Sterna. W ramach Dni Kultury Żydowskiej w Eisenach (Turyngia) postać Louisa Lewandowskiego przedstawił dyrektor Centrum dr Andor Izsak, wykonując również na fortepianie fragmenty jego utworów, a także śpiewając. Działający przy hanowerskim Centrum zespół muzyczny odbył już i ma przed sobą w jubileuszowym roku szereg podróży koncertowych po Europie i Ameryce.

Warto wspomnieć, że Europejskie Centrum Muzyki Żydowskiej w Hanowerze zainteresowało się bardzo informacją o nagraniu w Polsce płyty z utworami Lewandowskiego i tę płytę już zamówiło. Dla Wiktora Łyjaka, który jako pierwszy nagrał dzieła „Mendelssohna muzyki synagogałnej”, może to stanowić powód dodatkowej satysfakcji.

(„Ruch Muzyczny” nr 10 z. 15 maja 1994)

.....

Estrongo Nachama (1918–2000)

13 stycznia 2000 r. zmarł w Berlinie w wieku 82 lat Estrongo Nachama, wieloletni Oberkantor berlińskiej gminy żydowskiej. Odszedł jeden z najwybitniejszych żydowskich kantorów, którego potężny, a jednocześnie ciepły bas-baryton zachwycał miłośników nie tylko muzyki żydowskiej w całej Europie, Ameryce, Izraelu. Pozostały na szczęście liczne nagrania, zarówno na płytach analogowych, jak i kompaktowych, a także kasety. Przez ponad

pięćdziesiąt lat brał Nachama bardzo aktywny udział w życiu muzycznym nie tylko Berlina, nie ograniczając się jedynie do wykonywania muzyki ściśle związanej z żydowską liturgią i uroczystościami religijnymi, lecz dając też koncerty muzyki klasycznej, często z chórem kameralnym działającym przy zachodniobерlińskiej rozgłośni RIAS. Jego repertuar obejmował przede wszystkim liturgiczną muzykę synagogałną, reprezentowaną przez twórczość jej klasyków, m.in. L. Lewandowskiego, I. Lachmanna, E. Birnbauma, S. Sulzera. Wykonywał również tradycyjne pieśni żydowskie, także nurtu chasydzkiego.

Estrongo Nachama urodził się w 1918 roku w greckich Salonikach jako syn handlarza zbożem i już jako sześciolatek dziecko, obdarzone cudownym głosem, występował w największej synagodze rodzinnego miasta. W marcu 1943 roku wraz z rodzicami i dwoma siostrami znalazł się w Oświęcimiu (jego wytatuowany numer obozowy to 116155), następnie w obozie Sachsenhausen. Z całej rodziny tylko on jeden przeżył. Przyczynił się chyba do tego jego wspaniały głos i wykonywane wówczas m.in. znane pieśni neapolitańskie, jak *O sole mio* czy *Mamma*, co dało mu przydomek „Sänger von Auschwitz”. Po wyzwoleniu przez Rosjan, chory na tyfus, dostał się do Berlina, gdzie był pielęgnowany przez rodzinę chrześcijańską w dzielnicy Lichtenberg. W Berlinie pozostał już na stałe, gdyż tamtejsza, z wielkim trudem po okrucieństwach Holocaustu odbudowująca się gmina żydowska potrzebowała pilnie kantora. Związał się z synagogą przy Pestalozzistrasse w zachodniobерlińskiej dzielnicy Charlottenburg. W czasach zimnej wojny i berlińskiego muru, posiadał wydaną mu przez władze ówczesnej NRD stałą wizę, co dawało mu prawie nieograniczone kontakty z gminą żydowską we wschodnim sektorze Berlina. Współpracował też z chórem katedry w Magdeburgu, przyczyniając się tym samym do dialogu między wyznawcami judaizmu i chrześcijaństwa. Regularnie występował w rozgłośniach berlińskich: RIAS, Deutschlandradio, a w czasach istnienia NRD także w Berliner Rundfunk. Jego głos słyszeliśmy też w słynnym, nagrodzonym Oscarami filmie Boba Fossa *Kabaret*.

W osiemdziesiątą rocznicę swoich urodzin dał wspaniały koncert w berlińskiej katedrze ewangelickiej (Berliner Dom). Brał udział także w katolickich i ewangelickich spotkaniach i zjazdach, nie tylko jako wybitny artysta śpiewak, ale jako wielki humanista. Mimo choroby i podeszłego wieku, do końca życia pozostał bardzo aktywny, stając się swego rodzaju „instytucją”. Jego pełen ekspresji kunszt interpretacyjny, utrwalaony w licznych nagraniach, pozostanie na zawsze wzorem dla innych kantorów.

(„Słowo Żydowskie” nr 6 z 24 marca 2000)

.....

Pamiętki po Richardzie Tauberze w Muzeum Żydowskim w Berlinie

Jüdisches Museum w Berlinie, będące wciąż w stadium organizacji i gromadzenia zbiorów, wzbogaciło się ostatnio o kolekcję cennych pamiątek po wybitnym tenorze lirycznym Richardzie Tauberze.

Zbiór składa się z ok. 450 nagrań płytowych, programów i plakatów ze spektakli operowych, operetkowych i filmowych, jak również setek fotografii i listów. Ten cenny materiał przekazał muzeum Norbert Noritz z Halstenbek koło Hamburga, od lat gromadzący wszelkie pamiątki po swym ulubionym artyście.

Richard Tauber był jednym z najwybitniejszych śpiewaków pierwszej połowy XX wieku, występującym na wielu scenach i estradach Europy, Ameryki Północnej i Południowej, Australii, południowej Afryki. Urodził się w 1891 roku w Linzu, jego ojcem był Carl Seiffert, żydowskiego pochodzenia reżyser teatru w Chemnitz, matka, Elisabeth Demeny, była śpiewaczką. Tauber studiował dyrygenturę we Frankfurcie nad Menem, a następnie wokalistykę we Fryburgu Bryzgowijskim. W roku 1913 został adoptowany przez Antona Richarda Taubera (przyjął jego nazwisko), dyrektora teatrów w Wiesbaden i Chemnitz. W tym samym roku debiutował partią Tamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta na scenie teatru swego ojczyma w Chemnitz. Artysta nie ograniczał się jednak wyłącznie do repertuaru operowego, lecz występował także w operetkach, a później w filmach muzycznych, zdobywając ogromną popularność. Na stałe zaangażowany był w teatrach muzycznych Drezna, Wiednia i Berlina, gdzie był znakomitym odtwórcą ról Mozartowskich, a także świetnym Rudolfem w *Cyganerii* Pucciniego, Leńskim w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego i wykonawcą wielu innych partii.

Jeden z głównych przedstawicieli operetki wiedeńskiej XX wieku – Ferenc Lehár, z którym Tauber się przyjaźnił, jemu właśnie dedykował pięć swoich najbardziej dojrzałych artystycznie dzieł z ostatniego okresu twórczości (zwanymi przez historyków operetki „okresem tauberowskim”), a były to: *Paganini*, *Carewicz*, *Friederike*, *Kraina uśmiechu*, *Piękny jest świat*.

W 1928 roku Richard Tauber na scenie berlińskiego Metropol-Theater występował w prapremierze *Friederike*, w roku następnym na deskach tej samej sceny w prapremierze *Krainy uśmiechu*. W tym ostatnim dziele wystąpił ponad siedemset razy jako książe Su-Chong.

W 1933 roku w Niemczech i w 1938 w Austrii jego kariera została brutalnie przerwana, a on sam wyemigrował do Anglii, gdzie przyjął obywatelstwo brytyjskie. Kontynuował karierę, śpiewając na całym świecie i dokonując licznych nagrań płytowych dla firmy Odeon.

Sporadycznie występował też jako dyrygent London Philharmonic Orchestra. Zajmował się również kompozycją (napisał m.in. trzy operetki i szereg pieśni). Po wojnie postanowił zakończyć działalność sceniczno-estradową podobnie, jak rozpoczął – partią Mozartowską. 27 września 1947 roku, podczas gościnnych występów wiedeńskiej Staatsoper w Londynie, żegnał się z publicznością, śpiewając Don Ottavia w *Don Giovannim* Mozarta. Na kilka tygodni przed śmiercią wystąpił jeszcze przed niemieckimi jeńcami wojennymi. Zmarł w Londynie 8 stycznia 1948 roku.

Dla biografii artysty i badaczy historii sztuki wokalne pierwszej połowy XX wieku, nowo nabyty zbiór pamiątek po Tauberze w Muzeum Żydowskim w Berlinie stanowić będzie niezastąpione i cenne źródło informacji.

(„Słowo Żydowskie” nr 20 z 6 października 2000).

.....

Reichenau po dziesięciu wiekach

Wyspa Reichenau na Jeziorze Bodeńskim należała w okresie wczesnego średniowiecza do czołowych ośrodków religii, nauki i kultury nie tylko regionu południowych Niemiec. Dla zainteresowanych teorią muzyki oraz muzyką tej epoki, Reichenau to swoisty symbol. Jak wygląda dzisiaj, po dziesięciu wiekach, kwitnące niegdyś, prężne centrum wiedzy i sztuki?

Spędzając część wakacji nad Jeziorem Bodeńskim (tego roku było ono bardzo ciepłe – 25 stopni) i mając „bazę” w Konstancji, miałem okazję się o tym przekonać. Wyspa Reichenau, wpisana na listę światowego dziedzictwa kultury UNESCO, leży dziś w granicach administracyjnych Konstancji (Konstanz), starego, zabytkowego miasta o bogatych tradycjach muzycznych i historycznych. Przypomnijmy, że to właśnie tutaj odbywał się w latach 1414–1418 słynny sobór, podczas którego w 1417 roku nowym papieżem – Marcinem V – został Oddo di Colonna. Wybór ten zakończył trwającą od lat schizmę w kościele zachodnim. Na soborze w Konstancji potępiono poglądy i działalność biorącego w nim udział Jana Husa, co oznaczało dla niego wyrok śmierci. Husa spalono na stosie właśnie w Konstancji, w 1415 roku. Na soborze, gdzie bardzo aktywna była także delegacja polska (m.in. Paweł Włodkowic), przyznano arcybiskupom gnieźnieńskim tytuł prymasa Polski.

Na Reichenau można dziś z Konstancji dojechać zarówno statkiem, jak i autobusem i samochodem, wyspa bowiem została połączona z lądem stałym sztucznym przesmykiem (podobnie jak druga znana wyspa Jeziora Bodeńskiego – Mainau – słynąca m.in. z egzotycznej, tropikalnej flory i pięknego pałacu). Zarówno przed wiekami, jak w dzisiejszych czasach, zajmująca

430 hektarów Reichenau jest jednym wielkim kwitnącym ogrodem, warzywno-owocowym zapleczem Konstancji i regionu (240 hektarów upraw warzywnych, w tym 50 hektarów pod szkłem). O tamtejszych mnichach ogrodnikach pisał już w IX wieku znany wówczas poeta i piewca przyrody, opat z Reichenau Walahfrid Strabo, a także uczeń tamtejszej szkoły klasztornej, opat Ermenrich von Ellwangen (IX w.), w jednym ze swych utworów nazywając poetycko wyspę „grünendes Eiland”. Turyści przybywający na Reichenau nie szukają jednak Gemüseinsel (wyspy warzywnej), lecz znajdujących się na niej trzech bardzo starych, zabytkowych świątyń, sięgających korzeniami początków słynnego opactwa benedyktynów, założonego tu w VIII wieku. Według przekazów, opactwo powstało w 724 roku, a jego twórcą był pochodzący z południowej Francji „wędrowny biskup” Pirmin, którego relikwie znajdują się dziś w Innsbrucku. Benedyktyni, także ci z Reichenau, należeli do elity umysłowej ówczesnej Europy. Przyczynili się do rozwoju nauki, ogrodnictwa, szpitali, rzemiosła artystycznego (sztuka iluminowania ksiąg liturgicznych), muzyki. Odegrali znaczną rolę w dziejach architektury, zwłaszcza romańskiej, a w prowadzonych przez siebie szkołach, bibliotekach i skryptoriach klasztornych, ocalili wiele z dorobku starożytności. Opactwo Reichenau było więc znaczącym ośrodkiem południowo-niemieckiego obszaru kulturowego, który promieniował na inne regiony. W ramach *trivium* i *quadrivium* uczono tu na wysokim poziomie siedmiu sztuk wyzwolonych, w tym muzyki. W pierwszych wiekach istnienia, największe zasługi w jego rozwoju położyli m.in. tacy opaci jak Walahfrid Strabo, Heito I (zaufany Karola Wielkiego), Hatto, Witigowo czy kompozytor Berno. Bibliotekarz i pisarz Reginbert (zm. 846) rozbudował klasztorną bibliotekę do najbardziej znaczących placówek tego typu w Europie.

O dawnej świetności klasztornej ośrodka świadczą znajdujące się na wyspie świątynie: Marienmünster (katedra Marii Panny), bazylika Sankt Peter i Paul oraz bazylika Sankt Georg (św. Jerzego). Zabudowania klasztorne i Marienmünster to główne obiekty sakralne Reichenau, erygowane w 1048 roku, w następnych wiekach przebudowywane, dzisiaj więc odbiegająca swym wyglądem od pierwotnej postaci. Najstarsze, pochodzące z VIII wieku fundamenty pierwotnej świątyni, zachowały się do dziś. W Marienmünster znalazł miejsce wiecznego spoczynku m.in. teoretyk muzyki i kompozytor Berno von Reichenau. Bazylika św. Piotra i Pawła, także erygowana w VIII wieku, swój dzisiejszy kształt zawdzięcza gruntownej przebudowie w XI stuleciu. Została poświęcona Piotrowi z Eginu, biskupowi Werony (zm. 802), który został w niej pochowany. Bazylika Sankt Georg, choć w X–XI i XIV wieku częściowo przebudowywana, w dużym jednak stopniu zachowała swą pierwotną postać. Do dziś przetrwały w niej w bar-

dzo dobrym stanie liczne malowidła ściennie z X wieku. W świątyni tej znajduje się podziemna krypta (nieдоступna dla zwiedzających), zbudowana prawdopodobnie jako miejsce przechowywania relikwii poległego w Palestynie w początkach IV wieku św. Jerzego. Na niej właśnie wybudowano poświęconą temu męczennikowi bazylikę.

Z zachowanych zabytków muzycznych pochodzących z Reichenau, w miejscu ich powstania pozostała jedynie bardzo skromna i mniej znacząca część, którą można zobaczyć w skarbcu Marienmünster. Większość rękopiśmiennej spuścizny wyspiarskiej proveniencji, wśród niej traktaty teoretyczne, sekwencje, antyfony, oficja, responsoria, tropy, będące przykładami ówczesnej twórczości i notacji neumatycznej (także utwory poetyckie i dzieła z innych dziedzin nauki i sztuki), po sekularyzacji niemieckich klasztorów w początkach XIX wieku uległa rozproszeniu. Obecnie spuścizna ta przechowywana jest w różnych bibliotekach naukowych i uniwersyteckich, głównie w Badische Landesbibliothek w Karlsruhe, a także w Bambergu, Heidelbergu i Freiburgu. W skarbcu możemy zobaczyć witrynę z kilkoma księgami mszalnymi i antyfonarzami, szereg bardzo cennych sprzętów liturgicznych (m.in. krzyże i monstrancje, np. pochodzącą z V wieku z Rawnenny), ozdobne relikwiarze i sarkofagi zawierające relikwie m.in. ewangelisty św. Marka. Na klasztornym piecu kaflowym do ogrzewania podziwiać możemy kolorowe i dobrze zachowane malowidło przedstawiające najwybitniejszą postać szkoły Reichenau, mnicha Hermanna der Lahme, zwanego też Hermann von Reichenau, a przede wszystkim z łacińska Hermannus Contractus. To właśnie Hermannus, urodzony w 1013 w Szwabii i zmarły w 1054 roku na wyspie, zasłużył się chyba najbardziej w rozwoju ówczesnej muzyki i nauki o niej. Od urodzenia był on częściowo sparaliżowany (stąd przydomek *der Lahme* – paralityk, po łacinie *contractus*), co znacznie utrudniało mu poruszanie się, a nawet mówienie. Od ósmego roku życia był wychowywany w klasztorze, gdzie pozostał do śmierci. Zyskał sławę znakomitego uczonego i pedagoga w wielu dziedzinach. Pozostawił m.in. traktat *Musica*, w którym pisał o interwałach, tetrachordach, notacji literowej, skalach kościelnych, wyjaśniał różnice pomiędzy ich postaciami autentycznymi i plagalnymi, przyczyniając się w ten sposób do kodyfikacji średniowiecznego systemu modalnego. Według relacji Bertholda, ulubionego ucznia i biografy Hermannusa, komponował on śpiewy liturgiczne, jak sekwencje, oficja, antyfony, responsoria, z których niektóre przetrwały do naszych czasów. Autorstwo przypisywanych mu znanych antyfon maryjnych *Alma Redemptoris Mater* i *Salve Regina* jest jednak kwestią sporną, zaś nowsze badania wykazały, że chyba nie wyszły one spod jego pióra. Contractus był także autorem prac z zakresu astronomii, matematyki, teologii, historii (cenna Kronika), oraz utworów poetyckich.

Nauczycielem i mistrzem Hermannusa był wspomniany już Berno von Reichenau (zm. 1048 na wyspie), od 1008 roku aż do śmierci opat klasztoru, kompozytor i teoretyk, twórca m.in. takich dzieł, jak *Musica seu Prologus in tonarium* (znany także pod nazwą *Musica Bernonis*) oraz *Tonarius*. Pochodzące z XIII wieku rękopiśmienne odpisy tych prac znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej. Ze swym genialnym uczniem Hermannem der Lahme, Berno doprowadził do rozkwitu opactwo i jego szkołę, nie tylko zresztą muzykę, ale także malarstwo i architekturę. Po odkryciu w 1929 roku jego grobu w Marienmünster okazało się, że Berno był mężczyzną nieprzeciętnej postury, mającym 190 cm wzrostu.

Na koniec warto wspomnieć o instrumentach wyspy. Świątynie Reichenau posiadają wprawdzie organy piszczałkowe, jednak nie mają one nic wspólnego z epoką świetności ośrodka. W Sankt Georg i Marienmünster znajdują się organy nowe (II poł. XX wieku), umieszczone z prawej strony prezbiterium, natomiast bazylika św. Piotra i Pawła posiada instrument, który w 1783 roku wybudował organmistrz z Überlingen (miasto nad Jeziorem Bodeńskim) Johann Baptist Lang. Wiekowe, ale niesięgające najlepszych czasów opactwa, są dzwony w poszczególnych kościołach. Marienmünster posiada ich dziewięć, St. Peter i Paul pięć, a St. Georg cztery – najstarsze ze znajdujących się w Reichenau (XIII wiek, jeden z XV). Wszystkie są nadal czynne, przypominając swym brzmieniem dawną świetność tej niezwyklej wyspy.

(„Ruch Muzyczny” nr 19 z 17 września 2006)

.....

Co słyhać w Kilonii?

Stolica landu Szlezwik-Holsztyn nie należy wprawdzie do najważniejszych ośrodków muzycznych Niemiec, niemniej w tym nadbałtyckim portowym mieście dzieje się wiele ciekawego, a szczególne znaczenie ma doroczny Schleswig-Holstein Musikfestival, o uznanej już renomie. Wprawdzie Kilonia nie ma wyższej uczelni muzycznej, ale ma teatr operowy, którego bazę stanowi Kilońska Orkiestra Filharmoniczna, zespół „obsługujący” przedstawienia operowe, baletowe i musicalowe oraz dający regularnie koncerty symfoniczne w nowoczesnej sali filharmonii i na innych estradach.

W czasie kilkunastu dni spędzonych w Kilonii byłem trzy razy w operze oraz na koncercie chóralnym w kościele św. Mikołaja; koncertu symfonicznego wtedy akurat nie było.

Uroczyście obchodzoną czterdziestą rocznicę istnienia Kilońskiego Chóru Chłopięcego uświetnił 10 października w St. Nikolaikirche koncert,

na którego program złożyły się utwory Palestriny, Schütza, Javiera Busto (*Jubilate Deo*), Buxtehudego (*Cantate Domino*), Bacha (dwie kantaty: *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 98 i *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147) oraz chorał gregoriański; w niektórych utworach chórzystom towarzyszyli soliści oraz Hamburger Barockorchester. Niedługo przedtem słucałem w kościele św. Tomasza w Lipsku słynnego chóru chłopięcego Thomanerchor, co oczywiście nasunęło porównanie z chórzystami z Kilonii – o tyle trudne, że w miejscu, gdzie spoczywa wielki Jan Sebastian Bach, trudno „obiektywnie” oceniać zespół o światowej renomie z kilkuwiekową tradycją. Odniosłem jednak wrażenie, że tutejszy Knabenchor brzmiał nie gorzej od lipskiego zespołu.

Nie mogłem niestety wysłuchać do końca kilońskich „słowików”, bo tego samego dnia w operze dawano spektakl baletowy z muzyką Henryka Mikołaja Góreckiego i Igora Strawieńskiego, który koniecznie chciałem obejrzeć. Wieczór w Operze Kilońskiej zaczął się od... strajku. Przed godziną ósmą część muzyków orkiestry pojawiła się przed wejściem do budynku z flagami i transparentami. Jak wynikało z rozdawanych ulotek, w całych Niemczech protestowali w tym dniu muzycy orkiestrowi, żądając podwyżek płac i świadczeń socjalnych. Spektakl rozpoczął się z półgodzinnym opóźnieniem. Przed nim pojawił się na scenie przedstawiciel orkiestry, przepraszając publiczność za zaistniałą sytuację i prosząc o wyrozumiałość.

Opera Kilońska nie poszła na łatwiznę, jak dość często bywa w przypadku baletów, w których muzykę odtwarza się z taśmy. Johannes Willig poprowadził Philharmonisches Orchester Kiel z dużym wyczuciem stylu, precyzją, temperamentem i kulturą. A było czego od orkiestry wymagać, zwłaszcza w drugiej części wieczoru, ze *Świętem wiosny* Strawieńskiego w choreografii Nilsa Christe. Urodzony w Rotterdamie holenderski artysta był także twórcą otwierającego program niezwykle subtelnego spektaklu *Kleines Requiem*, w którym piękna i wyrafinowana muzyka Góreckiego (*Małe requiem dla pewnej Polki*) poruszyła słuchaczy do głębi. Tylko czemu w programie była mowa o *III Symfonii* Góreckiego – Bóg jeden raczy wiedzieć! Pewnym zgrzytem, przynajmniej dla mnie, było rozpoczęcie *Kleines Requiem* fragmentem utworu Johna Adamsa (*Shaking and Trembling*, część I z *Shaker Loops*). Nie ma jednak tego złego, co by na dobre nie wyszło: po krótkiej – na szczęście – wstawce amerykańskiego minimalisty, nawet niewprawne ucho mogło usłyszeć, gdzie zaczyna się Górecki – zupełnie nowa jakość i prawdziwa muzyka...

Premierę opery Händla *Alcina* (11 października) przygotował hiszpański kapelmistrz Eduardo López Banzo, reżyserowała Silvana Schröder. Nie tak dawno widziałem w Komische Oper w Berlinie *Theseusa* Händla, dzieło potężne rozmiarami, choć bez udziału chóru i baletu. Opery barokowe mają

to do siebie, że arie są w nich na ogół podobne, recytatywy prawie takie same, w ogóle muzyka to powtarzane w kółko podobne motywy, frazy, koloratury. Tak właśnie było z *Theseusem* i tylko znakomita inscenizacja uratowała przedstawienie. W przypadku *Alciny* muzyka jest bardziej urozmaicona, nie „taka sama“, toteż można jej słuchać nawet z zamkniętymi oczami, bez potrzeby urozmaicenia jej akcją sceniczną. Piękna, przejmująca aria *Ah, mio cor* w wykonaniu Heike Wittlieb (rola tytułowa) nabrała dramatyczno-romantycznego zabarwienia. Pozostałe partie pań (Merja Mäkelä, Tanja Ariane Baumgartner, Lesia Mackowycz) też były na ogół przekonujące wokalnie i aktorsko, w przeciwieństwie do dwóch partii męskich (Fred Hoffmann i Kemal Yasar), zdecydowanie nieudanych, na szczęście jednak drugoplanowych. Orkiestra spisywała się bardzo dobrze: duża precyzja smyczków grających niemal bez wibrata, stylowe frazowania, kontrasty dynamiczne, temperament, brawura i filigranowość szybkich partii – to zasługa zarówno muzyków, jak dyrygenta. Osobna pochwała należy się Frauke Rottler-Viain, pierwszej wiolonczelistce, która w partiach basso continuo i recytatywach zwracała uwagę dużą muzykalnością i pięknym tonem.

Wznowienie *Turandot* (17 października), prowadzone ze znanstwem przez szefa placówki Georga Fritzscha, było udanym przedstawieniem (reżyseria Uwe Schwarz). W roli tytułowej wystąpiła świetna Kelly Cae Hogan z Metropolitan Opera, niewątpliwie najlepsza śpiewaczka całego spektaklu, której publiczność zgotowała frenetyczną owację. Znaną arię Calafa wykonał (raczej przeciętnie) amerykański artysta włoskiego pochodzenia Emmanuel di Villarosa. Bardzo dobrze wypadł chór, odgrywający w dziele Pucciniego niepoślednią rolę, oraz orkiestra.

Chociaż kilonśka opera nie jest teatrem na miarę trzech scen operowych Berlina, Hamburgische Staatsoper lub Sächsische Staatsoper w Dreźnie, to przecież zachowuje całkiem przyzwoity poziom i na potrzeby tej wielkości miasta zupełnie wystarcza. W tym sezonie przewidziano następujące premiery: *Don Carlos* Verdiego, *West Side Story* Bernsteina, *Jaś i Małgosia* Humperdincka, *Kawaler srebrnej róży* Straussa, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, pierwsze wykonanie w Niemczech opery *Antar* Gabriela Dupont, prawykonanie *Tryptyku* Reinharda Febela, *Dama Pikowa* Czajkowskiego, wznowiona ma być m.in. *Carmen*. O czymś to świadczy – przede wszystkim o wysokich ambicjach Opery.

A teraz nieco historii. W Kilonii ostatnie lata życia spędził i tutaj zmarł Carl Loewe (1796–1869), który przez ponad 46 lat związany był ze Szczecinem, gdzie piastował m.in. stanowisko organisty i kantora w kościele św. Jakuba. Dla polskiej kultury muzycznej Loewe ma duże znaczenie z dwóch powodów. Po pierwsze, całe swoje dojrzałe i aktywne zawodowo życie spędził w Szczecinie właśnie, po drugie – w twórczości wokalne wy-

korzystał utwory Adama Mickiewicza (ballady *Pierwiosnek*, *Trzech Budrysów*, *Czaty*, *Wilia i dziewczica*, *Panicz i dziewczyna*, *Świtezianka*, *Pani Twardowska*), tym samym przyczyniając się do popularyzacji polskiego poety. Loewe nie stworzył co prawda arcydzieł, lecz ten najbardziej w dotychczasowej historii miasta zasłużony muzyk i kompozytor na pewno zasługuje na większą uwagę. Swego czasu była w Szczecinie ulica Loewego i jego pomnik, a serce muzyka spoczęło w kościele św. Jakuba. Ulicy Loewego ani pomnika polski Szczecin niestety nie ma, serce Loewego wraz z organami firmy Grüneberg przypadło w czasie wojny lub tuż po jej zakończeniu. Kilończycy natomiast należycie uczcili kompozytora – nie tylko ulicą Carl-Loewe-Weg, szkołą Carl-Loewe-Realschule i pomnikiem, również symbolicznym grobem w najważniejszej świątyni miasta – kościele św. Mikołaja. Zburzony w czasie wojny kościół odbudowano z pietyzmem, tworząc w nim Pommern Kapelle, w której umieszczono pamiątkową tablicę poświęconą kompozytorowi. Jedno z okien tej kaplicy wypełnił witraż z wizerunkiem szczecińskiego kościoła św. Jakuba, podłogę zdobi mozaika przedstawiająca mapę dawnego Pomorza Zachodniego i herb Szczecina, na ścianie wisi zaś gobelin z wizerunkami dwóch „bliźniaczych” miast – Kilonii i Szczecina.

Na koniec warto wspomnieć, że w Kieler Kloster znajduje się składający się z 50 dzwonów carillon, na którym regularnie odbywają się koncerty. Poza tym carillonu można posłuchać trzy razy dziennie – o godz. 11, 13 i 15, kiedy to rozbrzmiewają arię Papagena z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta.

(„Ruch Muzyczny” nr 26 z 21 grudnia 2008)

.....

Muzyka w okupowanej Polsce 1939–1945

Taki tytuł nosiła wystawa, otwarta 9 listopada 2010 w Hochschule für Musik „Hanns Eisler” w Berlinie (trwała do 11 grudnia). Została ona zrealizowana przez stowarzyszenie Room 28 e.V. w Berlinie przy współpracy Uniwersytetu Warszawskiego, berlińskiej Akademii der Künste i wymienionej uczelni muzycznej. Wernisaż połączono z koncertem kameralnym, na którym wykonano dzieła Konstantego Regameya, Romana Padlewskiego i Szymona Laksa. Fakt, że wystawa została pokazana właśnie w stolicy Niemiec, jest zasługą w zasadzie tylko dwójga osób: Katarzyny Naliwajek-Mazurek z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, która była jej autorką i kuratorem, oraz Franka Hardersa-Wuthenow, muzykologa z berlińskiej filii wydawnictwa Boosey & Hawkes w Londynie.

Muzyka w okupowanej Polsce ma już swoją historię, gdyż prezentowana była w Kilonii, Marsylii i Warszawie. A teraz, w dawnej stolicy nazistow-

skiego zła, także ujrzała światło dzienne. To jej swoista wymowa i przesłanie dla kolejnych, młodszych pokoleń niż te, które to zło tworzyły bądź akceptowały. Zdjęcia i plakaty dotyczące życia muzycznego w okupowanej Polsce (Warszawa, Kraków, Łódź, Lwów i in.), fotografie muzyków, zespołów, programy koncertów, rysunki artystów w obozach zagłady (np. Mieczysława Kościelniaka, który przeżył Oświęcim), a także szczegółowe opisy poszczególnych tablic to główne filary wystawy. Szereg z nich dotyczyło żydowskich kręgów kulturowych, zespołów klezmerskich, życia muzycznego w warszawskim getcie, obozach koncentracyjnych, a także muzyki polskich Romów i Sinti. Jako konkretne przykłady można podać opis losów młodego Andrzeja Krauthammera, który został „przeszmuglowany” z warszawskiego getta pod fałszywym nazwiskiem Andrzej Czajkowski, a następnie przez wiele miesięcy ukrywał się w szafie ściennej, by w końcu doczekać końca wojny.

Wystawa informuje także o losach pomnika i serca Chopina, o polskich pianistach chopinistach, którzy nie przeżyli okupacji (Róża Etkin, Halina Kalmanowicz, Leopold Münzer, Janina Familier-Hepner), o chopinologu Leopoldzie Bientalu, który zginął w Auschwitz. Ilustruje losy znanego klezmera Leopolda Kozłowskiego, więźnia obozu Jaktorów (filia obozu w Groß-Rosen), który go przeżył tylko dzięki temu, że udało mu się nauczyć komendanta grać na akordeonie jego ulubionego walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Inaczej zareagował na swoistą aktywność muzyczną sprawnie „działający” w obozie w Płaszowie jego komendant Amon Götz. Kazał powiesić szesnastoletniego Janka Haubenstocka tylko za to, iż ten rzekomo zaśpiewał rosyjski hymn narodowy.

Na wystawie nie mogło oczywiście zabraknąć postaci Szymona Laksa i Władysława Szpilmana. Swoje przeżycia obozowe Laks opisał w słynnej już książce *Musik in Auschwitz*, dostępnej w tłumaczeniu na niemiecki. Takiego szczęścia nie doznał niestety pierwszy polski dodekafonista Józef Koffler, któremu na wystawie również poświęcono uwagę. Zainteresowani wystawą mogli przy użyciu słuchawek wysłuchać także fragmentów wybranych utworów i komentarzy.

Na koncercie Frank Harders-Wuthenow przybliżył słuchaczom postacie twórców prezentowanych utworów, podkreślając fakty dotyczące ich działalności w okupowanej przez hitlerowców Polsce. Trzeba stwierdzić, że w Niemczech to nadal rzadkie zjawisko mówić tak otwarcie i szczerze o okrutnych często losach.

Najpierw wykonany został *Kwintet* na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian Konstantego Regameya. O prawykonaniu utworu, które miało miejsce na krótko przed wybuchem Powstania Warszawskiego, Wi-

told Lutosławski, biorący udział jako słuchacz w „podziemnym” koncercie, miał później wyrazić się o tym wydarzeniu jako niezmiernie istotnym i daleko wykraczającym swym znaczeniem poza polską kulturę muzyczną. Rzeczywiście, słuchając teraz tej muzyki można było pomyśleć, że „powinna” ona chyba powstać znacznie później, bowiem nowatorstwem języka i efektów kolorystycznych czasami wyprzedzała nawet zdobycze sonorystyczne klasyków drugiej awangardy. Składające się z trzech części potężnie rozbudowane dzieło (*Tema con varazioni, Intermezzo romantico, Rondo*) było ponadto sporym wyzwaniem dla instrumentalistów, których partie najeżone zostały przez kompozytora bardzo niekiedy wyszukаныmi zwrotami.

Z powodu choroby wokalistki zamiast kantaty *Miłość* op. 14 Józefa Kofflera (na sopran, klarnet, altówkę i wiolonczelę) wykonana została I część *Sonaty na skrzypce solo* Romana Padlewskiego, której twórca, co podkreślił Harders-Wuthenow, poległ w czasie Powstania Warszawskiego. To piękne, z rozmachem napisane dzieło na pewno zasługuje na szerszą popularyzację, uzupełniając skromny raczej repertuar tego typu utworów powstałych w XX wieku.

Divertimento na flet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian Szymona Laksa z 1966 roku może budzić pewne zdumienie. Kompozytor, który przeszedł piekło Oświęcimia, potrafił w jakiś sposób oderwać się od tamtego koszmaru, tworząc tym razem muzykę trochę lżejszego kalibru, niepozbawioną przy tym wysokich walorów artystycznych. Mogła zachwycić dźwiękowa pikanteria materii muzycznej, z wyraźnymi wpływami Ravela i francuskiego neoklasycyzmu. Bardzo dobre było także samo wykonanie, całego koncertu zresztą. A grali członkowie Apero Piano Quartett: Genrot Süßmuth (skrzypce), Hans-Jakob Eschenburg (wiolonczela), Frank-Immo Zichner (fortepian) oraz Silvia Careddu (flet), Ibu Hausmann (klarnet) i Frank Forst (fagot). To właśnie ten zespół dokonał stosunkowo niedawno (czerwiec 2010) prawykonania napisanego dla niego *Kwartetu fortepianowego* Krzysztofa Meyera.

W korespondującej z wystawą imprezie 10 grudnia w Akademii der Künste udział wzięli m.in. Andrzej Szpilman (syn Władysława), aktor Ulrich Matthes (odtwórca roli Goebelsa w znanym filmie *Der Untergang*) czytający wspomnienia „Pianisty”, przy fortepianie zaś Mikhail Rudy.

Trzeba jeszcze raz podkreślić, że inicjatywa Katarzyny Naliwajek-Mazurek i Franka Hardersa-Wuthenow zasługuje na szczególne uznanie nie tylko za samo merytoryczne przygotowanie niezmiernie interesującego projektu, ale i za jego swoistą wymowę. Wszystkim muzykom, zarówno tym, którzy nie przeżyli Holocaustu, jak i tym, którzy mieli znacznie więcej szczęścia, wystawa taka już od dawna się należała. Obecnie jest ona prezentowana

na Uniwersytecie Leuphana w Lüneburgu, gdzie jej kurator, dr Katarzyna Naliwajek-Mazurek została wyróżniona nagrodą Hosenfeld/Szpilman-Ge-denkreis za rok 2011.

(„Ruch Muzyczny” nr 4 z 20 lutego 2011. Tekst ukazał się także w „Krytyce Muzycznej” nr 2, 2010)

.....

Dama z klawesynem. Wanda Landowska i muzyka dawna

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Pod takim tytułem w berlińskim Muzeum Instrumentów otwarta została 13 listopada wystawa (czynna do końca lutego 2010) poświęcona polskiej klawesynistce. Okazją stała się przypadająca w tym roku 50. rocznica jej śmierci i 130. rocznica urodzin. W Muzeum odbyło się też 13 i 14 listopada międzynarodowe sympozjum związane z „Grande Dame du Clavecin”.

Kuratorem wystawy i kierownikiem naukowym sympozjum był dr Martin Elste, który długo i starannie przygotowywał obie imprezy. Już piętnaście lat temu przeprowadził szereg rozmów z Johnem Pfeifferem z USA, przez wiele lat wydającym nagrania Landowskiej, któremu artystka powierzyła wykonanie swojego testamentu. Prowadził też kwerendę i badania w najważniejszych miejscach działalności klawesynistki, m.in. w Berlinie, Bazylei, Zurychu, Paryżu, Saint-Leu-la-Forêt, Nowym Jorku, Lakeville. Nie pominął Biblioteki Kongresu Amerykańskiego, która od 2005 roku przechowuje spuściznę archiwalną po Landowskiej. Z kolei impulsem do zainteresowania się nowoczesnymi klawesynami, budowanymi także według wskazówek i życzeń Landowskiej, była gromadzona w Muzeum od blisko pół wieku kolekcja instrumentów produkowanych w zeszłym stuleciu przez takie firmy, jak Erard, Gaveau, Maendler-Schramm, Neupert, Steingraeber, Tomasini i Pleyel. Szczególnie miejsce zajmuje ta ostatnia, z którą Landowska intensywnie współpracowała, a określenie „Madame Landowska przy klawesynie Pleyela” nabrało wkrótce nie tylko artystycznego, ale i merkantylnego znaczenia. Warto wspomnieć, że w 1913 roku na Festiwalu Bachowskim we Wrocławiu Landowska grała na klawesynie Pleyela, zbudowanym specjalnie na jej zamówienie i według jej wskazówek. Być może jest to ten sam instrument, przejęty po II wojnie światowej od dawnej wrocławskiej muzykologii, który do dziś zdobi jedną z sal Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Berlińskie Muzeum posiada także zbiór cennych i oryginalnych chordofonów klawiszowych szarpanych z XVI-XVIII wieku,

ale ze względu na wkład Landowskiej w odrodzenie dawnej muzyki klawesynowej, zaczynające się od końca XIX stulecia, tamte instrumenty pozostawały jakby w cieniu wystawy związanej z jej osobą.

Poza klawesynami na wystawie zobaczymy wiele zdjęć, afiszy, dokumentów, wśród nich uważane dotąd za zaginione, okładki płyt, pierwodruki utworów Landowskiej, rękopisy, jej książki, można też posłuchać nagrań Landowskiej, obejrzeć filmy video. Wiele oryginalnych dokumentów dotyczących dróg życia Landowskiej, które biegły z Warszawy do Berlina, potem do Paryża, Nowego Jorku i Lakeville, potwierdza niezwykłą siłę oddziaływania polskiej klawesynistki, pokazując „środki strategiczne”, jakich używała do swoich artystycznych przesłań. Urodzona przed 130 laty w Warszawie, koncertowała i nauczała poza granicami Polski, najpierw w Berlinie, gdzie studiowała, a potem pracowała jako pedagog. Pod koniec pierwszej wojny światowej, przebywającą w Niemczech na paszporcie rosyjskim (była jeszcze poddaną carskiej Rosji), podejrzewano o bolszewizm i popieranie rewolucji. Po wojnie osiadła w Paryżu, skąd w 1941 roku musiała uciekać do Stanów Zjednoczonych, gdzie do śmierci w 1959 roku była uznawana za wielki autorytet muzyczny, znakomitego wirtuoza i dydaktyka, prawdziwą „księżniczkę klawesynu”.

W międzynarodowym sympozjum poświęconym Wandzie Landowskiej udział wzięło siedemnaścioro znawców samego instrumentu, muzyki klawesynowej, jej interpretacji historycznej i współczesnej itp., z Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Francji, Austrii, Szwajcarii i Polski. Było ono jakby dopełnieniem podobnej konferencji w marcu 2009 w Paryżu. Sympozjum podzielono na pięć bloków tematycznych: przekazy archiwalne; Landowska w kontekście muzykalności; działalność Landowskiej w Europie; aspekty interpretacji; aspekty renesansu klawesynu. Trudno byłoby zrelacjonować wszystkie wystąpienia i dyskusje okrągłego stołu, ale referaty mają być opublikowane w księdze pokonferencyjnej. Raymond A. White z Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie omówił jej zbiory dotyczące Landowskiej. Nagrania fonograficzne na specjalnych wałkach, jakie artystka zarejestrowała po raz pierwszy w 1908 roku w Berlinie (zachowane w berlińskim Archiwum Fonograficznym Fundacji Dziedzictwa Kultury Pruskiej), przedstawiła Susanne Ziegler. Mogliśmy usłyszeć, jak brzmiał wówczas *Koncert włoski* Bacha – ledwo słyszalny dźwięk klawesynu zagłuszany pasmem intensywnych szumów. Pamiętniki młodziutkiej Landowskiej (nie zachowały się w całości) pisane były po polsku, czasami z użyciem wyrazów i zwrotów niemieckich lub francuskich. Przedstawił je Michael Malkiewicz z Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu. Martin Kirnbauern z Uniwersytetu w Bazylei i tamtejszego Muzeum Historycznego omówił pobyt Landowskiej w tym

mieście, które stało się wkrótce ważnym ośrodkiem badań i pielęgnowania tradycji wykonawczych muzyki dawnej (Schola Cantorum Basiliensis, założona w 1933 roku przez Paula Sachera). Magdalena Dziadek z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, jedyna reprezentantka naszej muzykologii, skoncentrowała się na koncertach Landowskiej na ziemiach polskich.

Przy okazji wystawy i sympozjum nie mogło oczywiście zabraknąć żywej muzyki. Odbyły się cztery koncerty, na pierwszym wykonano jedno, znakomite dzieło: *Koncert na klawesyn i pięć instrumentów* Manuella de Falli, którego prawykonanie w 1926 roku w Barcelonie kompozytor powierzył właśnie Landowskiej (sam wówczas dyrygował). Ponadto usłyszeliśmy archiwalne nagranie z 1951 roku Wandy Landowskiej, wykonującej poloneza *Pożegnanie Ojczyzny* Michała Kleofasa Ogińskiego. Podczas kolejnego koncertu na klawesynie Pleyela z 1927 roku (ze zbiorów Muzeum) grał Diego Arez, na flecie Micaela Grau Durán, na oboju Elena González Arias, na klarynie Reto Bievi, na skrzypcach Megalie Martinez, a na wiolonczeli Guante Abele. Na tym samym klawesynie 15 listopada recital *Hommage à Wanda Landowska* dał Ilton Wjuniski, wykonując ulubione utwory wielkiej artystki: Scarlattiego, Rameau, Couperina i Bacha. Gdy piszę te słowa, przede mną jeszcze dwa koncerty związane z Landowską: 14 stycznia salon muzyczno-literacki „Auf Samtschuhen von Pedal zu Pedal” z udziałem Roberta Hilla – zagra na klawesynie Pleyela z 1927 roku i Stehlina z 1767, a także prezentacja albumu *Die Dame mit dem Cembalo* oraz koncert ostatni, 30 stycznia, *À la Landowska* – rodzaj rywalizacji muzycznej klawesynu (wyk. Mitzi Meyerson) i Hammerflügel (Christopher Czaja Sager).

Podsumowując berlińskie sympozjum można stwierdzić, że bez działalności Landowskiej renesans muzyki dawnej w XX wieku przebiegałby zapewne nieco innymi drogami. Dlatego powinniśmy zachować w pamięci niekwestionowane zasługi artystki dla odrodzenia klawesynu i dawnej muzyki klawesynowej. Ten piękny, dziś historyczny raczej instrument, zasługiwałby na większe zainteresowanie współczesnych kompozytorów. Wanda Landowska należała do stosunkowo niewielu kobiet, które odważyły się w jakimś sensie zmodernizować zdominowany przez mężczyzn świat, w tym wypadku świat muzyki. Dzięki wirtuozowskiej perfekcji wykonania, wielkiej wrażliwości i muzykalności, ale także przez artystyczne prowokacje i konsekwentne dążenie do zamierzonego celu – udało jej się to całkowicie. Przeszła do historii jako Grande Dame du Clavecin, High Priestess of the Harpsichord, Die Dame mit dem Cembalo, Wielka dama klawesynu...

(„Ruch Muzyczny” nr 1 z 10 stycznia 2010)

.....

Nie bójmy się muzyki komunistów! Jeszcze o Hannsie Eislerze w 50. rocznicę śmierci

Dzięki Krzysztofowi Kwiatkowskiemu, który poświęcił Eislerowi obszerny, trzyczęściowy artykuł, postać ta nieco u nas „ożyła” – przynajmniej na papierze. Czy nastąpi kiedyś renesans jego muzyki, czas pokaże. Ten całkowicie zapomniany w Polsce kompozytor, którego znakomitych utworów nie usłyszymy chyba w żadnej z naszych sal koncertowych, to prawdziwa legenda o niezwykle barwnym życiorysie, fascynująca osobowość, zasługująca przynajmniej na przypomnienie w związku z przypadającą w tym roku okrągłą – pięćdziesiątą rocznicą śmierci. W swojej ojczyźnie jest nadal ceniony i wykonywany, choć nieczęsto. W Niemczech ukazała się kolejna, obszerna (ponad 300 stron) monografia Friederike Wißmann *Hanns Eisler – Komponist, Weltbürger, Revolutionär* (Bertelsmann, 2012), w której autorka pisze też dużo o prywatnym życiu kompozytora. Niezbyt przystojny, niski, „pulchny” i łysy, miał szalone powodzenie u kobiet, był kilka razy żonaty, nie wspominając o licznych aferach miłosnych...

Eisler (1898–1962) to wybitny kompozytor pokolenia urodzonego pod koniec XIX wieku, do którego należeli również Paul Dessau, Paul Hindemith, Carl Orff, Kurt Weill. Muzyka trzech ostatnich zrobiła światową karierę, natomiast inaczej rzecz się przedstawia z Eislerem i Dessauem, choć obaj byli wcale nie mniej utalentowani od pozostałych. Dlaczego tak się stało? Czyżby miała na to wpływ ich postawa ideologiczna i zaangażowanie przed wojną w ruch lewicowy (skądinąd Eisler nigdy nie był aktywnym członkiem żadnej partii politycznej), a po wojnie w budowę socjalizmu we wschodniej części Niemiec? Cóż w takim razie należałoby powiedzieć o karierze Orffa, przeciwnika ideologicznego Eislera i Dessaua, który robił karierę w Niemczech, w końcu lat 30. i w latach 40., gdy elity artystyczne, naukowe i literackie tego kraju znajdowały się na emigracji lub w obozach koncentracyjnych, a tak popularne do dziś *Carmina burana* należały do ulubionych utworów bonzów Tysiącletniej Rzeszy...

Eisler był częściowo autodydakta, w Wiedniu natomiast został uczniem Arnolda Schönberga. Przez kilka miesięcy, gdy Schönberg był skoncentrowany na eksperymentach z nową techniką dodekafoniczną i miał niewiele czasu na pracę pedagogiczną, Eisler pobierał także lekcje u Antona Weberna. Schönberg uważał Eislera za wybitnie uzdolnionego.

Do wielkich kompozycji Eislera należy pełna dramatyzmu, monumentalna *Deutsche Sinfonie* op. 50 na sopran, mezzosopran, baryton, bas, dwóch recytatorów, chór mieszany i orkiestrę, w której wykorzystał m.in. teksty Bertolta Brechta. I między innymi ten właśnie utwór został wykonany na niedawnych Hanns-Eisler-Tage w Berlinie, w programie których odbyło się

parę ciekawych koncertów, wykładów, wieczorów wspomnień itp. W jednym z nich wzięła udział wybitna wykonawczyni songów do tekstów Brechta z muzyką Eislera, Dessaua i Weilla – osiemdziesięcioośmioletnia Gisela May. Odbyło się także międzynarodowe sympozjum naukowe, poświęcone kompozytorowi. Podczas owych Dni Eislera wysłuchałem 11 września koncertu w wielkiej Sali Konzerthausu. Dyrygował Achim Zimmermann, szef chóru Berliner Singakademie, partie solowe wykonali bardzo dobrzy soliści: Yeree Suh (sopran), Annette Markert (mezzosopran i recytatorka), Henryk Böhm (baryton i recytator), Egbert Junghanns (bas). W pierwszej części koncertu zabrzmiał *Psalms* nr 42 F. Mendelssohna-Bartholdy'ego. Grała orkiestra Konzerthausu.

W liście do Bertolta Brechta z 1935 roku Eisler pisał o zamiarze skomponowania obszernego dzieła wokalnie-instrumentalnego. Miało się nazywać *Konzentrationslagersinfonie* (!). Właśnie wtedy rodziła się idea *opus magnum* Eislera – *Symfonii niemieckiej*. Ta mistrzowska i monumentalna (trwa dobrą godzinę), choć może niezbyt równa kompozycja, powstawała długo, a większą część partytury Eisler sporządził w latach 1936–1937 na emigracji w Wielkiej Brytanii i Danii. Prawykonanie całości odbyło się dopiero w 1959 roku w Berlinie Wschodnim. W zachodniej części miasta zabrzmiało po raz pierwszy dopiero w roku 1983. Podstawą języka muzycznego dzieła jest traktowana swobodnie technika dodekafoniczna. *Symfonia* składa się z jedenastu części, w tym dwóch potężnych kantat: *Bauernkantate* i *Arbeiterkantate* z podtytułem *Das Lied vom Klassenfeind* (*Pieśń o wrogu klasowym*). Nie ma jednak nic wspólnego z tzw. socrealizmem. Jest to utwór o jednoznacznej ideologicznie wymowie: antyfaszystowskiej i antywojennej. Podstawą literacką *Symfonii* są teksty Bertolta Brechta i niekiedy samego Eislera. Warstwa słowna jest bardzo dosadna, co czasami podkreśla kompozytor wycofaniem warstwy muzycznej na drugi plan. Na przykład rozpoczynające dzieło wokalnie-instrumentalne *Preludium* zaczyna się od dramatycznych słów Brechta: *O, Niemcy, blada Matko, jakże zbryzgana krwią swych najlepszych synów*. Druga część nosi znamieny tytuł *Do bojowników w obozach koncentracyjnych*. Trzeba podkreślić, że większa część tej monumentalnej i wstrząsającej miejscami kompozycji powstała jeszcze przed wybuchem II wojny światowej i Holocaustem...

Jak napisał [w „Ruchu Muzycznym” nr 16/17] Krzysztof Kwiatkowski, omawiając wznowienie na CD nagrania z 1988 roku *Deutsche Sinfonie*, w twórczości Eislera „można znaleźć wiele utworów wartościowych, a nawet pięknych”. Podpisuję się pod tym twierdzeniem. Dodałbym, że niektóre można by nawet określić mianem genialnych. Czemu więc znakomita twórczość Eislera jest w Polsce zupełnie nieobecna? Tak było zresztą także w czasach PRL-u.

Po powrocie z emigracji Eisler chciał ponownie osiąść na stałe w Wiedniu, lecz, nie znajdując przychylności tamtejszego środowiska, zamieszkał w radzieckiej strefie okupacyjnej Berlina. Nadal intensywnie pracował. Jego utwory nagrywano zarówno w Niemczech Wschodnich, jak Zachodnich (tu z pewnymi oporami, gdyż Eisler był uważany, niesłusznie zresztą, za sztandarowego kompozytora reżimu komunistycznego). Dziś nietrudno znaleźć płyty z muzyką Eislera, także nagrania archiwalne. Są nawet takie, na których sam Eisler śpiewa swoje songi.

Sprostowania wymaga informacja podawana przez polskie encyklopedie i leksykony, że Eisler to kompozytor niemiecki. Wprawdzie urodził się i zmarł w Niemczech (6 września 1962 roku w Berlinie), przez całe jednak życie miał paszport austriacki. Austriakiem był też jego ojciec, ceniony filozof, który studiował m.in. w Lipsku, gdzie ożenił się i gdzie przyszły na świat jego dzieci, w tym późniejszy autor muzyki hymnu państwowego Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

Nie bójmy się Eislera, nie bójmy się kompozytorów komunistów. Słuchajmy ich muzyki i wykonujmy ją. Oczywiście tylko tę, która odznacza się wysokimi walorami artystycznymi. Ideologiczna nadbudowa i poglądy polityczne autorów nie powinny mieć tu żadnego znaczenia. Ważny jest talent i geniusz twórczy oraz to, co wartościowego dla potomności potrafili z niego wykrzesać.

(„Ruch Muzyczny” nr 23 z 11 listopada 2012)

.....

Ahrenshoop – kolonia artystyczna nad Bałtykiem

Wielokrotnie bywał tu Albert Einstein, być może czerpiąc inspiracje do swych teorii naukowych, gdyż niepowtarzalna, specyficzna atmosfera tego miejsca zapewne sprzyjała genialnemu uczonemu w rozważaniach nad wszechświatem, czasem, przestrzenią, przemijaniem... Przebywali tu także Bertolt Brecht i Helene Weigel, żeby wymienić tylko tych najbardziej znanych.

Położona malowniczo między otwartym morzem a zatoką Saaler Bodden na półwyspie Fischland-Darß wioska Ahrenshoop jest dziś swoistym symbolem dla każdego artysty plastyka, a od niedawna cieszy się także coraz większą popularnością wśród muzyków, którzy mają tu możliwość prezentacji swych talentów wykonawczych i kompozytorskich.

Pod koniec XIX wieku powstała w Ahrenshoop kolonia artystyczna, związana przede wszystkim z grupą malarzy pejzażystów, później także portrecistów, grafików, rzeźbiarzy, ceramików itp., którzy zakładali tu swo-

je atelier, pensje dla uzdolnionej artystycznie młodzieży, budowali stylowe wille, a także domy wczasowe i hotele. Zupełnie początkowo nieznaną i prawie odciętą od cywilizowanego świata miejscowość, „odkryta” w 1889 roku przez malarza Paula Müllera-Kaempffa, a nieco później przez innych twórców, szybko zdobywała sławę. Wymieńmy kilku najważniejszych „kolonistów” pierwszej generacji, założycieli tego artystycznego ośrodka. Prof. Paul Müller-Kaempff (1861–1941) wybudował tu w roku 1892 jako pierwszy swój Malerhaus, za nim podążali inni, m.in.: Elisabeth von Eicken (1862–1940), Hugo Richter-Lefensdorff (1854–1927), Theobald Schorn (1865–1913), Friedrich Wachenhusen (1859–1925), prof. Franz Triebisch (1870–1952), Friedrich Grebe (1850–1924), Anna Gerresheim (1852–1921), Karl Bartoschek (1870–1942). W 1910 roku w Ahrenshoop osiedlił się także znany fizyk z Berlina, prof. dr Adolf Miethe (1862–1927).

Jeden z pierwszych Künstlerhausów (Domów Artystycznych) powstał w roku 1894, jako szkoła malarska „Sankt Lucas”, którą założył Paul Müller-Kaempff. Służy on obecnie do realizacji międzynarodowych projektów artystycznych i wszelkiego rodzaju spotkań ludzi sztuki, literatury, tańca, także muzyków. Placówka ta co roku przyznaje stypendia artystyczne (dla młodych głównie osób) w zakresie sztuk pięknych (malarstwo, rzeźba, grafika, fotografia, książka artystyczna, video, rzemiosło artystyczne, design), literatury, tańca (choreografia, performance) i muzyki (kompozycja). W Künstlerhaus Lukas może jednocześnie przebywać i pracować siedmiu stypendystów. Stypendystami z dziedziny muzyki w roku 2008 zostało dziesięć osób, w tym po jednej z Finlandii i Węgier. Wśród nich znalazł się Sascha Janko Dragicevic z Kolonii, student Krzysztofa Meyera w tamtejszej Hochschule für Musik, laureat szeregu nagród na konkursach kompozytorskich.

Zagranicznymi partnerami realizowanych stypendiów i międzynarodowych projektów artystycznych są m.in. Baltic Artist Centre for Writers and Translators w Visby (Gotland, Szwecja), Muzeum Sztuki w Ystad (Szwecja), Deutsch-Russisches Haus w Kaliningradzie (Rosja), Nordnorsk Kunstnersentrum Svolvær (Norwegia), Stowarzyszenie Artystów z Litwy. Ważną instytucją partnerską jest także Hochschule für Musik und Theater w Rostocku. Z ramienia tej uczelni, w jury przyznających stypendia w zakresie muzyki zasiada muzykolog prof. dr Hartmut Möller.

Künstlerhaus Lukas tętni cały rok życiem artystycznym, promieniującym na okolice. Także w Kunstkatzen, jednej z najstarszych (w 2009 obchodziła stuletni jubileusz), najciekawszych i najbogatszych galerii miejscowości, odbywają się koncerty, wieczory muzyczno-literackie i podobne imprezy artystyczne.

Oprócz licznych galerii sztuki, pracowni i warsztatów, w Ahrenshoop znajduje się jedyna w swoim rodzaju galeria dźwiękowa (Klanggalerie) „Das Ohr” (ucho), mieszcząca się w budynku, którego podstawę stanowi rzeczywiście zarys ludzkiego ucha. To właśnie tutaj zbudował własne siedlisko pochodzący z Berlina kompozytor Lutz Gerlach. W Ahrenshoop osiedliła się także pianistka Ulrike Mai, współpracująca z Gerlachem w realizacji projektów muzycznych, koncertów i nagrań płytowych. W „Uchu” ma swoją siedzibę profesjonalne studio, w którym powstało już kilkanaście płyt CD z muzyką głównie Gerlacha, inspirowaną niepowtarzalnym krajobrazem regionu półwyspu, będącego częścią parku narodowego Nationalpark Vorpommersche Boddenlandschaft. Realizowane w galerii dźwiękowej projekty muzyczne bazują głównie na symultanicznym łączeniu sztuk, efektów wizualnych z dźwiękowymi, gry światła i ognia (koncerty *open air*) ze skomponowanym tłem muzycznym, odgłosami przyrody, szumem morza itp. Posmak relaksacyjno-terapeutyczny takich produkcji jest w tym wypadku bardzo widoczny. W sali koncertowej Klanggalerie znajdują się dwa fortepiany, co umożliwia zarówno recitale i duety fortepianowe, jak i występy solistów instrumentalistów, wokalistów i zespołów kameralnych. Projekty plastyczno-muzyczne, instalacje dźwiękowe, koncerty multimedialne itp. stoją więc na porządku dziennym zarówno w Ahrenshoop, jak i w innych miejscowościach tego pięknego regionu. Utwory fortepianowe Gerlacha, wykonywane głównie przez samego artystę, w zasadzie mieszczą się w nurcie muzyki o charakterze ilustracyjno-kontemplacyjnym, niekiedy z elementami jazzu i muzyki rozrywkowej. Natomiast produkcje Ulriki Mai, pianistki „klasycznej” (absolwentka Hochschule für Musik w Rostocku, uczestniczka szeregu międzynarodowych kursów mistrzowskich), obejmują głównie klasyczny i romantyczny repertuar. Artystka nie stroni jednak od muzyki współczesnej, a także utworów lżejszego kalibru, występując często w duecie z Gerlachem (utwory na dwa fortepiany lub cztery ręce). Niesamowite wręcz wrażenie robił np. koncert obojga artystów nad samym brzegiem morza, gdzie na ustawionych obok siebie na plaży dwóch fortepianach, przy szumie fal i „tupocie białych mew”, rozbrzmiewały zarówno jazz, specyficzne w swym idiomie kompozycje Gerlacha, jak i *Nokturn cis-moll* op. posth. Fryderyka Chopina.

Założona przez Lutza Gerlacha w 1997 roku w Berlinie wytwórnia płytowa LGM-Records, od roku 2001 mieszcząca się właśnie w „Uchu”, ma na swym koncie kilkanaście krążków. Przeważają kompozycje Gerlacha, zarówno fortepianowe (większość), jak i elektroniczne „soundscapes”, tria jazzowe, do klasycznych kwartetów smyczkowych włącznie. W szeregu kompozycji dominuje specyficzny, romantyczny idiom połączony z klasyczną harmonią, spokojem i nostalgią. Ale w LGM-Records powstała też płyta

o jakże wymownym tytule *Ahrenshooper Social Club*... O różnorodności proponowanej w Ahrenshoop palety artystycznej świadczą także tytuły poszczególnych imprez muzycznych, jak *Classic meets Jazz*, *Tradition trifft Moderne*, *Komposition trifft Improvisation*, *Frau trifft Mann* itp. To właśnie Lutz Gerlach i Ulrike Mai występowali w 2009 roku na uroczystej inauguracji BUGA (Bundesgartenschau) w Schwerinie.

Pomijając zmiany cywilizacyjne, dzisiejszy Ahrenshoop w zasadzie niewiele chyba różni się od tamtego sprzed ponad wieku, z czasów pionierskich, gdy pojawili się tu pierwsi koloniści artystyczni. Nowobudowane domy i wille nawiązują do architektoniki zabudowań dawnej wsi, co przejawia się m.in. kolorystyką wystroju zewnętrznego i spadzistymi dachami pokrytymi tradycyjną strzechą. Przyjeżdżają tu chętnie zarówno miłośnicy przyrody, pięknych nadmorskich krajobrazów, jak i zainteresowani artystycznymi aspektami tej jedynej w swoim rodzaju miejscowości. A wczasowicze preferujący niemieckie wybrzeże Bałtyku znajdują w Ahrenshoop możliwość aktywnego i pasywnego wypoczynku. Mimo że świetność kolonii artystycznej dawno już minęła, Ahrenshoop nadal jest modny i przyciąga swym magicznym urokiem nie tylko osoby ze środowisk twórczych, lecz wszystkich pragnących połączyć nadmorski relaks z doznaniem estetycznymi.

(„Krytyka Muzyczna” nr 2, 2010)

.....

Wieniawski, Hauptmann, Marschalk, Corinth – koneksje literacko-artystyczne

Gerhart Hauptmann (1862–1946) w zasadzie niewiele miał z muzyką wspólnego, choć za młodu uczył się gry na skrzypcach. To raczej kompozytorzy sięgali niekiedy po jego teksty, wykorzystując je w swojej twórczości. Najbardziej znanym przykładem jest opera komiczna Krzysztofa Pendereckiego *Czarna Maska* (*Die schwarze Maske*), której libretto oparł kompozytor właśnie na dziele Hauptmanna o tym samym tytule. Podobnie, choć znacznie wcześniej, Ottorino Respighi stworzył czteroaktową operę *La campana sommersa*, posiłkując się sztuką niemieckiego literata *Die versunkene Glocke*. Natomiast sam Hauptmann muzyką zainteresował się poważniej dopiero wówczas, gdy poznał dużo młodszą od siebie studentkę gry na skrzypcach, która uczyła się w Berlinie u Józefa Joachima. To właśnie znajomość z Margarete Marschalk (1875–1957) doprowadziła po dziesięciu latach do rozvodu Hauptmanna z żoną Marią z domu Thienemann (1860–1914), z którą miał m.in. syna Ivo (1886–1973), zdolnego malarza i grafika. Hauptmann

ożenił się w 1904 roku po raz drugi, z Margarete Marschalk właśnie. Od roku 1901 mieszkał z nią w willi Wiesenstein w śląskim Agnetendorf. Miał z nią dwóch synów: Benvenuto (1900–1965) i Gerharta Erasmusa, zmarłego krótko po urodzeniu. Hauptmann lubił sztukę, był też jej kolekcjonerem. W 1922 roku część willi Hauptmannów uzyskała oprawę plastyczną w postaci malowideł ściennych, których twórcą był zaprzyjaźniony z Gerhartem artysta plastyk Johannes Maximilian Avenarius (1887–1954), znany głównie jako ilustrator edycji szeregu dzieł Hauptmanna. Malowidła przedstawiają postacie baśniowe i mityczne, m.in. z dzieł niemieckiego pisarza. Jest wśród nich także wizerunek Margarete Marschalk, ukazanej jako anioł grający na skrzypcach.

W spuściznie po wybitnym pisarzu i poecie, laureacie Literackiej Nagrody Nobla w 1912 roku, zachowały się druki dwóch kompozycji Henryka Wieniawskiego: *Kujawiaka a-moll* i *Poloneza A-dur* op. 21, co mogłoby sugerować, że Hauptmann był w stanie je wykonywać. Można się domyślać, że raczej były one niegdyś własnością Margarety, która zapewne oba utwory ćwiczyła i być może prezentowała publicznie. Obecnie przechowywane są one w Oddziale Rękopisów Staatsbibliothek w Berlinie, gdzie znajduje się spuścizna (Nachlaß) Hauptmanna, w tym część jego biblioteki i wiele oryginalnych manuskryptów. Zbiory po Hauptmannie są zresztą rozproszone, znajdują się m.in. w Domu Hauptmanna, czyli muzeum, urządzonym z wielkim pietyzmem w letniej rezydencji pisarza położonej w miejscowości Kloster na pięknej, cichej i spokojnej bałtyckiej wyspie Hiddensee.

Zachowany w bibliotece Hauptmanna egzemplarz *Poloneza A-dur* op. 21 wydany został w 1875 roku w oficynie Schotta w Moguncji, *Kujawiak* zaś ok. 1860 roku u Jurgensona w Moskwie. Oba utwory zawierają naniesioną ołówkiem aplikaturę, znaki artykulacyjne itp., a więc typowe „robocze” oznaczenia w używanych do pracy nutach. Zapewne wyszły one spod ręki Józefa Joachima lub samej Margarete, uczącej się u wybitnego skrzypka i pedagoga. Nuty te są bodaj jedynymi zachowanymi w spuściznie po Hauptmannie i jego żonie świadectwami powiązań domu pisarza ze sztuką muzyczną, i to w dodatku polską. Zostały one słusznie zakwalifikowane i skatalogowane jako *rara*.

Hauptmannowie prowadzili tzw. otwarty dom. Margarete, gospodyni na Wiesenstein, gościła razem z mężem wielu reprezentantów kultury i sztuki, nie tylko literatów. Dawała z tej okazji domowe koncerty. Towarzyszył jej przy fortepianie m.in. Oskar Loerke (1884–1941), poeta, prozaik i publicysta zainteresowany także muzyką (napisał prace o Bachu i Brucknerze; muzyki uczył się już w dzieciństwie, m.in. w Grudziądzu). W lutym 1918 roku Margarete Hauptmann wystąpiła na koncercie dobroczynnym w Hamburgu. Była współzałożycielką powołanego do życia w 1931 roku

przez Constanze Hallgarten niemieckiego oddziału Ligue internationale des Mères et des Educatrices pour la Paix, razem z grupą zaangażowanych emancypantek i pacyfistek z kręgów literacko-artystycznych, m.in. Anitą Augspurg, Gertrudą Bäumer, Vicki Baum, Helene Böhlau, Katią Mann (żona Tomasza Manna, bliźniacza siostra Klausu Pringsheima, kompozytora i dyrygenta działającego w Japonii) oraz Iną Seidel. Jej bratem był Max Marschalk (1863–1940), kompozytor, nauczyciel muzyki i krytyk muzyczny, który napisał szereg utworów wykorzystujących teksty szwagra. Tworzył też muzykę do wystawianych sztuk teatralnych Hauptmanna (podobnie jak Kurt Weill i Leoš Janáček). W przeciwieństwie do brata, Margarete nie poświęciła się jednak całkowicie sztuce muzycznej, choć początkowo występowała publicznie, dając recitale i biorąc udział w wykonywaniu muzyki kameralnej. Jej pasją stała się bowiem sztuka aktorska, której także próbowała, z różnym zresztą skutkiem. Było to już bardziej związane z pracą twórczą jej męża. Występowała na scenie Deutsches Theater w Berlinie, a od 1895 roku w Lobe-Theater we Wrocławiu. Mimo wspólnych, artystycznych i literackich zainteresowań, drugie małżeństwo Hauptmanna także nie uniknęło kryzysów (romans Hauptmanna z młodszą o 27 lat aktorką rosyjskiego pochodzenia Idą Orloff), zawsze wychodząc z nich jednak obronną ręką. Margarete pozostała wierna do ostatnich dni pisarza, który zmarł, po ustanowieniu nowych granic w Europie w 1945 roku, już na terytorium Polski, w śląskiej miejscowości Agnieszków/Agnetendorf (obecnie Jagniątkowo), gdzie Hauptmannowie mieli swój dom. Ona też zajęła się przewiezieniem w 1946 roku zwłok męża (a także zbiorów bibliotecznych i kolekcjonerskich) do Niemiec i pochowaniem ich na terenie letniej posiadłości Hauptmannów na wyspie Hiddensee. Zmarła w 1957 roku w sanatorium w bawarskim Ebenhausen, a urnę z jej prochami umieszczono w roku 1983 w grobowcu męża.

Wnuczką Gerharta Hauptmanna jest Anja Hauptmann (ur. 1943), piosenkarka, autorka tekstów i tłumaczeń na język niemiecki angielskojęzycznej literatury, poezji (Kipling), tekstów piosenek (m.in. Leonarda Cohena) i librett musicali (*Jesus Christus Superstar* i *Dirty Dancing*). W latach 1960. była przez pewien czas spikerką telewizji ZDF.

Wielką miłość Hauptmanna, jego wiolinistyczna „muza”, pozowała w 1900 roku jako modelka wybitnemu malarzowi niemieckiemu Lovisovi Corinthowi (1858–1925; właściwe nazwisko Franz Heinrich Louis Corinth), jednemu z głównych przedstawicieli niemieckiego impresjonizmu obok Maxa Liebermanna i Maxa Slevogta. Lovis Corinth był także autorem portretu olejnego Hauptmanna. To dzięki niemu właśnie, przyszłemu nauczycielowi i mistrzowi Ivo Hauptmanna, syna Gerharta z pierwszego małżeństwa, powstał piękny obraz – portret grającej skrzypaczki. Czy trzymając

w rękach instrument i stojąc przed wybitnym artystą malarzem, Margarete Marschalk-Hauptmann wyobrażała sobie wówczas, że gra *Kujawiaka* lub *Poloneza* Henryka Wieniawskiego, które zapewne ćwiczyła i wykonywała, a których egzemplarze nutowe zachowały się w berlińskiej bibliotece?

Znajdujące się w zbiorach Gerharta Hauptmanna dwa wczesne druki utworów Henryka Wieniawskiego nie są może obiektami o szczególnej wartości historycznej. Ich bezpośredni związek z wybitnym pisarzem noblistą chyba jednak uzasadnia ich prezentację w tak specyficznym zresztą kontekście. Na całokształt dziejów kultury muzycznej składają się bowiem także drobne, lecz ciekawe przecież epizody.

(wersja referatu wygłoszonego podczas 41. Konferencji Muzykologicznej Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich „Muzykologia polska u progu nowego stulecia: zakres, cel i metody”, która odbyła się w Radziejowicach k. Warszawy w dniach 17–19 października 2012 r.)

.....

Recenzje koncertów Filharmonii Kaliskiej

W Filharmonii Kaliskiej

Piękna, odnowiona sala koncertowa w budynku PSM I i II st. pamięta czasy aktywnej działalności rodziny Wiłkomirskich w latach dwudziestych ubiegłego wieku i jest chyba jedną z najładniejszych w Polsce. Zespół kaliskich filharmoników prowadzony przez Tadeusza Wicherka nagrał już cztery płyty. Koncert 27 września poprowadził gościnnie Jerzy Salwarowski, szef Filharmonii Szczecińskiej. W *Symfonii hiszpańskiej* op. 21 Edouarda Lalo wystąpiła Beata Warykiewicz-Siwy, laureatka międzynarodowych i krajowych konkursów, koncertmistrzyni Radiowej Orkiestry w Hilversum (Holandia). Skrzypaczka pieczołowicie i precyzyjnie wykonała trudną partię solową, choć przydałoby się tu trochę więcej oznak hiszpańskiego temperamentu kompozytora. Orkiestra grała jednak zdecydowanie zbyt głośno, zwłaszcza w pierwszej części utworu, czego nie można wytłumaczyć jedynie warunkami akustycznymi sali, w która rzeczywiście o wiele lepiej brzmi muzyka kameralna.

IV Symfonia A-dur „Włoska” Mendelssohna jest dziełem znanym, chętnie i często wykonywanym, toteż dyrygentom niezwykle trudno dzisiaj stworzyć jej nową, indywidualną interpretację, mogącą poruszyć słuchaczy. Salwarowski trzymał się raczej ustalonych wzorów, a kaliscy muzycy dość sprawnie pokonywali techniczne trudności (całkiem niezłe brzmiały dęte drewniane w finale). Zdarzające się niekiedy drobne usterki i rytmiczne niedokładności nie były w stanie zakłócić dobrego na ogół wrażenia. Jedynym poważniejszym mankamentem były zachwiane chwilami proporcje brzmienia (zbyt głośna blacha), czego można było stosunkowo łatwo uniknąć.

Tydzień wcześniej wysłuchałem w Filharmonii Narodowej koncertu inauguracyjnego „Warszawska Jesień”, a teraz – orkiestra w powiatowym mieście. Czy stać nas na utrzymywanie w kraju aż tylu orkiestr? Do niedawna dyskutowano o tym w mediach. Dla mieszkańców grodu nad Prosną, o jakże bogatych muzycznych tradycjach, taką własną „Narodową” jest Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Kaliskiej. Ma ona takie samo prawo do egzystencji i – z zachowaniem proporcji – zasługuje na podobną uwagę, jak nasza wspólna, wielka Narodowa.

(„Ruch Muzyczny” nr 23 z dnia 10 listopada 2002)

.....

Ruben Silva i Filharmonia Kaliska

Koncert symfoniczny prowadzony w małym ośrodku przez zagranicznego dyrygenta jest z reguły wydarzeniem dla miejscowych słuchaczy. Tak było właśnie w Filharmonii Kaliskiej 24 października, kiedy dyrygował Ruben Silva. Solistką wieczoru była Anna Stempin-Jasnowska, asystentka Tatiany Szabanowej w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Boliwijski dyrygent jest postacią dobrze w Polsce znaną, gdyż mieszka na stałe w naszym kraju. W Kaliszu dyrygował też nie po raz pierwszy. Program koncertu nie był oryginalny: uwertura do *Włoszki w Algierze* Rossiniego, *Koncert fortepianowy d-moll* Mozarta i *VI Symfonia F-dur „Pastoralna”* Beethovena to bardzo często grywane pozycje repertuaru. Przeciętny miłośnik muzyki na koncercie z takimi utworami chciałby po prostu rozkoszować się dobrą muzyką. Recenzent natomiast oczekuje przede wszystkim interesującej, być może nowatorskiej interpretacji.

Silva zaczął koncert z werwą, na co mu pozwoliła Rossiniowska uwertura. A że jest on rasowym dyrygentem operowym, znalazł się w swoim żywiole, dając interpretację pełną wigoru i dużych kontrastów. Ładnie zabrzmiało początkowe solo oboju i dalsze solówki dętych drewnianych, które mają w tym utworze wiele do powiedzenia. Całość wykonano precyzyjnie, mimo że była to dopiero rozgrzewka orkiestry. W *Koncertie fortepianowym* Mozarta Silva usunął się zupełnie w cień, dając swobodę wypowiedzi solistce. Anna Stempin-Jasnowska nie potrafiła jednak w przekonujący sposób zaprezentować Mozartowskiego arcydzieła. Jej interpretacja była nijaka, całość partii fortepianu sprawiała wrażenie, jakby została odtworzona przez pianolę. Stosunkowo najlepiej wypadło finałowe *Rondo*. Orkiestra po prostu odegrała swoją partię, wprawdzie dość dokładnie, ale z szorstkim, nieprzyjemnym brzmieniem smyczków.

VI Symfonia daje bodaj największe możliwości kolorystycznego kształtowania muzycznej materii Beethovenowskiej. Silva pokazał w niej dużą

pomysłowość i wrażliwość na barwę. Jego interpretacja była wręcz przewrotna i nie miała nic wspólnego z pierwotnym, sielsko-pastoralnym charakterem dzieła. Usłyszeliśmy dzieło o charakterze rubaszno-siermiężno-heroicznym, ale zagrane z werwą, polotem i precyzją. A *Burza* zabrzmiała naprawdę realistycznie. Beethoven byłby pewnie bardzo zaskoczony, może nawet mile.

Kaliska publiczność była tak zdezorientowana, że nie wiedziała, czy utwór już się skończył, czy też nie, i jak zareagować. W końcu odezwały się niemrawe oklaski, które po chwili zamilkły. Dyrygent stwierdził więc z prostotą: „to już koniec”. Wtedy nastąpiła ponowna burza, tym razem w wykonaniu publiczności. *Anty-Pastoralna* Beethovena-Silvy okazała się prawdziwym gwoździem programu. Gdyby nie niezbyt udany Mozart, koncert można byłoby uznać za bardzo ciekawy.

(„Ruch Muzyczny” nr 24 z 30 listopada 2003)

.....

Beethoven w Kaliszu

Filharmonia Kaliska – jej początki dobrze pamiętam – należy do skromnych zespołów, o których niewiele się pisze. Tymczasem założony przez Andrzeja Bujakiewicza zespół radzi sobie z każdą muzyką. Obecny dyrektor artystyczny Adam Klocek zaprasza często zagranicznych solistów i kapelmistrzów, co mobilizuje zespół i wpływa na jego dalszy rozwój. Koncert, jaki kaliscy filharmonicy dali 12 października, bynajmniej nie rozczarował.

Wystąpił Henri Sigridsson, fiński pianista młodszego pokolenia (ur. 1974), wykształcony w Finlandii i Niemczech u przedstawicieli rosyjskiej szkoły pianistycznej: Pavła Giliłova (Kolonja) i Łazara Bermana (Weimar). Jest już laureatem kilku nagród na konkursach pianistycznych, m.in. pierwszej na Konkursie Franciszka Liszta w Weimarze (1994) i na Konkursie Beethovenowskim w Bonn (2005); od dwóch lat prowadzi klasę fortepianu w Folkwang Universität der Künste w Essen. Orkiestrę Filharmonii Kaliskiej poprowadził Volker Schmidt-Gertenbach, niemiecki dyrygent starszego pokolenia, przez wiele lat szef Filharmonii w Getyndze. W Polsce występował wielokrotnie, a z orkiestrą Filharmonii Kaliskiej także w Niemczech (Stade, Holzminden, Langen, Brema).

Zabrzmiały trzy utwory Beethovena: *Uwertura c-moll „Coriolan”*, *V Koncert fortepianowy Es-dur* oraz *VII Symfonia A-dur*. Jakkolwiek niezbyt trudny, taki jednorodny program jest w gruncie rzeczy niebezpieczny. Cóż bowiem można dodać nowego i niebanalnego do utworów, których nagrań na rynku mamy tysiące i które należą do obiegowego repertuaru wszystkich orkiestr i solistów?

Po wykonaniu Sigfridssona spodziewałem się jakiegoś połączenia chłodu północy z wylewnością i liryzmem rosyjskiej szkoły pianistycznej. Tymczasem mieściło się ono w kanonie niemieckiej solidności, zakorzenionej w przyjętych na świecie beethovenowskich standardach. Przy nienaganej technice zabrakło w drugiej części większego, romantycznego liryzmu, zaś w finale *Koncertu* dały się słyszeć swojsko brzmiące mazurkowe wręcz rytmy.

Prowadzący z pamięci *VII Symfonię A-dur* dyrygent również nie wyszedł poza utrwaloną tradycją interpretację. Zachował przy tym zbyt dużą powściągliwość, choć utwór zachęca, by puścić się na szeroką wodę muzycznego „szaleństwa”, szarżować tempami i dynamiką. Tak właśnie wykonał *VII Symfonię* w Berlinie bodaj dwa lata temu Lothar Zagrosek – orkiestra, prowadzona przez „szalonego woźnicę”, rwała z kopyta niczym stado dzikich koni. Wybująły temperament jest tutaj wręcz potrzebny. W Kaliszu tak się jednak nie stało, a mądra, logiczna, nadto powściągliwa interpretacja Schmidta-Gertenbacha zmieściła się w granicach interpretacyjnej poprawności. Podobnie rzecz się miała z zagraną na początku *Uwerturą*.

Akustyka auli Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM z siedzibą w Kaliszu, w której filharmonicy na dobre się zadomowili, najlepsza niestety nie jest. Mimo to w drugiej części *Symfonii* pięknie i soczyście zabrzmiały wiolonczele – to chyba najlepsza grupa w całym zespole.

(„Ruch Muzyczny” nr 23 z 11 listopada 2012)

.....

Gorące rytmy

W Filharmonii Kaliskiej 6 czerwca miejscową orkiestrę poprowadził Jesus Medina, meksykański kapelmistrz średniego pokolenia. Nie tak dawno z zespołem występował Brazylijczyk Helder Trefzger, dyrygując utworami kompozytorów południowo- i środkowoamerykańskich. I tym razem wieczór w Auli kaliskiego wydziału UAM zdominowały gorące rytmy Południa.

Koncert rozpoczął utwór *Huapango* (1941) meksykańskiego kompozytora Jose Pablo Moncayo Garcia (1912–1958). Tytuł kryje w sobie zarówno meksykański taniec ludowy, jak i styl muzyczny typowy dla Ameryki Łacińskiej. Ten atrakcyjny utwór włączył do swego programu również wspomniany dyrygent z Brazylii – usłyszeliśmy go więc w Kaliszu już drugi raz.

Przysłowiowym gwoździem programu była jednak *Błękitna rapsodia* Gershwina. Grający partię solową Marian Sobula jako rasowy pianista dał sobie radę z wykonawczymi meandrami partytury. Pewne zastrzeżenia

mam jednak do całości wykonania, za co winę ponosi głównie dyrygent, ale i nie najlepsza akustyka sali. Odnosiło się bowiem wrażenie, że utwór stanowi zestawienie dwóch całkowicie nieprzystających do siebie płaszczyzn brzmieniowych – orkiestry i fortepianu.

Po przerwie usłyszeliśmy popularną *Rapsodię hiszpańską* Emmanuela Chabrier – utwór nie najwyższych lotów, raczej typowy „samograj”, ale przyjemny w odbiorze na koncertach lżejszego kalibru. Na koniec zaś zabrzmiał *Kaprys włoski* Czajkowskiego. Ten najbardziej chyba rosyjski z rosyjskich kompozytorów umiał pisać muzykę – podobnie jak później Strawiński – zróżnicowaną stylistycznie, w tym wypadku włoską, choć zarazem prześiąkniętą głębią typowo rosyjskiej duszy.

Poziom wykonania *Kaprysu* i pozostałych utworów bywał różny, nie zawsze wszystko stroiło, czasami brakowało należytej precyzji i wyrównanych proporcji brzmienia, innym razem raziła forsowna dynamika („wiele hałasu o nic”). Smyczki wypadły na pewno korzystniej niż instrumenty dęte. Najtrudniejszym dla orkiestry utworem był niewątpliwie *Kaprys* Czajkowskiego. I właśnie ostatni fragment tego dzieła – wirtuozowską tarantellę – dyrygent zdecydował się wykonać na bis. Orkiestra zagrała za drugim razem znacznie lepiej, na luzie, pokazując, że na wiele ją stać.

(„Ruch Muzyczny” nr 14 z 7 lipca 2013)

.....

Brazylia i Francja w Kaliszu

W Kaliszu zabrzmiała 19 kwietnia muzyka brazylijska i francuska. Orkiestra filharmoniczna wystąpiła pod batutą Brazylijczyka Helderera Trefzgera i z udziałem jego rodaczki pianistki Eriki Ribeiro. Koncert odbył się w auli Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM w Kaliszu, w ramach Międzynarodowego Festiwalu „Bursztynowy Szlak”. Wieczór rozpoczęło smętne, zarazem cukierkowe i trochę „nijakie” *Preludium* z czwartej *Suity Bachianas Brasileiras* Heitora Villi-Lobosa. Narodowego kompozytora Brazylii nie mogło oczywiście zabraknąć na koncercie z udziałem wykonawców tego kraju i z dominującą w nim muzyką południowoamerykańską. Trochę szkoda, że nie zagrano prawdziwego przeboju Villi-Lobosa, mianowicie słynnej *Arii* z *Bachianas Brasilieras* nr 8.

Petite Suite Debussy’ego to niewielkie dziełko, po które dyrygenci sięgają raczej rzadko. Debussy skomponował je w latach 1888–1889 na fortepian na cztery ręce, w roku 1907 powstała wersja na orkiestrę w opracowaniu H. Bussera. Nie jest to utwór o najwyższych walorach artystycznych, jakie znamy z późniejszego okresu twórczości genialnego impresjonisty, ani któ-

rego wykonanie dawałoby pełnię satysfakcji zarówno prowadzącemu orkiestrę, jak wyrobionym słuchaczom. Brazylijski dyrygent zdecydował się jednak wziąć na warsztat tę raczej mało atrakcyjną kompozycję, pokazując w niej wszystko, co można w utworze pokazać.

Przed przerwą usłyszeliśmy jeszcze utwór meksykańskiego kompozytora Jose Pablo Moncayo (1912–1958) pt. *Huapango* z 1941 roku. Pod tą nazwą kryje się meksykański taniec ludowy i zarazem rodzaj lżejszego stylu muzycznego. Utwór w sumie atrakcyjny, warty był więc zagrania w miejscu bardzo dalekim od swego pochodzenia.

Druga część koncertu była zdecydowanie lepsza, zarówno jeśli chodzi o walory utworów, jak zaangażowanie wykonujących je muzyków. *Koncert fortepianowy G-dur* Ravela to arcydzieło – jeden z najlepszych utworów tego gatunku powstałych w pierwszej połowie XX wieku. Jak każda wybitna kompozycja, zasługiwałaby na wykonanie najwyższych lotów. Trudno byłoby jednak tego wymagać od skromnego przecież zespołu i filigranowej solistki. Nie każdy jest Marthą Argerich, nie każda orkiestra to Filharmonicy Berlińscy. Interpretacja Eriki Ribeiro (ur. 1982, wykształcona m.in. w Sao Paulo i w Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ w Berlinie) miała jednak całkiem niezłe strony, pokazując wysokie ambicje i zaangażowanie wykonawczynie. Zwłaszcza drugie ogniwo *Koncertu* pianistka wykonała naprawdę pięknie!

Urodzony w 1950 roku Ernani Aguiar to nie tylko kompozytor, ale także ceniony w Brazylii dyrygent (uczeń m.in. Sergiu Celibidache) i muzykolog (badacz i edytor muzyki XVIII wieku), profesor Uniwersytetu Federalnego w Rio de Janeiro. Trzon jego twórczości stanowią religijne dzieła chóralne i wokalnie-instrumentalne (msze, kapitałny *Psalm 150*). Zwieńczeniem kaliskiego koncertu była jednak inna kompozycja – *Sinfonietta nr 2 „Carneval”*. Znakomicie zinstrumentowany, pełen kolorystycznego przepychu i podniecających, południowoamerykańskich rytmów utwór świadczy o talencie kompozytora w tworzeniu także takiej muzyki.

Dobrze, że dyrektor Filharmonii Kaliskiej Adam Klocek promuje i zaprasza również nieco mniej znanych zagranicznych wykonawców, bo przysądza to programowi Filharmonii atrakcyjności. Oby tak dalej...

(„Ruch Muzyczny” nr 10 z 12 maja 2013)

.....

Trzy koncerty – jedna relacja

Chodzi o koncerty w dniach 22 listopada 2013, 28 lutego oraz 14 marca 2014. Dlaczego właśnie o te? Dlatego, że ich program zainteresował recenzenta, był bowiem niebanalny, w większości z rzadko wykonywanymi

utworami, ponadto z udziałem zagranicznych dyrygentów i solistów. Grała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Kaliskiej w auli Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM.

Na koncercie listopadowym, prowadzonym przez Jose Luisa Castillo, jego rodak Jose Adolfo Alejo Solis wykonał wersję altówkową *Koncertu wiolonczelowego* Edwarda Elgara. Ten dość popularny utwór w transkrypcji na altówkę jest jednak rzadko wykonywany, choć jego walory w tejże postaci nie są wcale mniejsze od oryginału. Warto było więc go wysłuchać, tym bardziej, że solista wywiązał się ze swego zadania bez zarzutu.

Podobnie było po przerwie. *I Symfonia d-moll* Charlesa Ivesa, najoryginalniejszego i nowatorskiego kompozytora amerykańskiego pierwszej połowy XX wieku, nie jest w jego dorobku czymś wyjątkowym. Chyba że za wyjątkową potraktujemy samą tylko materię dzieła, tym razem tradycyjnego i mało oryginalnego. Ale to dopiero początek twórczości kompozytora, który przyniósł później tak wybitne dzieła, jak *The Unanswered Question*, *II Sonata fortepianową „Concorde”* czy późniejsze symfonie. Nie znałem w ogóle tego utworu, tym bardziej więc z zainteresowaniem go wysłuchałem, mimo że nie zrobił na mnie większego wrażenia. Dwa *Tańce słowiańskie* Dworzaka na początku koncertu stanowiły nieledwie rozgrzewkę orkiestry i dyrygenta.

Koncert 28 lutego został zatytułowany przekornie „Stracone urodziny”. Chodzi o dzień 29 lutego, w którym urodził się zarówno jeden z kompozytorskich jego protagonistów – Gioacchino Rossini, jak i główny solista – Włodzimierz Galas z Ukrainy (członek kaliskiego zespołu), grający na rogu. Jak wiadomo, 29 lutego pojawia się w kalendarzu tylko co cztery lata, stąd tytuł koncertu. Wzięło w nim udział jeszcze czterech innych waltornistów, w tym dwunastoletni syn Galasa – Michał, a także Grzegorz Cyruła, Aleksander Staryniec, Dmitrij Wdowiczenko. Już sam udział w jednym koncercie aż pięciu waltornistów to nie lada ewenement. A wykonanie *Koncertu F-dur* na cztery rogi Roberta Schumanna to także wielka gratka dla każdego słuchacza. Jest on bowiem jednym z najrzadziej wykonywanych dzieł koncertowych niemieckiego romantyka, tym samym bardzo słabo znanym. A muzyka to naprawdę piękna, miejscami nawiązująca do najlepszych dzieł symfonicznych Schumanna. Tego wieczoru był to niewątpliwie punkt kulminacyjny, umieszczony na końcu programu. A na początku usłyszeliśmy *Uwerturę do opery Cyrulik sewilski* Rossiniego, po niej zaś *Musikalischer Spass (Divertimento)* na dwa rogi i orkiestrę smyczkową KV 522 Mozarta. Mozart pojawił się ponownie po przerwie w postaci I części *Koncertu D-dur* KV 412, bezbłędnie wykonanego przez wymienionego wcześniej ucznia miejscowej szkoły muzycznej. Dyrygował szef kaliskich filharmoników, Adam Kłoczek.

Trzeci z omawianych koncertów poprowadził włoski kapelmistrz Pasquale Veleno, jako solista grający na fagocie wystąpił zaś jego rodak Alfonsa Patriarca. Wieczór otworzyła *Fanfara* na orkiestrę Larry'ego Alana Smitha, utwór napisany dla Orkiestry Symfonicznej w Hartford z okazji 200. rocznicy urodzin Mozarta. Zgrabnie ujęty formalnie, wykorzystujący efektowne brzmienia „fanfarowe”, brzmiące zapewne ku czci wiedeńskiego geniusza, pozostawił za sobą przyjemne wrażenie. Był to jednak utwór typowo okazjonalny, z wykorzystaniem elementów mozartowskich, a dopiero po nim miała zostać wykonana muzyka, która mogła przyciągnąć i przyciągnęła do sali koncertowej kaliskich melomanów.

Koncert F-dur na fagot Rossiniego szerzej znany jest zapewne tylko wśród fagocistów. Toteż stanowił on atrakcję wieczoru, a muzyka potrafiła zabłysnąć typowym dla włoskiego mistrza opery humorem. Wykonawca spisał się bez zarzutu, podobnie jak dyrygent. Dla tego ostatniego prawdziwym wyzwaniem było poprowadzenie dość trudnej do wykonania przez mniej doświadczone zespoły *IX Symfonii e-moll „Z Nowego Świata”* Antoniego Dworzaka. Cóż można napisać o interpretacji tego pięknego i popularnego dzieła? Nie wszystko było precyzyjne, nie wszystko stroiło, nie zawsze proporcje brzmieniowe były właściwie kształtowane. Niemniej jednak były też bardzo dobrze brzmiące fragmenty, piękne solówki, ciekawe niuanse dynamiczne itp. A cały koncert na pewno mógł się podobać.

(kwiecień 2014)

An anthology of texts on music

Summary

The book came into being as an anthology of original texts published previously in periodicals for the domestic and German markets. These texts were written in the two decades between 1994–2014. In publishing this anthology the author had two aims. The first was to present a wide range of cultural publications, in this case on the subject of music, to students of Artistic Education in Music at Adam Mickiewicz University's Faculty of Artistic Education in Kalisz (as well as other institutions of higher education). These texts might also serve as examples for analysis and discussion as part of seminars on music lecturing and criticism provided as part of supplementary master's degree courses.

The second objective is documentary in its nature and concerns the musical life of Polish emigres in Berlin (although not exclusively in that city), and also to a significantly lesser extent in Kalisz. The main focus is on presenting Polish-German relations in terms of music culture, as well as the activity and achievements of the Polish emigree music milieu in the German capital. Reviews and reports of concerts with world-renowned conductors and soloists appearing in Berlin's most illustrious concert venues, and also selected opera performances by three Berlin music theatres. The book also contains a few reviews of local, Kalisz musical events, reviews of the Kalisz Philharmonic Symphony Orchestra and its sole performance in Berlin. These texts on music criticism constitute useful material for academic teaching purposes and also have a documentary function.

Translated by Rob Pagett