

DWUTYGODNIK
1-15 SIERPNIA 1969

B14
Ruch
muzyczny
NR 15



ARTYŚCI POLSCY ZA GRANICĄ

Kontynuując tournée australijskie Wanda Wilkomirską grała 1 i 2 lipca w Adelaidzie *Koncert skrzypcowy* Mendelssohna, następnie zaś między 4 a 14 lipca dała cztery recitale w Mt Gambler, Hamilton, Horsham i Albury.

Miedzy 2 a 7 lipca występował w Dreźnie i pobliskich miastach Chór Chłopięcy i Męski Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Stefana Stulgrosza.

W Meksyku koncertował Konstanty Kulka, który wystąpił z recitalem w Puebla — 8 lipca, Chihuahua — 11 lipca, Guadalajara — 13 lipca i w Mexico City — 15 lipca, gdzie również był solistą koncertu symfonicznego w dniu 10 lipca, wykonując *Koncert D-dur* Czajkowskiego.

Sopranistka Wanda Jakubowska śpiewała pieśni i arie operowe w koncertach w Neubrandenburg (NRD) 12 lipca.

W Tannhäuserze Wagnera wystąpił 14 lipca w Karlsruhe (NRD) tenor Roman Węgrzyn.

ARTYŚCI ZAGRANICZNI W POLSCE

26 i 27 czerwca w Warszawskiej Operetce wystąpiła bułgarska śpiewaczka Lillana Kostukowa. Spektaklami dyrygowała również Bułgarka, Rosita Batalowa.

Organista szwajcarski Joseph Bucher wystąpił 4 lipca w Kamieniu Pomorskim oraz 8 lipca w Orlowie. Artysta nagrał również na płytę szereg utworów J.S. Bacha.

6 lipca wystąpił z recitalem organowym w Koszalinie duński artysta Knud Vad.

Zespół kameralny z Czechosłowacji „Collegium Flauto Dolce” w składzie Ludmila Vondráčková — alt, Vlasta Bačliková — flet prosty i klawesyn oraz Eva Matejková — lutnia i flet prosty wystąpił 11 lipca w Kamieniu Pomorskim i 13 lipca w Szczecinie. (ao)

SEMKOW W METROPOLITAN OPERA

Jak się dowiadujemy, Jerzy Semkow, który już w poprzednim sezonie odnosił piękne sukcesy prowadząc *Borysa Godunowa* w mediolańskiej La Scali, został z kolei zaproszony do słynnej nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie zadebiutował w kwietniu br. dyrygując również *Borysem Godunowem*. (k)

TOURNÉE KOMPOZYTORSKIE WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

Witold Lutosławski wyjeżdżał w maju do Holandii, Norwegii i Anglii, zapraszany do tych krajów dla dyrygowania własnymi utworami.

11.V na koncercie w Amsterdamie orkiestra Concertgebouw wykonała *Muzykę żalobną* oraz *Trzy poematy* Henri Michauxa przy udziale Chóru Radia Hilversum. *Muzyką żalobną* i chórem w *Trzech poematach* dyrygował kompozytor, orkiestrę w tymże dziele (które — zgodnie z tamtejszym zwyczajem — wykonano w ramach koncertu dwukrotnie) prowadził Edo de Waart. Na program koncertu złożyła się ponadto *Sonata na wiolonczelę i orkiestrę* Krzysztofa Pendereckiego (solistą był Siegfried Palm).

23.V odbył się w Oslo publiczny koncert radiowy, który wypełniły wyłącznie utwory Witolda Lutosławskiego. Orkiestra Królewskiej Filharmonii w Oslo wykonała *Wariacje symfoniczne*, *Muzykę żalobną* i *II Symfonię*. Dyrygował kompozytor.

26.V w Londynie, w radio BBC, dokonano nagrania *Paroles tissées*. Wykonawcą był tenor Alexander

Young oraz English Chamber Orchestra pod dyktando kompozytora.

Tego samego dnia Radio Szwajcarskie nadało półtoragodzinny koncert poświęcony twórczości Witolda Lutosławskiego, który wypełniły otrzymane z Polski drogą wymiany nagrania *Paroles tissées*, *Pięciu pieśni* do słów Ilakowiczówny, *Muzyki żalobnej* i *II Symfonii*. Utwory te poprzedziło słowo wstępne, nagrane specjalnie przez kompozytora na zaproszenie reżysera w Bazyli. (tk)

LAUREACI KONKURSU MUZYKI ELEKTRONICZNEJ

Spośród stu kompozycji nadesłanych z całego świata jury II Międzynarodowego Konkursu Muzyki Elektronicznej wybrało 15-minutową kompozycję Petera Glushanoka *In Memoriam for my Friend Henry Saia* i utwór Klausmeyera zatytułowany *Cambrian Sea*, przyznając obu laureatom do podziału nagrody Dartmouth Arts Council w wysokości 500 dolarów. Peter Glushanok, 54-letni reżyser filmowy z Nowego Jorku, znany głównie z filmów baletowych *Dancer's World* i *Appalachian Spring* z Martą Graham, zrealizował swą kompozycję w skromnym laboratorium muzyki elektronicznej w swym mieszkaniu.

26-letni Peter Ballard Klausmeyer studiował gre na gitarze i kompozycję, a obecnie jest studentem Uniwersytetu Michigan. Kompozycję swoją przygotował w lepiej wyposażonym studio tego uniwersytetu. Różne warunki techniczne realizacji nagrodzonych kompozycji inspirowały jury do stwierdzenia, że prymitywne i niedostatecznie wyposażone studio nie zawsze stanowi przeszkodę w realizacji dobrej muzyki.

Poza laureatami pierwszej nagrody jury przyznało wyróżnienia Walterowi Kimmelowi, 28-letniemu dyryktorowi Centrum Muzyki Elektronicznej w Moorhead State College, za kompozycję *Hide and Seek* zrealizowaną w Studium Muzyki Elektronicznej Columbia-Princeton oraz Raymondowi Moore, 36-letniemu reżyserowi dźwięku w Columbia Records, gdzie zrealizował swój utwór *Through the Milky Way — Electronic Panorama*.

Warto nadmienić, że wśród finalistów I Międzynarodowego Konkursu Muzyki Elektronicznej znaleźli się obok laureata I nagrody Olly Wilsona m. in. dwaj Polacy — Eugeniusz Rudnik i Bohdan Mazurek ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, Wytwórnia Vox Productions, Inc. Wydała ostatnio nagrania kompozycji nagrodzonych w I Konkursie. (aos)

V FESTIWAL PIOSENKI RADZIECKIEJ

W dniach 4 — 7 czerwca 1969 odbywał się V Festiwal Piosenki Radzieckiej, który był podsumowaniem VIII Konkursu Piosenkarzy Amatorów Wykonawców Piosenki Radzieckiej. W pierwszym dniu odbył się koncert laureatów poprzednich festiwali, który był transmitowany przez radio i Interwizję.

Jury przesłuchało w czasie dwóch koncertów 39 solistów i 4 zespoły wokalne. Przewodniczył Wojciech Maklakiewicz. Równorzędne nagrody otrzymało 17 piosenkarzy: Zbigniew Rogowski (Gdańsk), Elżbieta Zielińska (Lublin), Maja Szeliga (Szczecin), Magdalena Stanina (Katowice), Teresa Janikowska (Katowice), Ewa Komandorek (woj. Warszawa), Ignacy Załucki (Zielona Góra), Jadwiga Zawadzka (Białystok), Marzanna Skrzypczak (Poznań), Danuta Rej (Wrocław), Henryk Bednarczyk (Kraków), Zofia i Czesław Rajfer (duet, Katowice), Barbara Ornoch (woj. Warszawa), Stanisław Kędziora (Koszalin), Ryszard Sójty (Kraków), Daniel Kustolski (Wrocław), Krystyna Hojnowska (Zielona Góra).

Za najładniejszą piosenkę V Festiwalu publiczność uznała w plebiscycie utwór Pożłakowa *Gęsi, gęsi* w wykonaniu Elżbiety Zielińskiej z Lublina. Piosenkarka otrzymała z tego tytułu nagrodę specjalną przewodniczącego ZW TPPR w Zielonej Górze — projektor filmowy, zaś wśród uczestników plebiscytu rozlosowano na koncercie laureatów nagrody ZW TPPR w postaci wycieczki do ZSRR. Nagrodę publiczności zdobyła Stefania Ośko z Zielonej Góry. ZG TPPR przyznał nagrodę za najlepsze opracowanie muzyczne piosenki. Otrzymała ją Bronisława Oborska za utwór *Luna nad Paryżem* Katajewa. Uczestnikom Festiwalu w czasie przesłuchań i na koncertach galowych

towarzyszyła orkiestra pod dyr. Stefana Rachonia.

Na koncert galowy m.in. przybyli przedstawiciele władz wojewódzkich i miejskich w Zielonej Górze z I sekretarzem KW PZPR — Mieczysławem Hebdą na czele. Serdecznie powitano ambasadora ZSRR w Polsce Awierkiję Aristowa, konsula ZSRR w Poznaniu — Wiktorę Odinkowa, dyrektora Domu Kultury Radzieckiej — Anatolijewa Obrosowa i kompozytora Oskara Felcmana, który był także członkiem jury. (wjc)

UROCZYSTOŚCI KU CZCI ELSNERA W GRODKOWIE

Grodków na Śląsku, rodzinne miasto Józefa Elsnera, uroczystie obchodził 200 rocznicę urodzin kompozytora. 8 czerwca odbyła się tam sesja popularno-naukowa, poświęcona życiu i twórczości Elsnera (referaty wygłosili: A. Nowak-Romanowicz i P. Swierec), następnie dyrektor generalny Ministerstwa Kultury i Sztuki, S. Balicki, dokonał otwarcia wystawy pamiątek po Elsnerze, zorganizowanej przez Muzeum Ziemi Opolskiej. Otwarto też wystawę filatelistyczną *Muzyka i malarstwo w znaczkach pocztowych*. Opolska Orkiestra Symfoniczna, która otrzymała w tym dniu imię Józefa Elsnera, wystąpiła wraz z Opolskim Chórem Mieszanym z koncertem w Domu Kultury w Grodkowie. Podczas koncertu przewodniczący Prezydium PRN w Grodkowie, J. Szatkowski, wręczył przedstawicielom instytucji i placówek kulturalnych oraz osobom popularyzującym dorobek Elsnera pamiątkowe medale wybite w związku z rocznicą. W ciągu kilku następnych dni w Grodkowie i Opolu odbyły się okolicznościowe koncerty, m.in. estradowe wykonanie opery Elsnera *Jagiello w Tenczyńcu*. (ng)

ZMARŁ MUZYKOLOG ROMAN MAZURKIEWICZ

W Zielonej Górze, 6 maja zmarł nagle, w wieku lat 81 muzykolog, kompozytor, dr filozofii Roman Mazurkiewicz. Studia akademickie odbywał on w Berlinie i Poznaniu (m.in. studiował medycynę, chemię, filozofię i prawo). W roku 1933 uzyskał stopień doktora w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego. Przez dłuższy czas był pedagogiem w Poznaniu, a także asystentem Katedry Muzykologicznej Uniwersytetu Poznańskiego. Po II wojnie światowej osiedlił się w Zielonej Górze, gdzie m.in. pełnił obowiązki wicestarosty powiatu zielonogórskiego, był współorganizatorem i prezesem Zielonogórskiej Orkiestry Symfonicznej, a także przez długie lata członkiem zespołu (altowiolista). W Państwowej Szkole Muzycznej uczył historii muzyki, także wiele komponował. Nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w 1967 r. ukazała się praca Romana Mazurkiewicza pt. *O melodiach kancjanów Jana Seklucjana z 1547 i 1559 — Przyczynę do dzieł chóralu protestanckiego w Polsce*. (wjc)

Z DZIAŁALNOŚCI KOŁA MŁODYCH PRZY ZKP

W ramach akcji popularyzacji muzyki współczesnej w środowisku studenckim, warszawskie Koło Młodych kontynuowało cykl koncertów pod nazwą *Spotkania z młodymi kompozytorami*. W sumie w okresie od lutego do maja br. odbyło się w klubach Politechniki Warszawskiej „Mospan” i „U Architektów” 5 spotkań.

Koncerty spotkały się z dużym zainteresowaniem warszawskich studentów, o czym świadczyły gorące dyskusje słuchaczy z kompozytorami i wykonawcami. Programy koncertów obejmowały następujące utwory: 4 *Preludia* na wibrafon i fortepian, *Wariacje* na flet solo i *Bajkę o słowikach* na baryton z tow. fortepianu (do słów K.I. Galińskiego) Marty Ptaszyńskiej; *Koncert* na wibrafon i fortepian Joanny Bruzdowicz; *Tryptyk* na klarnet i fortepian Magdaleny Komiażyk; 3 *Preludia* na altówkę i fortepian Krystyny Kwiatkowskiej; *Ciszę leśną* na sopran z tow. fletu i fortepianu (do słów Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej) Małgorzaty Jedynek; *Dwa preludia* na kontrabas pizzicato i fortepian oraz 6 *Utworów* na fortepian Eszteryl Szabołosa; 4 pieśni na sopran i fortepian (*Gwiazdy* do słów A. Stonińskiego; *Erotyk* fal i

Odpoczynek rybaka do słów S. Schmidta; *On* do słów Marcinkowskiej) Barbary Niewiadomskiej; pieśni na baryton z tow. fortepianu (do słów Jalu Kurka) Mirosława Jakubowskiego; *Pokutę* na skrzypce solo Victora Maté.

Wykonawcami byli studenci PWSM w Warszawie. Koncerty połączone z prelekcjami prowadziła Małgorzata Jedynek. (mj)

KONCERT MŁODYCH KOMPOZYTORÓW W ŁODZI

W ramach Łódzkiej Wiosny Artystycznej 21 kwietnia w auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi odbył się Koncert Młodych Twórców, na którym wykonano następujące utwory członków łódzkiego Koła Młodych przy Związku Kompozytorów Polskich: *Jadwigi* Prusieckiej-Bakalarz *Kwintet* na instrumenty dęte (wyk. Kwintet Filharmonii Łódzkiej: W. Tomczyk — flet, J. Cieplucha — obój, F. Jasiński — klarnet, Cz. Jarecki — fagot, J. Szczegółski — róg i *Trzy pieśni* do słów K.I. Galińskiego (wyk. E. Nizioł — sopran, K. Hussar — fortepian); Piotra Marczewskiego *Toccata* na fortepian i orkiestrę symfoniczną — wyciąg (wyk. K. Nicze, M. Gozdecka); Kazimierza Przybylskiego *Trzy pieśni* do słów M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej (wyk. E. Nizioł — sopran, K. Hussar — fortepian) i *Kwintet* na instrumenty dęte (wyk. Kwintet Filharmonii Łódzkiej).

Fragmenty tego koncertu zostały nadane w audycji radiowej w programie lokalnym Łódzkiej Rozgłośni Radiowej. (m.j.)

KONCERT KOŁA WARSZAWSKIEGO ZKP

26 maja w sali Zaisku, odbył się ostatni w tym sezonie koncert kameralny współczesnej muzyki polskiej, organizowany przez Koło Warszawskie ZKP. Program obejmował trzy prawykonyania, były to — *Largo, aria i toccata* na harfę solo Witolda Rudzińskiego (wyk. Ewa Jaślar — harfa), *Preludia fortepianowe* cz. II Lechosława Stachowiaka (wyk. Maria Korecka — fortepian) oraz *Preludia* na klarnet, altówkę, harfę i perkusję Witolda Rudzińskiego (wyk. Ludwik Kurkiewicz — klarnet, Ksawery Stadnicki — altówka, Ewa Jaślar — harfa oraz Stanisława Włodarczyk i Alina Rutkowska — perkusja); jako ostatni punkt programu wykonana została *Sonatina fortepianowa* Romualda Twardowskiego (wyk. Maria Korecka). Prelekcję oraz omówienie poszczególnych utworów wygłosił Henryk Schiller.

KONCERT W KIELCACH

6 czerwca w Kielcach odbył się koncert symfoniczny w ramach obchodów XXV-lecia PRL — zorganizowany przez miejscową Filharmonię oraz Koło Warszawskie ZKP. W programie koncertu wykonane zostały: *Uwertura koncertowa* Władysława Kabalewskiego, *Rysunki z przystani* na mezzosopran i orkiestrę symfoniczną do sł. J. Gorostiza Joanny Bruzdowicz, *Karolowi Szymanowskiemu* Piotra Perkowskiego, *Trzy etudy* Karola Szymanowskiego, *Fantazja* na fortepian i orkiestrę Henryka Pachulskiego oraz *Dumka* *Jadwigi* z opery *Straszny dwór* i uwertura *Kochanka hetmańska* Stanisława Moniuszki. Wykonawcami byli: Lidia Kozubkówna (fortepian), Pola Lipińska (mezzosopran) oraz Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Kielcach pod dyktando Władysława Kabalewskiego.

MUZYKA POLSKA ZA GRANICĄ

2 maja w Buenos Aires w Teatro San Martin odbył się koncert zorganizowany przez Stowarzyszenie Młodych Kompozytorów Argentyńskich. W programie tego koncertu m.in. wykonany został utwór Henryka Góreckiego *Genesis*. Wykonawcami byli: Roberto Savicki (skrzypce), Simon Zlotnik (altówka) i Liborio Rosa (wiolonczela).

W czasie tournée po krajach zachodnich Wrocławski Teatr Pantomimy wykonał wielokrotnie *Jasiek* do muzyki Jadwigi Szajna-Lewandowskiej. Również Teatr Jednego Widza (Andrzej Dziadziul) wykonał w NRD i Francji adaptację *Hamleta* i *Fausta* z muzyką Jadwigi Szajna-Lewandowskiej.

KONCERTY ZAGRANICZNE WARSZTATU MUZYCZNEGO

12 i 13 maja w Paryżu, w sali Muzeum Sztuki Nowoczesnej, w cyklu koncertów prowadzonych przez Maurice Fleureta odbyły się dwa koncerty Warsztatu Muzycznego (E. Borowiak, W. Gałazka, Z. Krauze, Cz. Palkowski). W programie wykonano — *Improvisations sonoritiques* Witolda Szalonka, *Trainig* 68 Wojciecha Kilara, *Kwartet 2 plus 2* Bogusława Schäffera, *Polichromie* Zygmunta Krauzego, *Sorgere* Waldemara Kazaneckiego, *Lirica di timbri* Juliusza Luciuka, *Water Music* Johna Cage'a, oraz *Manzif* Karla-Erika Welina. Koncerty zorganizowane zostały w powiązaniu z wystawami Sztuki Polskiej w Paryżu.

22 maja w Londynie, dla rozgłośni BBC, Zygmunt Krauze nagrał następujące utwory: *Dubravko Detoni* — *Sifre*, Bogusław Schäffer — *Model V*, Alfred Sznitke — *Wariacje na jeden akord* oraz własny utwór — *Esquisse IV*. (pa)



Orkiestra dęta z Dobromia koło Pabianic

Fot. K. Malski

GDY ORKIESTRA GRA

ANDRZEJ KIELPIŃSKI

Czyżby rzeczywiście orkiestry dęte zniknęły stopniowo z naszych miast i miasteczek? Czyżby ta forma zespołowego muzykowania przeżyła się już ostatecznie, „nie zdzierżyła” konkurencji radia, telewizji, long-playu? Czyżby nie znalazła żadnego miejsca dla siebie we współczesnym świecie tak pełnym sprzeczności, rozmaitych gustów, różnorodnych upodobań?

Przed dwoma laty Centralna Komisja Koordynacyjna d/s Upowszechnienia Kultury przekazała opiekę nad amatorskim ruchem instrumentalnym w naszym kraju Zarządowi Głównemu Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych. W pierwszym kwartale 1967 roku został powołany Komitet Organizacyjny I Ogólnopolskiego Festiwalu Orkiestr Dętych pod przewodnictwem przedstawicieli Departamentu Pracy Kulturalno-Oświatowej i Bibliotek Ministerstwa Kultury i Sztuki, naczelnika Michała Kosińskiego. Owa piękna impreza, zorganizowana w takich rozmiarach po raz pierwszy w Polsce, przyniosła niewątpliwie plon: znacznie ożywiła amatorski ruch muzyczny, określiła jego rolę we współczesnym społeczeństwie, jego przydatność w upowszechnianiu kultury. Po przeglądach powiatowych i wojewódzkich w czerwcu 1968, odbywały się przeglądy międzywojewódzkie — w Katowicach, w Koźienicach, w Giżycku i w Bydgoszczy.

W Festiwalu wzięło udział około 350 orkiestr organizacyjnie przynależnych do Ochotniczych Straży Pożarnych, Związków Zawodowych, spółdzielczości pracy, harcerstwa, gromadzkich rad na-

rodowych. W Katowicach, w kategorii I, pierwsze miejsce zajęła orkiestra OSP w Siemonii, w kategorii II — orkiestra Zakładów Azotowych im. P. Fintera z Chorzowa, w kategorii zaś III — orkiestra kopalni „Chorzów”. W Koźienicach, w kategorii I, pierwsze miejsce uzyskała orkiestra WSK z Mielca oraz orkiestra wiejska z Radziszowa, w kategorii II — orkiestra KZPL z Krosna, w kategorii III — orkiestra OSP z Kasiełki Małej. W Giżycku, w kategorii I, pierwsze miejsce zdobyła orkiestra OSP ze Staroźrebow i OSP z Elku, w kategorii II — orkiestra ZHP z Suchowoli, w kategorii III — orkiestra OSP z Pilawy. W Bydgoszczy wreszcie, w kategorii I, pierwsze miejsce osiągnęła orkiestra ZMOK z Ostrowa Wielkopolskiego, w kategorii II — orkiestra Przemysłu Terenowego z Rypina.

Koncert centralny wyróżnionych zespołów w Busku Zdroju przywabił liczną publiczność, przeważnie kuracjuszy. Orkiestry grały po 7 utworów i na ogół prezentowały się bardzo pięknie na estradzie. Podobała się zwłaszcza orkiestra OSP z Radziszowa, a także zwróciła uwagę jurorów poprawnym strojem instrumentów i soczystym wyrównanym brzmieniem orkiestra z Siemonii. Publiczność bardzo żywo reagowała na wszystkie punkty programu i gorąco oklaskiwała zespoły. Jej zainteresowanie tą formą muzykowania przejawiało się najpełniej podczas ulew- nego deszczu pod koniec koncertu. Pomimo pluchy kuracjusze nie opuścili miejsc wysłuchując do końca prezentowanych numerów.

Festiwal wykazał zainteresowanie społeczeństwa amatorskim ruchem instrumentalnym, zwiększył aktywność zespołów, częstotliwość ich występów w terenie, a także przyczynił się do wzrostu ilościowego orkiestr. W okresie poprzedzającym go, jak również w czasie jego trwania, instruktorzy Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych wyruszyli w teren, wizytując zespoły, udzielając im rad i wskazówek. Dzięki ich pracy niewątpliwie podniósł się poziom artystyczny orkiestr dętych, choć nie wszędzie witano ich serdecznie, ani wypatrywano z utęsknieniem.

Śród wielu problemów domagających się rozwiązania, bodaj na czoło wysuwa się problem dokształcania kadr kierowników artystycznych orkiestr. Nikt nie myśli usuwać ich z zajmowanych stanowisk, które nie- rzadko zdobywali latami borykając się z muzycznym tworzywem, w praktyce nabywając umiejętności, lecz nikt też nie może pozostawić ich nadal „samopas”, gdyż to zniekształca naturalną i prawidłową linię rozwoju amatorskiego muzykowania. Współczesna sztuka, a zwłaszcza muzyka, jest sztuką trudną, wielce skomplikowaną, jej zrozumienie wymaga wielu zabiegów, wielu wyrzeczeń i od wykonawcy i od słuchacza, przewyciężenia wielu tradycyjnych przyzwyczajeń. Specjalnie w tym celu powołane Kluby Dyrygentów wprowadzają kapelmistrzów w świat współczesnej muzyki, rozwijają ich umiejętności, podbudowują praktykę teorią, uczą przyzwoitego, solidnego rzemio-



Fot. R. Wichrowski

sła. Spośród wielu Klubów funkcjonujących przy wojewódzkich Związkach Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, na szczególną uwagę zasługuje Klub w Krakowie, który prowadzi świetnie zorganizowane, znakomicie przygotowane trzyletnie kursy. Dzięki jego działalności zespołowe muzykowanie na instrumentach dętych osiągnęło znaczne rezultaty w tym regionie Polski.

Pytanie: jak grać, wiąże się ściśle z pytaniem: co grać? Przeszły repertuar w rodzaju *Zycie cygana* dawno już przeżył się tak wykonawcom jak i słuchaczom. Orkiestry dęte, koncertujące na ulicach i placach miast z okazji przeróżnych obchodów społecznych i imprez artystycznych, potrzebują dobrych marszy, ciekawych opracowań wybitnych dzieł sztuki muzycznej, a także atrakcyjnej i wartościowej muzyki rozrywkowej. Na tym odcinku do niedawna panowała istna posucha. Trudno się więc dziwić, że wykorzystywano utwory straszliwie „oklepane”, że niejednokrotnie sięgano nawet... do wojskowych marszy niemieckich z ostatniej wojny.

Na skutek alarmów coś niecoś poczęło się zmieniać na lepsze. Od roku, dwóch mniej więcej, instytucje i stowarzyszenia powołane do roztaczania opieki nad amatorskim ruchem instrumentalnym zajęły się bardziej energicznie dostarczaniem mu pożywki w postaci druków interesujących utworów. Polskie Wydawnictwo Muzyczne przygotowało tak bardzo poszukiwane *Hymny Krajów Demokracji Ludowej o-*

raz *Międzynarodówkę* na średnią orkiestrę dętą. Biblioteka Wojskowych Orkiestr Dętych wypuściła jak dotąd kilkadziesiąt zeszytów z utworami, wprawdzie przeważnie dość trudnymi, przeznaczonymi głównie dla zespołów zaawansowanych, ale niemniej wypełniającymi poważną lukę w zakresie edytorskim. Wydawnictwo „Synkopa” rzuciło na rynek współczesne kompozycje Bryka, Czosnowskiego, Koziola, Krzyńskiego.

Orkiestra kopalni „Walenty-Wawel”.
Prowadzi kapelmistrz Augustyn Koziol

Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego poczęła systematycznie zaopatrywać swoje terenowe placówki w dostępną literaturę orkiestralną. Kilkakrotnie już wspomniane Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych powołało przy Zarządzie Głównym w Warszawie Komisję Repertuarową, która redaguje Bibliotekę Orkiestr Dętych przeznaczoną zwłaszcza dla zespołów mniejszych, zlokalizowanych w małych miasteczkach, wsiach i osadach. Dotychczas ukazało się 16 tomików omawianej Biblioteki, co w sumie przyniosło kilkadziesiąt pozycji, chętnie wykorzystywanych przez orkiestry. Dom Książki udostępnił także wydawnictwa radzieckie z dobrymi utworami Głazunowa, Muradelego, Ostrowskiego, Kożewnikowa, Makarowa, Doluchaniana, Szostakowicza. Wymienione już PWM, oprócz wybitnych kompozycji Różyckiego, Wilkomirskiego, Ogińskiego, Stefaniego, Moniuszki, Namysłowskiego, Czosnowskiego, transponowanych na orkiestrę dętą, wydało tak potrzebne szkoły na instrumenty dęte oraz perkusyjne: Towarnickiego (*Szkola na flet*), Hejdy (*Szkola na klarnet i Szkoła na saksofon*), Dziegielewskiego (*Szkola na fagot*), Lutaka (*Szkola na trąbkę, kornet, tenor*), Stojki (*Szkola na instrumenty perkusyjne*), Jędrzejowskiego (*Podręcznik współczesnego perkusisty*).

Konsolidacji amatorskiego ruchu instrumentalnego w pewnym stopniu pomaga *Biuletyn dla zespołów instrumentalnych* wydawany od dwóch lat przez Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych. Skromny ów miesięcznik służy zespołom radą i informacją, ułatwia wzajemne zbliżenie. Amatorzy instrumentalni, prenumerując go, nie czują się tak o-

motnieni, nabierają przekonania o społecznym pożytku swojej działalności. Wymieniają też uwagi, dyskutują nad przyszłością ruchu, w którym uczestniczą, który traktują jako najmilsze swoje hobby. Bo przyszłość ta istnieje, wbrew rozmaitym czarnym przepowiadaniom, pesymistycznym wróżbom „znawców”. I to nie tylko u nas.

„Nawiązując jeszcze raz do roli orkiestr dętych w calokształceniu naszej kultury — pisał na łamach *Biuletynu* nie lada spec od tych zagadnień, pułkownik Jan Pankiewicz, który większość swego życia poświęcił wojskowemu i cywilnemu orkiestrom dętym — należy zdać sobie sprawę z tego, że jej domena jest przede wszystkim plener, czyli ulica. I tu jest ona jedynym władcą, nie obawia się żadnej konkurencji muzycznej. Słuchaczami jej są ludzie wykształceni i prości, dzieci i starcy. Słuchają jej znawcy i tacy, którzy nigdy nie słyszeli pięknego brzmienia orkiestry symfonicznej. I to przypadkowe, bezpośrednie zetknięcie się z grającym zespołem pozostanie dla nich na długi okres czasu miłym doznaniem i przeżyciem. Natomiast orkiestra dęta w sali koncertowej napotyka na nieprzewidywalnego konkurenta w postaci orkiestry symfonicznej. Nie lędzmy się więc: nawet przy najlepszej obsadzie i starannie dobranym i opracowanym programie, podążać za nią do sali koncertowej, zwłaszcza w większych miastach, może tylko nieliczne grono miłośników. Stąd wniosek, że orkiestra dęta może i powinna stać się ośrodkiem życia muzycznego tylko w prowincjonalnych miasteczkach, wsiach i osiedlach. Jej występy powinny wiązać się mniej lub bardziej ściśle z określonymi uroczystościami i potrzebami mieszkańców. O charakterze repertuaru takiej orkiestry muszą decydować lokalne zwyczaje i obyczaje. Powinna ona posiadać, prócz oficjalnego, repertuaru swoisty, związany ze swoją miejscowością i swoim regionem. Ponadto na pierwszym miejscu powinny się znajdować dobrze opracowane marsze oraz popularne utwory o tematyce ludowej nadające się do wykorzystania przy każdej uroczystości”.

Jakoś weselej robi się na duszy i lżej na sercu, gdy orkiestra gra. Niech więc gra nadal, wzbo- gacając nasze doznania, urozmaicając nasze święta. A na pocieszenie tym, którzy wątpią w celowość jej istnienia, powiem, że zagadnienie orkiestr dętych urosło ostatnio na świecie, dojrzało do poważnych rozważań, rzeczo-



Orkiestra Młodzieżowa Fabryki Fioletek i Ampulek „Polfa” z Bolesławca, woj. wrocławskie

wych dyskusji. Według statystyk ogłoszonych w najpoczytniejszym czasopiśmie muzycznym Stanów Zjednoczonych „Music Journal” — około 10 milionów dzieci amerykańskich w wieku szkolnym grywa w zespołach orkiestr dętych, zaś liczba zakupionych do użytku prywatnego instrumentów muzycznych wzrosła z 21 milionów sztuk w roku 1950 do 37 milionów w roku 1968. Obroty handlu muzykami w ciągu ostatnich dziesięciu lat pomnożyły się siedmiokrotnie w skali rocznej i osiągnęły niebagatelną sumę 582 milionów dolarów. To chyba coś znaczy!

Ten prawdziwie masowy ruch został właściwie „odeczytany” i przyjęty przez najpoważniejszych muzykologów amerykańskich. Na łamach omawianego czasopisma pojawiają się artykuły dyskusyjne domagające się zmiany stosunku kompozytorów do zagadnienia orkiestr dętych, próbujące określić ich wartość i przydatność dla upowszechnienia kultury muzycznej wśród społeczeństwa.

„Studia muzyczne dla dorosłych, udział w zespołach śpiewających lub orkiestrach dętych, zasługują na najwyższe poparcie — pisze D. Garnston w artykule *Wychowanie muzyczne w USA*. — Większy nacisk winien być położony na rolę amatorskiego muzykowania w szkołach średnich i wyższych. Nie wolno dopuścić, aby wychowanie muzyczne spadło do roli Kopciuszka. Popularność lichej muzyki rozrywkowej jest dowodem niepowodzenia naszego systemu nauczania muzyki. Ta zwiariowana moda powstała z braku zdolności w rozróżnianiu co jest dobrą muzyką a co złą. Pozbawieni talentu, głupi wykonawcy zwyczajają, ponieważ słuchające ich audytoria mają bardzo niewybredny smak i wykazują całkowitą ignorancję w dziedzinie muzyki. A ktoż jest odpowiedzialny za ten stan rzeczy jeśli nie starsze pokolenie?... Musimy kłaść nacisk na rozwój muzyczny tak samo, jak to czynimy w arytmetyce czy czytaniu... Wychowanie muzyczne przezwycięza się bowiem do rozwoju poczucia obywatelskiego, pomaga w wytworzeniu jednolitej osobowości, uczy miłości swego kraju, dumy z jego osiągnięć, znajomości jego historii, uczy również życzliwego, sąsiedzkiego spojrzenia na ludzi innych krajów poprzez muzykę tych krajów.”

Podczas II Zjazdu Związku Kompozytorów RFSRR w roku ubiegłym wiele miejsca w dyskusji przeznaczono właśnie na problemy nurtujące amatorski ruch muzyczny w Związku Radzieckim. Pisze o tym S. Bałasanian w artykule *Aktualny stan muzyki rosyjskiej* opublikowanym w numerze 7 „Sowieckiej Muzyki” z roku 1968:

„Związek Kompozytorów RFSRR kładzie wielki nacisk na dalszy rozwój amatorskiego muzykowania. Wśród różnych zespołów wykonawczych orkiestry dęte zajmują ważne miejsce. Ich specyfika polega na kontakcie z licznym i różnorodnym audytoryum, na wielkiej ruchliwości. Najwięksi kompozytorzy radzieccy — Glier, Miaskowski, Prokofiew, Czajkowski, Wasilenko — tworzyli w swoim czasie oryginalne utwory dla orkiestr dętych, wnieśli znaczny wkład w rozwój tego gatunku. Wszelkich związków Komisja Muzyki Dętej wraz z Zarządem Sekcji Moskiewskiej w marcu 1967 roku przeprowadziła konferencję, na której przedyskutowano okoliczności hamujące prawidłowy rozwój tej tak potrzebnej dyscypliny sztuki. Wskazywano na brak zainteresowania amatorskimi orkiestrami dętymi ze strony kompozytorów, na klepski system kształcenia wykwalifikowanych kierowników... Uważamy, że powinna zostać wznowiona działalność Państwowej Orkiestry Dętej ZSRR, a także, że trzeba powołać do życia w największych miastach Rosyjskiej Federacji koncertowe zespoły dęte.”

Andrzej Kiełpiński



Spotkanie delegacji polskiej i białoruskiej na drodze do Ubiela

150-LECIE URODZIN MONIUSZKI NA BIAŁORUSI

KRZYSZTOF A. MAZUR

Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka z ogromną serdecznością i nakładem starań uczciła 150 rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki, który na białoruskiej ziemi, we wsi Ubiel — położonej o 45 km na wschód od Mińska — przyszedł na świat w dniu 5 maja 1819 r. W Ubielu spędził Moniuszko wczesne dzieciństwo, w latach młodzieńczych uczęszczał do gimnazjum w Mińsku i — ogólnie biorąc — do czasu stałego osiedlenia się w Warszawie często przebywał na Białorusi.

Władze Białoruskiej SRR zorganizowały festiwal muzyki Stanisława Moniuszki, trwający od 4 do 12 maja i składający się z 54 (!) koncertów, które objęły swym zasięgiem całe terytorium Republiki. We wszystkich gazetach republikańskich ukazały się artykuły rocznicowe, omawiające życie i twórczość wielkiego kompozytora polskiego i przebieg uroczystości moniuszkowskich na Białorusi. Również i rozgłośnia radiowa w Mińsku nadawała informacje o Moniuszce i 150-leciu jego urodzin.

W uroczystościach moniuszkowskich na Białorusi wzięła udział delegacja Związku Kompozytorów Polskich, której przewodniczył prof. dr Stefan Siedziński, a członkami byli dr Elżbieta Dębowska, Jerzy Młodziejowski i niżej podpisany. Przybyła także delegacja Warszawskiego Zarządu Wojewódzkiego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Obecny był Marian Fuks, działacz społeczny i kulturalny, który przyczynił się do rozbudzenia na terenie Białorusi zainteresowania postacią Moniuszki i śladami jego związków z tą ziemią.

W dniu 4 maja odbyła się główna uroczystość w Ubielu. Po złożeniu kwiatów pod tablicą pamiątkową, która stoi w tym samym miejscu, gdzie był dom ro-

dzinny Moniuszki, nastąpiło otwarcie stałego Muzeum Moniuszki, urządzonego w budynku miejscowej szkoły. Muzeum (zorganizowane przy pomocy Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego) otworzył gospodarz rejonu — I Sekretarz Rejonu Partii tow. A. Krot. Następnie w klubie miejscowego sowchozu rybnego „Wolna” odbył się koncert estradowy w wykonaniu artystów białoruskich, o programie złożonym w większości z utworów Moniuszki. W ramach tego koncertu miało miejsce prawykonanie nowego utworu Henryka Wagnera — współczesnego kompozytora białoruskiego, a mianowicie ballady pt. *Ubielska topola*, poświęconej pamięci Moniuszki. Na miejscu bowiem, w którym stał dom rodzinny kompozytora, pozostała do dziś stara topola, która najprawdopodobniej rosła przy tym domu już w czasach Moniuszki.

Nazajutrz, w dniu 5 maja w miasteczku Czerwień, w siedzibie rejonu, do którego należy Ubiel, odbyła się akademicka rocznicowa połączone z koncertem w wykonaniu Państwowej Orkiestry Instrumentów Ludowych BSRR (kierownik artystyczny — prof. Josif Zinowicz). W programie koncertu wykonano także kilka utworów Moniuszki.

W Mińsku natomiast, w dniu 6 maja, w sali Państwowej Filharmonii, miała miejsce centralna akademicka rocznicowa, zorganizowana przez Ministerstwo Kultury BSRR, Białoruskie Towarzystwo Przyjaźni i Wzajemnej Kultury z Zagranicą oraz Związek Kompozytorów Białorusi. Akademii otworzył Minister Kultury BSRR — Tow. Michail Minkowicz. Z kolei Prezes Związku Kompozytorów Białoruskich Ryhor Szirma wygłosił referat pt. *Stanisław Moniuszko — znany polski kompozytor*. W swym

wnikliwie ujętym referacie, opartym na starannie zgromadzonych faktach historycznych, R. Szirma omówił długotrwałe związki kulturalne między narodami polskim i białoruskim oraz wskazał na elementy kultury białoruskiej w twórczości Stanisława Moniuszki. M.in. do libretta pisarza i poety białoruskiego Wincentego Marcinkiewicza skomponował Moniuszko operę pt. *Sielanka*, dzieło dziś niestety zaginione. Po części oficjalnej nastąpił koncert w wykonaniu Państwowej Orkiestry Symfonicznej Białoruskiej SRR pod dyktando Witalisa Katajewa. W programie wykonano m.in. dwie uwertury Moniuszki: do op. *Paria* i do op. *Jawnuta* oraz mazura z op. *Halaka*. Powtórzono omawianą już wyżej balladę *Ubielska topola* Henryka Wagnera — tym razem z towarzyszeniem orkiestry (wykonawca partii solowej: Sergiej Moszkow — bas). W programie wzięła udział Halina Czerny-Stefańska jako wykonawczyni *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina.

Wszystkie imprezy rocznicowe przebiegały w atmosferze serdecznego zainteresowania postacią i dziełem Stanisława Moniuszki. Podkreślano z dumą, że wielki polski kompozytor był tak silnie związany z białoruską ziemią. Organizatorom miejscowym udało się w wysokim stopniu rozpropagować muzykę Moniuszki wśród szerokiego rzesz społeczeństwa Białorusi — i to właśnie było dla uczestniczących w obchodach Polaków okolicznością szczególnie wzruszającą.

Zorganizowane na terenie Białoruskiej SRR uroczystości moniuszkowskie stały się z pewnością istotnym wkładem do zacieśniania więzi kulturalnej i przyjaźni między naszymi narodami.

MIEJSCE KOMPOZYTORA

O KONCERCIE BOGUSŁAWA SCHÄFFERA

21 czerwca, w ramach Dni Krakowa, w Pawilonie Wystawowym Sztuki Współczesnej odbył się koncert utworów Bogusława Schäffera. Wykonawcami byli członkowie Zespołu MW 2 (Danutą Byrczek — fortepian, Izabella Jasińska — sopran, Krystyna Mieltska-Ungeheuer — balerina, Adam Kaczyński — fortepian i kier. Zespołu, Barbara Świątek — flet, Jerzy Kłoczek — wiolonczela, Marek Mieltski — fortepian) oraz młodzi krakowscy aktorzy (Michał Grabowski, Andrzej Kierc, Janusz Peszek).

Tak ważkiego i tak niezwykle go w naszym życiu kulturalnym wydarzenia nie sposób zbyt manierą i formą recenzji. Rzecz domaga się ujęcia głębszego. Spróbuję więc — w miarę swych możliwości — usystematyzować nieco własne spostrzeżenia i refleksje.

1.

Pierwsza refleksja dotyczy formy. Zacząć bowiem chyba należy od tego, że nie był to koncert w zwykłym, „normalnym” znaczeniu tego słowa, z podanym następstwem utworów itd. Był to raczej rodzaj ekspozycji ciągłej, przedzielonej tylko 15-minutową przerwą (początek całości godz. 22.30; koniec — ok. 1.30); w programie podano tylko tytuły utworów (m.in. *Tis-MW2*, utwory fortepianowe, *Audiencje nr 4* i *nr 2*, *Kwartet*, *Przeistnienie*, *Fragment*, *Muzyka na taśmę*), nie podano natomiast — celowo — ich kolejności. Utwory przetasowano i przemieszano, zarówno pod względem czasowym jak i przestrzennym: poroziemieszczano je („rozsiłano” — jeżeli można użyć takiego słowa) w 3-4 miejscach szerokiej, obszernej, płaskiej sali (która nadaje się idealnie do tego rodzaju koncertów-spektakli). W ten sposób więc sam czas — pojmowany jako regulator i systematyzator zdarzeń — staje się tu niezbyt istotny, lekceważony; go jakby i bagatelizuje; mało ważna jest „chronologia” utworów, nieistotna jest również „ewolucja” kompozytora (a większość koncertów kompozytorskich robiona jest wcale według porządku chronologiczno-ewolucyjnego). Chodzi raczej o to, żebyśmy otrzymali wrażenie, ekwiwalent równocześnieści owych wszystkich — jakże intrygujących! — wydarzeń muzycznych, ważne jest, iż te „zdarzenia” są, że się teraz tu, oto, aktualnie rozgrywają; ważne jest ich działanie się, a nie następowanie kolejno po sobie.

Mówię o „wydarzeniach muzycznych” w bardzo rozszerzonym znaczeniu tego słowa. Muzyka bowiem jest tu nie tylko to, co się słyszy, ale i to, co się widzi, a także to, co się poimuje, rozumie. Materiał muzyczny jest tu więc jakby poszerzony o gesty, ruchy, o czynności mniej lub bardziej zaskakujące, mniej lub bardziej „abstrakcyjne”, „absurdalne”; a także poszerzony o treści słowne, o pojęcia...

Naturalnie na to, co pokazuje tutaj Schäffer i Zespół MW2 istnieją już pewne określenia, nazwy, pewne formułki: „teatr instrumentalny”, „happening”, „aleatoryzm”, „gra”... Przy pomocy tych określeń usiłujemy „zdefiniować” ciągle wymykającą się nam formę...

2.

Jednakże zastanawianie się nad samą „czystą formą” — ze wszystkimi muzykologicznymi obciążeniami tego pojęcia — do czego nas, wydaje się, nie doprowadzi; bowiem „czysta forma” tu po prostu nie istnieje, jest fikcją, abstraktem. Dlatego moja druga refleksja dotyczy treści, wyrazu, przekazu, języka, czyli spraw o wiele bardziej istotnych.

Utwory Schäffera aż pęcznieją od nadmiaru znaczeń, od bogactwa rozsądających je treści. Treści, oczywiście zupełnie innego rodzaju, niż np. w muzyce romantyzmu. Mamy tu do czynienia z twórczością wybitnie eks-trawersyjną, z twórczością, której głównym celem, przeznaczeniem, jest oddziaływanie. I w tym sensie jest to twórczość w pełnym tego słowa znaczeniu społeczna.

Schäffer „mówi” — za pośrednictwem muzyków i aktorów — kilkoma różnymi „językami”; świadomie miesza języki, krzyżuje je, nawarstwia; stosuje różne systemy znaków; czyste serialne konstrukcje dźwiękowe wpłata w różnego rodzaju „akcje”

quasi-teatralne. Sugeruje, perswaduje, atakuje, prowokuje; ironizuje, zaskakuje paradoksalnym dowcipem. Pragnie przekonać widza-słuchacza o słuszności swojej koncepcji muzyki, chce przekazać, chce narzucić swoją wizję nowego świata muzycznego. Materiałem *Audiencji* są własne — publicystyczne, polemiczne, teoretyczne — teksty kompozytora. Mówię „materiałem”, gdyż interpretator-aktor ma dopiero owe teksty — wzbogacone o autoironiczny komentarz — odegrać, uwieloznacznąć, ueksplajnować, wzbogacić jeszcze o pewne czynności muzyczne (czy quasi-muzyczne), o pewne imitacje czynności codziennych itd.

Jeszcze bogatszy w znaczenia i treści, jeszcze bardziej nasycony aktorstwem jest *Fragment* — niesamowity, krótki spektakl, zrodzony chyba pod patronatem teatru Becketta. Dwóch aktorów prowadzi błazeńsko absurdalny dialog „na tle” wiolonczelisty. Kim jest tu wiolonczelista? (Jerzy Kłoczek, muzyk fenomenalny, okazuje się również znakomitym, najlepszym bodaj z całego Zespołu, aktorem!) Kogo symbolizuje? Błazna? Męczennika? Bohatera? A może jest symbolem miejsca muzyki w społeczeństwie, jej znaczenia, funkcji, roli, wartości?

3.

Była mowa o znaczeniach czy nawet o symbolach. Otóż najbardziej może w owym koncercie, w tym — w najwyższym stop-

niu trapiącym — spektaklu pasjonuje mnie to, że nic tu nie jest jednoznaczne, że wszystko, każdy utwór, każda akcja, każde zdarzenie nacechowane jest wielością znaczeń, że znaczenia formują się, stają się niejako w trakcie realizacji utworów, że nierzadko znoszą się wzajemnie, przeczą (pożornie) sobie. Sztuka, twórczość Schäffera jest na wskroś dialektyczna. Otwarta i otwierająca. Otwierają się problemy najbardziej zasadnicze; powstają wielkie pytania: o sens i cel muzyki. O miejsce i rolę kompozytora. Znajdujemy się w samym centrum problemów sztuki współczesnej, odśladania się, jakże skomplikowana, sytuacja muzyki dzisiaj.

Schäffer, w ciągu niespełna trzech godzin, ukazał nam całą współczesną dziedzinę muzyczną, odbitą, skupioną w pryzmacie swojej niezwyklej osobowości. Ukazał nam „praktykę”, „teorię” i „krytykę”, a także ową wielką, być może bardzo starą, a realizowaną dziś tęsknotę muzyki do przełamania, zniesienia bariery słuchu i uwidocznienia się, uteatralnienia... Może więc należałoby zacząć mówić nie tylko o muzyce Schäffera, ale również i o specyficznym jego teatrze?

Przed wszystkim jednak chyba ukazał nam siebie, swoją indywidualność, swoją osobowość kompozytora współczesnego — twórcy istotnie nowej muzyki, nowej sztuki. Ów koncert — to była bowiem jedna wielka próba samookreślenia się. Wspaniała, jakże rzadko dziś spotykana, manifestacja działalności i twórczości autentycznej.

Bohdan Pocięj

MŁODZI WYKONAWCY MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Każdy występ Zespołu MW2 stanowi w naszym życiu muzycznym wydarzenie pierwszorzędnej wagi. Zespół ten, założony w r. 1962 przez Adama Kaczyńskiego i wśród krajowych inicjatyw podobnego typu dzierzący absolutny prymat — jest dziś szeroko znany i ceniony w świecie, już to dla bieżąco zaangażowanego repertuaru, już też z uwagi na wysoki poziom ówczesności.

26 maja br. w salach Czytelnicy Francuskiej w Krakowie, po dłuższej przerwie, grupa ta wystąpiła z nowym programem, o czym miło mi jest poinformować Czytelników „Ruchu Muzycznego”. Poprzez świetnie dobrany zestaw utworów ukazano, jakby w retrospekcji (i oczywiście w wielkim skrócie), poszczególne etapy rozwoju nowej muzyki, od Debussy’ego (*Syrinx*, 1912), do muzyki konkretnej i ciekawych prób audiowizualnych. Obok *Canzona* A. Walacińskiego (niewątpliwie najlepszego utworu tego kompozytora) i *Gymelu* N. Castiglioni (kompozycji o dużym ładunku nowoczesnej ekspresji) — w centrum szczególniejszego zainteresowania znalazły się m. in.: świeża i zaskakująca nowo-

czesna *Sonata wiolonczelowa* Debussy’ego (1916), *Cantéyodjajá* — etiuda rytmiczna na fortepian O. Messiaena (1948), *Symphonie pour un homme seul* P. Schaeffera (1949—50) i jego krakowskiego imiennika, B. Schäffera — *Audiencja nr 4* — *Krótki traktat o nieokreśloności w muzyce* (1964).

Twórczość B. Schäffera w znacznej części pozostaje w ścisłej zależności wykonawczej właśnie z Zespołem MW2; w tej liczbie mieszczą się niemal wszystkie utwory tego twórcy, należące do serii kompozycji audiowizualnych. Czołowy teoretyk i praktyk polskiej awangardy wykracza tu „poza granice muzyki, poza granice jej świata dźwięków, efektów i barw, nie rezygnując jednakże z ekspresji substancjalnie muzycznej”. Używając miejsca tym nowym propozycjom w naszej świadomości odbiorczej nie wydaje się jednak, byśmy mogli już dziś wyrokować o ich „być albo nie być” w skarbnicy twórczych osiągnięć muzyki XX wieku.

Na marginesie wysłuchanego programu chciałbym jeszcze zaznaczyć, że muzykę konkretną *Symphonie pour un homme seul*.

Za zgodą kompozytora — wykonano jako tło dla pantomimy, kreując tym sposobem światowe prawykonanie nowej wersji utworu.

Wykonawcami koncertu byli: Barbara Świątek (flet), Krystyna Ungeheuer-Mieltska (balerina), Adam Kaczyński i Marek Mieltski (fortepian), Jerzy Kłoczek (wiolonczela); Mikołaj Grabowski i Andrzej Kierc (aktorzy). Wszyscy zasłużyli na najwyższe noty. Jeżeli bowiem zwykło się mówić, iż muzyką współczesną zajmują się zazwyczaj ci, którym ograniczone dyspozycje nie gwarantowały sukcesów na gruncie wielkiego repertuaru muzyki tradycyjnej — to w wypadku Zespołu MW2 twierdzenie takie jest z gruntu fałszywe (wystarczy wspomnieć, iż zespół jest laureatem Międzynarodowego Konkursu Wykonawczego dla Młodych Muzyków w Utrechcie, a solistka B. Świątek — posiadaczką nagrody „Orfeusza 1965”). Nieprzeciętne umiejętności wszystkich członków zespołu idą w zawody o lepsze z prawdziwym umiłowaniem uprawianej przez siebie sztuki.

(jb)

RECITAL CHOPINOWSKI LIDII GRUCHTOŁOWNY

Ostatnimi czasami, o dziwo, nie należy do częstych zjawisk recital o wyłącznie chopinowskim programie, jeżeli oczywiście pominać koncerty w Żelazowej Woli czy pod pomnikiem w Łazienkach. Utwory wielkiego Fryderyka pojawiają się na estradzie raczej sporadycznie, przy czym daje się zauważyć wyraźną „modę” na niektóre kompozycje (np. na *Barkarolę*, której nie udało mi się jeszcze słyszeć w interpretacji chociażby w części satysfakcjonującej), podczas gdy wiele dzieł przez lata całe pozostaje nieomal w zapomnieniu. Jest to zapewne signum temporis: rodzaj cisy przed burzą. Niezadługo przecież oczekiwać nas będzie kolejny Konkurs Chopinowski.

Lidia Grychtołówna swój recital w TIFC (28.V) zestawiała w sposób bardzo ambitny i reprezentatywny: 2 *Ballady* (F i f), 2 *Imprompty* (As i Ges), 4 *Etiudy* oraz *Barkarolę*, *Tarantellę*, *Walc op. 42*, 2 *Mazurki* i *Andante spianato* z *Polonezem*. Program — rzec można — olbrzymi. Jakże było zaś wykonanie?

Najogólniej można by je określić jako bardzo różne. Byłem szczerze ukontentowany błyskotliwą wirtuozerią *Wielkiego Poloneza* i romantycznością *IV Ballady*, podobał mi się bardzo delikatny w nastroju i kolorystyce *Nokturn F-dur* (grany na bis), jak również rozmach i patos *Etiudy c-moll* (op. 25), choć w tym ostatnim utworze nie starczyło już pianistce sił do wyprowadzenia ostatecznej kulminacji. Nie podobała mi się natomiast interpretacja obu *Imprompty* (również kantylena w części środkowej pierwszego, dużo za wolne tempo drugiego), sporo miałbym zastrzeżeń do *Etiudy* (np. do „rozpylającej się” w bezkształtne rytmiczne *Etiudy As* z op. 25, do nierytmiczności *Etiudy c-moll* z op. 10) oraz do *Barkaroli* (np. brak brzmiącej nuty pedałowej *Fis* w zakończeniu, nieoczekiwane akcenty na trzecich ósemkach triol i równie zaskakujące efekty *à la* maniére d'Albeniz: takt 28 i jego powtórzenia).

Niemniej jednak recital świadczył o jednym bardzo pozytywnym zjawisku: że p. Grychtołówna szuka własnej wizji chopinowskiej muzyki. Poszukiwania te czasami przynoszą piękne bardzo rezultaty już dzisiaj, w przyszłości powinno ich być dużo więcej. Artystka ma odwagę interpretowania Chopina w sposób indywidualny, ma też odwagę traktować Chopina jako kompozytora „romantycznego” (co — jak wiadomo — nie jest obecnie w Polsce zbyt dobrze widziane). Aczkolwiek więc jej poszukiwania wiodą czasami na ścieżki wklajające się, są to przynajmniej jej własne ścieżki. A to trzeba cenić.

Myślę, że nie ma potrzeby stwierdzać na tym miejscu rzeczy oczywistych: biegłości technicznej p. Grychtołówny, czystości jej gry, nośnego i ładnego na ogół tonu itp. Jeśli można tu

mieć jakieś zastrzeżenia, to dotyczą one zagadnień „wymiarów czasu i cisy”: artystka utożsamia bowiem niekiedy czas wybrzmienia z cizą (np. w zakończeniu *II Ballady* bardzo mi brakowało pauzy przed dwoma akordami końcowymi); niestety, szczegółowe rozważania na ten temat przekraczają znacznie ramy niniejszej recenzji.

(jj)

MARKOWSKI W FN

XXXIII koncert symfoniczny w Filharmonii Narodowej zapowiadał się na imprezę wielką i ciekawą. O przymiotniku pierwszym świadczyć mogły już sam afisz: Orkiestra i Chór FN, Harcerski Chór Dziecięcy, siedmiu solistów-spiewaków i narrator (tutaj — oczywiście — dyrygent); o drugim — zestawienie programu: *III Suita orkiestrowa* Bacha oraz *Dziecko i czary* Ravela.

Koncert, jako się rzekło, zapowiadał się nader interesująco; niestety, przyniósł rozczarowanie miast satysfakcji. Był po prostu nieudany wykonawczo.

Suita Bacha (słuchałem jej na koncercie sobotnim, 31.V) grana była z nużącą jednostajnością: tempa poszczególnych części (wyjąwszy jedynie słynną *Arię*) przez to, że podporządkowane były wspólnemu mianownikowi, zamiast różnić — upodabniały przebieg utworu; reszty dokonała stereotypowość koncepcji, którą krótko — można by scharakteryzować: długo nie się nie dzieje, a potem — monumentalizujące (rallentando e forte) zakończenie. Całość brzmiała jak romantyczna transkrypcja utworu klasycznego: nie lubię takich interpretacji Bacha.

Dziecko i czary — uroczą fantazja liryczna — przyniosła jeszcze większy zawód. Wykonanie nie miało ani cech liryki, ani fantastyczności, nie odznaczało się też zwykłą nawet poprawnością. Jedyne p. Krystyna Szostek-Radkowska jako *Dziecko* wniosła do tego wykonania atmosferę wielkiej sztuki; zaaprobowałbym jeszcze występ p. Zachwatowicz w paru skromnych rolach. Pozostali soliści zaprezentowali się bardzo słabo; o ile p. Myrlik mógłby w znacznym stopniu obciążyć winą za niepowodzenie dyrygenta, który „przykrył” go zupełnie orkiestrą a na dokładkę forsował oszołamiące wręcz tempa, o tyle nie widzę tzw. „okoliczności łagodzących” dla reszty odtwórców. Spiewali oni bądź to fałszywie (p. Donat i p. Artysz), bądź to fałszywie i zupełnie nie w stylu (p. Ambroziak), bądź też tylko w opacznej konwencji (p. Winlarska). Dodajmy tu jeszcze narratora (p. J. Suzin), który czytał swą — bardzo zresztą niezręczną w języku — opowieść w sposób monotony i senny, nie demonstrując nawet waleńców podstawowych, tj. dobrej przynajmniej dykcji. Waleńców tego zabrakło również prawie wszystkim solistom, nie mówiąc już o obu chórach; że zaś w *Dziecku i czarach* nieczytelność tekstu odbiera wykonaniu co najmniej trzecią część wartości — nie sposób braku tego nie wytknąć.

Wreszcie — dyrygent i orkiestra... Nie wiem, czemu przypisać to, że brzmienie pozostawiało wiele do życzenia, że proporcje brzmieniowe (zarówno w relacji soliści-orkiestra, jak

i w poszczególnych grupach obfitych w kłaski i nieczystości. Nie wiem, dlaczego p. Markowski z ravelowskich pastiche'ów, pełnych dowcipu i przekory, uczynił kolejny pastiche, tj. z stylizacji bostona, fokstrota i w ogóle „ducha amerykańskiej operetki” — uczynił autentyczny, pozbawiając je przy okazji finnej i wdzięku. Nie potrafię zrozumieć, dlaczego np. stopniowe przyspieszanie tempa (pojawienie się *Arytmetyki*), nieodzowne dla uzyskania komijnego efektu, zastąpił dyrygent przez raptowne *Presto*; dlaczego nie pozwolił, znowu przez niewłaściwe tempo, rozbić koloraturę Ognia; dlaczego nie starczyło mu czasu muzycznego na zaprezentowanie uroczych ravelowskich onomatopelzmów... Owe „dlaczego” można by zresztą długo jeszcze kontynuować: dla wydania oceny negatywnej wystarczy jednak, jak sądzę, pytania już przytoczone.

Wyszedłem z koncertu zawiedziony i rozgoryczony, również i zaniepokojony, nie tyle może nawet teraźniejszością, co przyszłością. Czy okres dobrych koncertów w FN należy już wyłącznie do czasu przeszłego? (jj)

KONCERT MONIUSZKOWSKI W MUZEUM NARODOWYM

W tym roku obchodzimy 150 rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki. W ramach uroczystości roku moniuszkowskiego Muzeum Narodowe wraz z WTM zorganizowało 2 czerwca koncert poświęcony w całości twórczości tego kompozytora. Program zapowiadał rzadko u nas wykonywane utwory fortepianowe Moniuszki oraz jego pieśni, które, choć znane są powszechnie, nieczęsto mamy okazję słyszeć w takiej masie. Jak zwykle w Muzeum Narodowym nastroj był podniosły — zaproszeni goście, dyplomaci, świece, dywany.

Na wstępie Bogdan M. Jankowski wygłosił krótką prelekcję, przypominając zasługi Moniuszki dla rozwoju polskiej kultury muzycznej. Głównym akcentem jego wystąpienia był apel do instytucji muzycznych i społeczeństwa o większe zainteresowanie twórczością Moniuszki, organizowanie koncertów, popularyzowanie utworów. Prelekcja miała więc jakby charakter obronczy. Celem jej było przekonać słuchaczy, że zarówno szlachetna osoba kompozytora jak jego twórczość wydająca się nam często nie dość atrakcyjna godne są żywszego zainteresowania i szerszej popularyzacji.

Nic tak trafnie nie charakteryzuje kompozytora jak jego muzyka, dlatego właściwa obrona Moniuszki przypadła w udziale wykonawcom koncertu. Czy wywiązali się oni ze swej roli? Trzeba przyznać, że z różnych powodów nie mieli oni łatwego zadania.

Maria Korecka rozpoczęła koncert czterema utworami fortepianowymi. Trudno obiektywnie ocenić jej grę, bo rozstrojony instrument brzmiał fatalnie, a pianistka — może zniechęcona efektami własnej gry — często nadużywała pedału. Moniuszkowskie polonezy i wale z zamazanymi biegnikami wydały się w tym wykonaniu brzydkie i ciężkie.

Spiewacy spisali się różnie. Głównymi powodami niepowodzenia był niezbyt szczęśliwy dobór programu lub zła dykcja. Nie sposób było cokolwiek zrozumieć z tekstu pieśni śpiewanych przez Lidę Juranek (*Piosenka, Groźna dziewczyna*) czy Adriań Milewskiego (*Pieśń wschodnia, Dziad i baba*). A przecież te mniej może od innych atrakcyjne pod względem muzycznym utwory należało wykonać jak najstaranniej, aby zawarte w nich pojęcia były czytelne. Z pozostałych wykonawców najlepiej obronili Moniuszkę: Włodzimierz Wierzbicki, Krzysztof Sitariski i Irena Zawodna. W ich interpretacji usłyszeliśmy jedne z najciekawszych pieśni jakiego Moniuszko napisał. Włodzimierz Wierzbicki kulturalnie i bardzo muzykalnie wykonał *Znasz li ten kraj i Swaty*. Irena Zawodna pięknie zaśpiewała *Morze i Dalibóg*. Również znakomita interpretacja Krzysztofa Sitariskiego i pieśni *Soltys i Stary kapral* zasługuje na najwyższe uznanie. Wszystkim śpiewakom towarzyszyła na fortepianie Anna Pawluk.

Słuchając Bogdana Jankowskiego, apelującego na wstępie koncertu o to, aby dorównać chociaż liczbą 400 koncertów zorganizowanych z okazji Roku Moniuszkowskiego w dwóch tylko republikach Związku Radzieckiego, gotowi byliśmy poprzeć gorąco tę inicjatywę. Po koncercie można było mieć jednak obawy, czy tak wielka ilość podobnych imprez przysłuży się sławie kompozytora. Oczywiście nie należy mieć żadnych wątpliwości, że Moniuszko godny jest uczczenia a jego muzyka większego upowszechnienia. Jednak każdy, zwłaszcza okazjonalny koncert, powinien być przygotowany bardzo starannie, aby twórczość wielkiego Polaka rzeczywiście stała nam się bliższa.

(em)

GAROLYN SMITH-MEYER

Murzyńska śpiewaczka, Carolyn Smith-Meyer, której akompaniowała Bogna Halacz, wystąpiła z recitalem w Warszawie (Sala Kameralna FN, 3.VI). Artystka przedstawiła motet Mozarta *Exultate, jubilate* (w całości, nie tylko końcówkę *Alleluja*, jak to jest ostatnio w zwyczaju) oraz 4 pieśni Ryszarda Straussa, ponadto zaś odśpiewała szereg stylizacji różnego rodzaju pieśni murzyńskich (*Ned Rorem, Xavier Montsalvatge* i in.), a gorąco oklaskiwana przez słuchaczy odśpiewała jeszcze trzy utwory na bis, wśród nich zaś — *Kolysankę z Porgy and Bess*.

Bardzo życzliwe przyjęcie, z jakim się spotkała artystka było zresztą zupełnie zasłużone. Kultura i umiar w wykonawstwie pieśni murzyńskich mogłyby bowiem uchodzić za wzór dla niejednego z bardziej renomowanych odtwórców; były też świadectwem zarówno dobrego smaku, jak i umiejętności wokalnych p. Smith-Meyer. Może tylko, jak na mój gust przynajmniej, zbyt wielką część programu swego występu poświęciła śpiewaczka tym właśnie utworom.

Również i motet Mozarta odśpiewała p. Smith-Meyer bardzo dobrze, a jedyne zastrzeżenia mogły doty-

czyć pewnej ceremonialności podawania tej, tak przecież radosnej muzyki. Natomiast mniej podobały mi się pieśni Straussa w jej wykonaniu: po prostu sam rodzaj głosu śpiewaczki niezbyt dobrze pasuje do gęstej faktury i intensywnego emocjonalizmu tych utworów.

Występ był jednak w całości udany. Również p. Hałacz akompaniowała lepiej nieco niż zwykle, choć jakość jej dźwięku wciąż pozostawiała sporo do życzenia, jak również i elastyczność towarzyszenia śpiewaczce. (jj)

NOKTURNY 69

Wzorem roku ubiegłego Towarzystwo im. Chopina wraz ze Stowarzyszeniem Polskiej Młodzieży Muzycznej zorganizowało w Zamku Ostrogskich cykl koncertów „Nokturny 69” (5–9 czerwca). Organizatorzy zaprosili do udziału w imprezie szereg znakomitych zespołów i solistów. A więc przede wszystkim kameralne zespoły młodych: „Con moto ma cantabile”, „I musici cantanti”, pianistów: Andrzeja Stefańskiego, Bronisławę Kawałę, Marię Nosowską i duet fortepianowy Janina Baster — Janusz Dolny.

Na pierwszym koncercie „Nokturnów”, zatytułowanym „Noc” wystąpił zespół „Con moto ma cantabile”. Na program złożyły się te utwory lub fragmenty wybrane z olbrzymiego repertuaru zespołu, które programowo lub tematycznie wiązały się z tytułem wieczoru. Usłyszeliśmy m.in. koncert fagotowy Vivaldiego *Noc*, trzyskrzypcowy *Romanz* i *Mennetto* Mozarta z *Eine kleine Nachtmusik*, „nocne” arie z kantat i oper XVIII wieku.

Występ zespołu I Musici cantanti opatrzone tytułem „Serenada” miał mniej programowy charakter. Madrygałści SPMM przedstawili bogaty repertuar muzyki wokalne i instrumentalnej od średniowiecza do XVIII wieku którego związek z tytułem był raczej umowny.

W „Nokturnach” wysłuchaliśmy ponadto wieczoru muzyki i poezji romantycznej i współczesnej oraz dwóch recitali fortepianowych Andrzeja Stefańskiego i duetu fortepianowego Janina Baster — Janusz Dolny.

Najmniej udanym koncertem cyklu był występ duetu fortepianowego J. Baster-J. Dolny. Oczekiwany z tym większym zainteresowaniem, że od dawna nie dawał się słyszeć w Warszawie, duet ten zachował z czasu swej świetności umiejętność równej gry i biegłość techniki, natomiast koncepcja wykonawcza i interpretacja pozostawiała wiele do życzenia. Trudno zresztą w ogóle mówić w tym wypadku o koncepcji wykonawczej, ponieważ chyba po prostu jej nie było. Cały program, na który złożyły się utwory Mozarta, Chopina, Schumanna i Rachmaninowa został odegrany sprawnie, ale jednakowym dźwiękiem i tak samo głośno. Niewielka sala zamku nie mogła pomieścić huczącego brzmienia nawet sonaty Mozarta, nie mówiąc już o innych, bardziej „gęstych” utworach.

Cały, skądinąd interesujący program, został zabrudzony pedalem, tak, że nawet Chopina trudno było rozpoznać (zwłaszcza *Wariacje D-dur* na 4 ręce).

Występ duetu J. Baster — J. Dolny był jedynym dysonansem w całym nokturnowym cyklu. Głównie zresztą z powodu nieciekawego wykonawstwa, bowiem zaprezentowany repertuar stwarzał możliwości interesujących produkcji i pod tym względem ostatni koncert „Nokturnów” był kontynuacją poziomu poprzednich wieczorów.

Zupełnie niezrozumiała wydaje się przyczyna braku publiczności na wszystkich koncertach. Mimo świetnego programu i znanych wykonawców żadnego wieczoru sala koncertowa TIFC nie była wypełniona nawet w połowie. Trudno uwierzyć, aby Stowarzyszenie Polskiej Młodzieży Muzycznej nie potrafiło zorganizować widowiska liczącej 200 miejsc! Zwłaszcza, że np. na koncertach zespołu „Con moto ma cantabile” Sala Kameralna FN nie może nigdy pomieścić chętnych słuchaczy. Warto więc na przyszłość pomyśleć o tym, aby tak miła i interesująca impreza nie pozostała przez środowisko muzycznej młodzieży niezauważona.

(em)

MAKSYM SZOSTAKOWICZ

Z niejaką obawą chodzę na koncerty których głównymi bohaterami bywają nieznani jeszcze skądinąd potomkowie znakomitych i sławnych rodziców. Nigdy bowiem nie wiadomo, czy taki młody adept zdobywa sobie miejsce na estradzie własnym talentem czy też jedynie... glorią wielkiego nazwiska. Jednak podczas koncertu Filharmonii Narodowej, którym 6 czerwca dyrygował Maksym Szostakowicz, syn Dymitra, wątpliwości tego rodzaju pierzchyły szybko. Ten młody, 31-letni kapelmistrz ma niewątpliwie talent opierający się na walorach cenniejszych bodaj nawet od mistrzowskiej, precyzyjnej techniki manualnej (tą bowiem można nabyć w ciągu lat praktyki). Posiada mianowicie w wybitnym stopniu dar sugestii udzielającej się grającemu zespołowi, oraz posiada tzw. „wnętrze” — czyli inaczej mówiąc, w wykonywanych utworach ma rzeczywiście coś od siebie do powiedzenia.

Widać to było od razu w *Egmont*ie Beethovena, który, aczkolwiek od strony formalno-technicznej wykonany został nie najświetniej, był przecież fascynujący właśnie przez ową sugestywną siłę interpretacji i żar ekspresji. Mniejsze z natury rzeczy pole dla dyrygenckiej indywidualności dawał Beethovenowski *Koncert G-dur*, w którym nota bene francuska solistka Sylvia zaprezentowała świetną, błyskotliwą technikę i żywy temperament, ale przy tym absolutny brak zrozumienia dla idei i charakteru wykonywanego dzieła. Pełny natomiast triumf odniósł Szostakowicz-junior, prowadząc w drugiej części wieczoru VIII *Symfonię* swego wielkiego ojca — jedno z najwspanialszych dzieł w symfonicznej literaturze naszego stulecia; osobiście cenię ją nawet więcej od sławnej *Plątej*... (jk)

KWARTET SMYCZKOWY IM. GRAŻYNY BACEWICZ

I oto mamy nowy zespół muzyki kameralnej: kwartet smyczkowy im. Grażyny Bacewicz, składający się ze studentów warszawskiej PWSM: Maria Brylantka — I skrzypce, Michał Trojanowski — II skrzypce, Ryszard Wóycicki — altówka oraz Zbigniew Liebig — wiolonczela. Zespół wystąpił z koncertem kameralnym w pałacyku WTM (9 czerwca br.). Słuchając pierwszej części *Kwartetu a-moll* (op. 51) J. Brahmsa, która rozpoczynała koncert, odniosłem wrażenie, iż mimo nazwy, jest to czterech solistów, którym zamilowanie do eksponowania swojej partii nie pozwala na solidną robotę zespołową. Ale już *Andante moderato* z tegoż *Kwartetu a-moll*, z subtelnie przeprowadzoną korespondencją między I skrzypcami i resztą zespołu — mogły zarządzić poprzednie wrażenie. Duża sprawność techniczna pozwalała instrumentalistom na zwrócenie baczniejszej uwagi na walory czysto muzyczne i wykazanie swej kultury wykonawczej. Mam tu głównie na myśli partię M. Brylantki w IV części *Kwartetu a-moll*, zagrana z dużą pasją; temperament pomógł także w zasygnalizowaniu swobody i pewności interpretacyjnej.

Kwartet G-dur z op. 161 F. Schuberta (z którego wykonano tylko *Allegro molto moderato*) — raz jeszcze potwierdził, że ta czwórka kameralistów o wiele lepiej potrafi skorelować swoje wypowiedzi (chodzi o korelację założoną w partyturze) w partiach spokojniejszych, gdzie do głosu dochodzi subtelność wyrazu, niż w partiach głośniejszych, kiedy to przez nadmierną forsowność dynamiki zatracają miejscami kontakt między sobą, pochłonięci wyłącznie swoją własną linią głosową.

Wydaje mi się jednak, że tego typu mankament jest możliwy do wyeliminowania poprzez dłuższy czasokres wspólnego muzykowania (zespół powstał przed kilkoma miesiącami). Spodziewać się należy, że w przyszłym sezonie częścieli będziemy mieli możliwość słuchania kwartetu im. Grażyny Bacewicz. (W.P.)

DANIEL WAYENBERG GRAŁ CHOPINA

Rzadko bardzo się zdarza, aby pianiści przybywający z zagranicy wykonywali na polskich estradach dzieła Fryderyka Chopina w ilości większej niż jedno. Niektórzy obawiają się po prostu (czy może uważają za nietaktowne?) grać utwory genialnego polskiego kompozytora w kraju jego rodaków; czeski pianista Ilia Hurník, swego czasu zaindagowany wręcz w tej kwestii oświadczył po prostu, iż jego zdaniem nie należy „nosić drzewa do lasu”...

Dziś w tej sprawie mamy zdanie nieco inne, jako że dobrego Chopina rzadko się niestety teraz u nas słyszy. Tym przyjemniejszym ewenementem stał się dany 10 czerwca w Sali Kameralnej FN recital 40-letniego holenderskiego pianisty Daniela Wayenberga. Poświęcił on Chopinowi całą drugą połowę wieczoru i

pokazał, że jest autentycznym, znakomitym chopinistą. Dowiodło tego zwłaszcza piękne wykonanie *Nokturnu E-dur* — nie sentymentalno-salonowe, ale utrzymane w wielkim romantycznym stylu. Znakomicie zagrał Wayenberg także *Sonatę b-moll* — zwłaszcza *Scherzo* z b. ciekawie potraktowanym triem. Z trzech zaś etud największe wrażenie zrobiła pierwsza *C-dur*, w której podzwiać było można nie tylko maestrię techniczną w partii prawej ręki, ale i — co rzadziej się zdarza — pięknie prowadzoną linię głosu basowego. Wśród trzech bisów zaś znalazła się jeszcze czwarta Etuda — arpeggiowa *Es-dur*, także znakomicie zagrana.

W pierwszej części recitalu Daniela Wayenberga usłyszeliśmy Bachowską *Fantazję chromatyczną i fugę*, dwa *Imprompty* *As-dur* Schuberta, oraz *Sonatę Waldsteiniowską* Beethovena. Był to, moim zdaniem, jedyny słaby punkt występu tego świetnego holenderskiego pianisty. Od strony technicznej zresztą i ta *Sonata* była znakomita, ale, nadmiernie przeliryzowana i pozbawiona mocnych kontrastów, stała się po prostu — mało „beethovenowska”. (jk)

WIECZÓR SONAT WIOLONCZELOWYCH

Duo — Roman Suchecki (wiolonczela) i Krystyna Suchecka (fortepian) jest dobrze już znany w Polsce: w ciągu swej długoletniej działalności ensemble ten zapoznał nas z wielu mało znanych pozycjami kameralnej muzyki, wiele dzieł na wiolonczelę i fortepian zaprezentował po raz pierwszy polskim słuchaczom. Również i tym razem, w kolejnym Wieczorze na Zamku (11.VI), artyści przedstawili polskie wykonanie: była nim *Sonata* (z 1948 r.) Wolfganga Fortnera. Ponadto na program wieczoru złożyły się: *Sonata D-dur* Bacha, *Sonata D-dur op. 102* Beethovena oraz *Sonata* na wiolonczelę solo Hindemitha.

Bardziej trwale i bardziej pozytywne wrażenia wywarła druga część koncertu, poświęcona muzyce XX-wiecznej. *Sonata* Bacha była wprawdzie odegrana poprawnie, lecz niezbyt zainteresowała mnie bardzo szkolna koncepcja tego utworu; *Sonata* Beethovena — bynajmniej nielatwa — przekracza jak na razie możliwości wykonawcze tego duetu. Bardzo korzystnie natomiast zaprezentował się sam wiolonczelista w *Sonacie* Hindemitha, w której jego ton stał się o wiele bardziej różnorodny, a swoboda gry i jej jaskrawy emocjonalizm każy słuchać dzieła z niesłabnącą uwagą. Również i w *Sonacie* Fortnera wykonawstwo było interesujące i potrafiło zafrapować; sam utwór, oryginalnie skonstruowany (kończy *Sonatę Ballata*, będącą wariacjami na temat Guillauma de Machaut) wart jest poznania i dobrze się stało, że duo Sucheckich poszerzyło swój repertuar o to dzieło. (jj)

Autorami recenzji są: Jerzy Jaroszewicz, Józef Kański, Elżbieta Markowska, Wacław Panek.

Jak zostałem specjalistą od piosenki

Jak to wszystkim dobrze wiadomo, zostanie specjalistą w jakiegokolwiek dziedzinie nie należy w naszych czasach do spraw ani prostych ani łatwych. Istnieją jednak wyjątki, a należy do nich z pewnością dziedzina piosenki. Otóż z przyczyn mi bliżej nie znanych, zostałem w Polsce specjalistą od piosenki należy do spraw bardzo prostych i bardzo łatwych. Dlatego zapewne ilość specjalistów od piosenki rośnie u nas w tempie daleko przekraczającym ogólne tempo rozwoju kraju. Żeby nie być gołosłownym, ani nie zostać posądzonym o jałowe krytykanctwo, albo też zgola złośliwość, pozwolę sobie na przytoczenie tu historii z mojej własnej biografii. Ja także zostałem kiedyś uznany za specjalistę od piosenki. Na szczęście nie trwało to długo, ale jeśli zostanie specjalistą od piosenki było bladością, to zaprzestanie egzystencji w tym charakterze wymagało z mojej strony uporczywych sprostowań, wyjaśnień, a nawet protestów. Kto wie, gdybym nie wykazał tyle uporu, do dziś dnia mógłbym uchodzić za jedną z licznych wyroczni, orzekających w trybie bezwarunkowym o wyższości zespołu „Tajfunów” nad zespołem „Trubadurów”, bądź też na odwrót. A oto fakty.

Rzecz działa się już dobre kilka lat temu. Pewnego dnia, redaktor naczelny „Przeglądu Kulturalnego” postanowił, ażeby w numerze noworocznym pisma każdy z pracowników, bądź też z współpracowników napisał coś na temat nie stanowiący przedmiotu jego specjalności. Pamiętam, że w numerze tym ukazały się pełne mądrości i uroku fraszki profesora Kotarbińskiego oraz nowelka kryminalna profesora Bobrowskiego. Mnie zaś, zajmującemu się na łamach pisma problematyką filozoficzną, przypadł w udziale temat piosenki. Uwagi moje na ten temat, utrzymane w tonie żartobliwego felietonu, miały oczywiście charakter bardzo subiektywny, choć nie pozbawiony ironii wobec ówczesnego stanu polskiej piosenki. Pisałem to w duchu całkowitej niefrasobliwości. Przeskok od Husserla do pani Violetty Villas wydawał mi się czymś w rodzaju zabawy i odprężenia. Gdybym był wiedział, co robię...

Po upływie tygodnia od opublikowania tego felietonu do redakcji zaczęły nadchodzić listy. Nigdy w życiu nie otrzymałem tylu listów i to w dodatku tak namiętnych. Nie były to jednak wyznania miłosne. Powątpiewania o stanie mego umysłu należały do najlagodniejszych form reakcji na to co napisałem, przeważały otwarte protesty, wymyślenia, kilka zapowiedzi morderstwa przy pierwszej okazji, oraz — muszę to przyznać — i parę poważnych głosów solidaryzujących się z moim stanowiskiem. A ja przecież tylko żartowałem. Wraz z listami zaczęły napływać zaproszenia na występy piosenkarckie. Było ich wiele, i występów, i zaproszeń, nie wiedziałem, czy chodzić na to, czy nie chodzić, i na które chodzić, a na które nie chodzić. Czułem się tym zakłopotany, a przecież tylko żartowałem. Kilka czasopism przeprowadziło gruntowną krytykę moich poglądów na piosenkę. Byłem w stanie kompletnego osłupienia. Ja przecież tylko żartowałem. Polskie Radio zaprosiło mnie na dyskusję o piosence polskiej. Odmówiłem z całą stanowczością. Tłumaczyłem im jak mogłem, że ja przecież tylko żartowałem. Nic nie pomogło. Pewnego dnia zatelefonowano do mnie z Telewizji.

Do Telewizji miałem wówczas sporo sympatii. Nie tak dawno przedtem brałem udział w jakiejś dyskusji telewizyjnej i wprowadziłem pod wpływem ogromnej tremy i całkowitego upadku ducha na swój własny widok w monitorze, zdołałem w tej dyskusji tylko raz zabrać głos, żeby wybelkotać coś w rodzaju „aha” albo i „nie”, już nie pamiętam, telewizja zapłaciła mi honorarium oddzielnie za tekst i oddzielnie za jego realizację. Od tego czasu zresztą telewizja już zmydlała, ale jest to tylko uwaga na marginesie. W każdym razie sposób, w jaki zostałem wtedy potraktowany, biorąc pod uwagę ilość i jakość mego wkładu intelektualnego, uznałem za nader godziwy. A tu nagle telefon z propozycją wypowiedzi na temat piosenki. Oczywiście zacząłem od wyjaśnień, że przecież ja tylko... ale redaktorka okazała się równie inteligentna jak cierpliwa. Wy tłumaczyła mi więc, że wystąpię w charakterze laika, że mogę mówić, co chcę itd. To mnie przekonało. Wyobrażałem sobie, że w studiu telewizyjnym wypowiem parę zdań, uprzednio przygotowanych i wyjaśniających, skąd ja się w ogóle wziąłem w dyskusji o piosence. Myślałem, że za jednym zamachem upiekę dwie pieczenie: wystąpię w telewizji i zdyskwalifikuję się raz na zawsze w charakterze specjalisty przedmiotu. Tak ja to sobie naiwnie wyobrażałem. Nie przewidziałem pomysłowości telewizji.

Dyskusja odbyła się nie w studio lecz w kawiarni „Pod Gwiazdami”. Na sali zgromadzono autorów tekstów, kompozytorów, piosenkarzy. Nie była to właściwie dyskusja, lecz szereg indywidualnych wypowiedzi poszczególnych znawców piosenki. Prawdziwych znawców. Kiedy się dowiedziałem, że z Krakowa w tej samej audycji weźmie udział Lucjan Kydryński, zrobiło mi się słabo. Siedziałem przy stole z panami Gozdawą i Stępnem, i miałem tylko jedną myśl: wiać. Wiać stąd jak najszybciej. Ale to było nie do wykonania. Myślałem sobie wówczas w panice, że ja nie mam nic, ale to absolutnie nic do powiedzenia (mój tekst przygotowany w domu okazał się nieaktualny), żadnych szans na to, żeby dotrzymać kroku obecnym, że się zbliżnię doszczętnie, że po co mi to wszystko było... Ale takie myśli nie ratowały sytuacji. Na domiar złego pomysłowość telewizji rosła w miarę nagrywania audycji. Reżyser imprezy doszedł do wniosku, że wypowiedzi wszystkich rozmówców przy stolikach kawiarnianych są zbyt konwencjonalne, że trzeba w związku z tym znaleźć jakieś bardziej oryginalne wyjście. W efekcie tych reżyserkich namysłów wpakowano mnie do windy z pewną bardzo miłą panią zajmującą się tańcem i kazano odbyć niewymuszoną rozmowę o piosence. Bylem w stanie takiej prostracji umysłowej i fizycznej, że nie zdobyłem się na najdrobniejszy gest protestu. Wiem tylko, że idąc do tej windy zawadziłem nogą o kabel, wywaliłem reflektor i narobiłem sporo zamieszania. Czułem się jak w strasznym śnie. Bóg jeden raczy wiedzieć, co ja tam mówiłem w tej windzie, jadącej do nikał. Od tego czasu mam wstręt do windy...

Sporo czasu musiało upłynąć, zanim przestałem być specjalistą od piosenki. Ale niekiedy trapi mnie pytanie: czy to mnie tylko tak się wydarzyło? Czy wśród dzisiejszych znawców piosenki nie znajdują się ludzie, którzy też sobie kiedyś zażartowali, a później okazali się mniej odporni. Nie wiem. Wiem tylko jedno: nie należy żartować z przedmiotów poważnych. Nie należy żartować z piosenki.

Paweł Beylin

ROZMAITOŚCI BALETOWE

Rezydujący od szeregu lat w Stuttgarcie choreograf angielski, John Cranko, który właściwie stał się twórcą miejscowego zespołu baletowego, przedstawił ostatnio balet, który zaszkokował publiczność. Dzieło nosi tytuł *Kyrie Eleison* i przedstawia temat Zwiastowania. Głównymi postaciami są Maria, Józef i Anioł. Na tie sześciu par, wyobrażających zwykłych ludzi, rozgrywa się historia, łącznie z wyobrażeniem przez Marię świadomości macierzyńskiej poprzez gimnastyczne układy ruchów. Szczególne zastrzeżenie wzbudził u krytyków taniec Józefa po zakomunikowaniu mu przez Marię o jej stanie. Taniec ten podobno można było odczytać jako wyjątkową irytację. Zirytowana została również publiczność, w dużej mierze tym, że użyte do tego baletu utwory fortepianowe Bacha zostały zorkiestrowane. Należy bowiem pamiętać, iż publiczność niemiecka jeszcze dzisiaj drażni orkiestracja utworów fortepianowych Chopina w *Sylfidach*.

Muzyka Bacha jest szczególnie chętnie używana przez współczesnych choreografów. Ale również balet wystawiony do Bachowskiej *III Suty D-dur*, w paryskiej Operze Komickiej, nie zyskał uznania. Choreograf Milko Sparenblek stworzył obrazek baletowy zatytułowany *Pro-Bach*, w którym tancerze ubrani w krótkie skarpetki i miękkie pantofle wykonują z niefrasobliwą radością tańce, co wypada jak niezamierzona parodia.

Roland Petit wystawił w Operze paryskiej balet *Turangalila* do muzyki Oliviera Messiaena. Dziwna nazwa w tytule pochodzi ze starożytnego hinduskiego języka literackiego i jest wieloznaczna. Może być tłumaczona jako pieśń miłości, pieśń radości, gra życia i śmierci, przemijanie czasu. Treść muzyczna utworu wyraża abstrakcyjną radość życia, wznosząc się ponad ziemskie doświadczenie i smutki. Podażając śladem kompozytora Roland Petit postanowił stworzyć nową baletową anegdotę, w której choreograficzna, rodzaj baletu symfonicznego, a więc spróbować form, jakiej dotąd unikał. Balet symfoniczny jest najtrudniejszym z gatunków choreograficznych twórczości, a dodatkowo problem stanowiła długość utworu — dwie i pół godziny — który Petit zdecydował obracać w całości i pokazać bez przerwy. Dzieło Petit'a zostało jednak uwiecznione sukcesem i powodzeniem. Posługując się systemem klasycznym, wzbogaceni o współczesne formy, rozbudowane elementami akrobatyki i metoda tzw. „drażka na ziemi”, stworzył kompozycje choreograficzne, oddające w pełni subtelności utworu muzycznego. Rewelacja spektaklu stał się obsadzony przez Petit'a w roli wiodącej Georges Piletta, który zapowiada się jako najciekawszy francuski „premier danseur” od czasu wojny.

Piotr Gusiew, wybitny radziecki pedagog, zorganizował w Leningradzie Studio Baletu Kameralnego, w którym zgromadził dwudziestu tancerzy ze szkół leningradzkiej, moskiewskiej i nowosybirskiej. Na początek przygotowany został program złożony z sześciu mniejszych utworów Petipy. Jednak głównym zadaniem studia jest stworzenie artystycznego laboratorium dla śmiałych choreografów, poszukujących nowych środków wyrazu w przedstawianiu współczesnych tematów. Georgi Aleksidze, Herman Samuel i Nikołaj Bojarchow znajdują się między zaangażowanymi baletmistrzami. Dwaj pierwsi są uczniami Fiodora Lopuchowa. Warto zaznaczyć, że Gusiew dopomógł w karierze tak wybitnym choreografom jak Balanchine, Lawrowski i Wajnonen.

New York City Ballet uczył pamięć i wielkość Martina Luthera Kinga wystawieniem kompozycji baletowej opracowanej do Strawińskiego *Requiem Canticles*. Choreografię przygotował Georges Balanchine, tworząc pełen dostojnej ceremonii obraz. Centralną rolę, nawiązującą do postaci Kinga, wykonał wybitny cieniokóry artysta baletu amerykańskiego, Arthur Mitchell. Scenografia była dziełem Roubena Ter-Arutuniana.

(ab)

UBOGI KOPCIUSZEK

BOŻENA
MAMONTOWICZ-ŁOJEK



Kopciuszek — Taniec ze świecami. W środku Bożena Kociłkowska (Wróżka), po bokach Małgorzata Antoszevska i Beata Nowak

Fot. E. Hartwig

Baśń o Kopciuszkę ma w dziejach literatury i sztuki wielowiekową historię. Od chwili spisania jej w końcu XVIII w. przez Charles Perraulta, temat ten pojawiał się w najróżniejszych formach artystycznych, aż w końcu zbanalizował się w XX-wiecznej kulturze masowej, nieustannie podejmowanej w wątkach fabularnych filmu czy literatury problem wielkiego awansu społecznego ubogiej dziewczyny, przez szczęśliwy przypadek zyskującej serce i rękę któregoś z możnych tego świata. Tym większe jest niebezpieczeństwo potraktowania serio na scenie tak bardzo wyeksploatowanego tematu.

Temat Kopciuszka nieobcy był również historii baletu? Te dawne balety prędko zniknęły z repertuaru; jednak trwała pozycja zdobyła dopiero Kopciuszek Sergiusza Prokofiewa, napisany w latach 1940–1944, a wystawiony po raz pierwszy w Teatrze Wielkim w Moskwie w roku 1945. Od tej chwili zanotowano już ponad 30 różnorodnych inscenizacji tego baletu, przede wszystkim w Związku Radzieckim, ale również w wielu stolicach Europy. W Polsce balet Prokofiewa oglądano po raz pierwszy w Operze Śląskiej w roku 1953 (w choreografii M. Kopcińskiego), w Operze Wrocławskiej w 1959 r. (chor. J. Gogóla) i w tym samym

Fot. E. Hartwig



roku w Operze Bałtyckiej (chor. J. Jarzynówny-Sobczak).

Prokofiew uważał temat Kopciuszka za typowo baśniowy i temu założeniu podporządkował całą konstrukcję muzyczną baletu. Pisał go — jak twierdził — w tradycji starego baletu klasycznego, korzystając z libretta N. Wołkova, z którym związał integralnie swoją koncepcję kompozytorską. Trzeba też stwierdzić, doceniając oczywiście walory ścisłe artystyczne muzyki *Kopciuszka*, że w oderwaniu od libreta N. Wołkova muzyka traci swój sens dramatyczny.*

Twórca warszawskiej inscenizacji *Kopciuszka***, Aleksiej Cziczinadze, dopatrzył się jednak w muzyce Prokofiewa i temacie baletu idei znacznie wybiegających poza intencje i poglądy kompozytora i autora oryginalnego libretta. Poczyniwszy w librecie pewne zmiany postanowił ukazać widzowi — zamiast baśni — „dramatyczną opowieść o miłości i szczęściu”. Niestety zmiany te nie przyniosły (wbrew intencjom reżysera) wzmocnienia sensu metaforycznego opowieści o losach Kopciuszka, natomiast pozbawiły widoko elementów poezji, fantazji i baśniowości. Nieuzasadnione w koncepcji A. Cziczinadze rozbudowanie roli Wróżki, powierzenie jej roli „narratorki” i przewodniczki po całym widowisku, rozbiło jego konstrukcję dramatyczną, osłabiło tempo i uttrzymało inscenizację w połowie drogi między baśnią a metaforycznością.

Postać „narratora” jest chyba w przedstawieniu baletowym w ogóle absurdalna. Balet winien prezentować się przez rozwój dramatycznej akcji, a nie przez wtórną relację o fabule, którą rzekomo opowiada jakiejś obarczone tym zadaniem indywiduum. Adaptacja libretta dokonana została zresztą niekonsekwentnie. Zachowanie dawnego schematu i wszystkich postaci, przy daleko idącej zmianie idei widowiska, powoduje, iż widz zaskakiwany jest pojawieniem się na scenie rozmaitych zjaw (np. pór roku), które w oryginalnej wersji miały do wykonania określone zadania dramatyczne oraz wzmocnienie atmosfery baśniowości, tutaj natomiast występują w konwencji nieuzasadnionych akcji *divertissements*. Traci na tym ogólny wyraz widowiska, jego spójność i przejrzystość.

A. Cziczinadze jest zarazem reżyserem i choreografem baletu. W wypowiedzi swojej, opublikowanej w programie *Kopciuszka*, stwierdził, iż w jego pojęciu „dobry balet to taki, który jest na tyle czytelny, że może obejść się bez libretta zapisanego w programie spektaklu. Treść spektaklu baletowego

powinna być dostatecznie czytelna dla widza bez pomocy słowa pisanego czy mówionego.” Pewniki te, uznane powszechnie już od czasów Noverre’a, nie znalazły niestety zastosowania w praktyce omawianego widowiska. Jest ono fabularnie nieczytelne; pojedyncze sceny nie układają się w logiczną i dramatycznie rozwijającą się całość; są to raczej liczne, kolejno po sobie następujące *divertissements*. Główne postacie nie otrzymały zróżnicowanej i charakterystycznej dla siebie formy wyrazu scenicznego — elementów tanecznych, gestów, ruchów i poz, oraz niezbędnych elementów mimicznych, tworzących rys psychologiczny postaci. Trzeba też stwierdzić, że temat potraktowany został przez twórcę zbyt poważnie i „dostojnie”; brakowało w przedstawieniu dowcipu i humoru, za mało było groteski.

Za podstawę układów przyjął A. Cziczinadze technikę klasyczną, zarówno dla solistów i duetów, jak i scen zespołowych. Trzymanie się tej techniki, a w szczególności tańca na *pointe*’ach, było jednak przesadne, skoro zastosowany został nawet w układach orientalnych (dla których cechą charakterystyczną jest taniec boso), czy też w pawanie, poważnym tańcu chodzonym, znanym na kilka wieków przed pojawieniem się *pointe*. Najbardziej udułymi choreograficznymi były wariacje solowe (*Kopciuszka*, *Księcia* i *Wróżki*) oraz duety (*Kopciuszka* z *Księciem* w II akcie, *Wiatru* z *Jesienią* w akcie I) i tańce dwóch przyjaciół *Księcia*. Nie wiadomo natomiast, dlaczego *Córki Macochy* (rozróżnione w librecie jako *Pierwsza* i *Druga*) otrzymały układ zupełnie bliźniaczy.

Słabiej niestety wypadły układy zespołowe, które najwyraźniej potraktowane zostały przez choreografa jako program szkoleniowy dla *corps de ballet*. Często zaskakiwała nas w scenach zespołowych dziwna pustka; czyżby 120-osobowym zespołem baletowym i około pięćdziesięcioma uczniami i uczennicami szkoły baletowej nie można było wypełnić w odpowiednich układach sceny Teatru Wielkiego? Tańce tak na ogół rytmiczne i dynamiczne, jak hiszpański i tarantella, nie zrobiły w tym układzie żadnego wrażenia; odnosiło się wrażenie oglądania filmu, wyświetlanego w

*) Publikowane dotychczas recenzje *Kopciuszka* w Teatrze Wielkim wiele miejsca poświęcały starannie przygotowanej i wykonanej przez orkiestrę pod dyr. Bogusława Madeya stronie muzycznej spektaklu. W zupełności zgadzając się z tymi pochwalnymi głosami autorka recenzji postanowiła zająć się tym razem wyłącznie stroną baletowo-teatralną widowiska.

**) Sergiusz Prokofiew: *Kopciuszek*, balet w trzech aktach z librettem Nikołaja Wołkova. Premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie 29 maja i 31 maja 1969 r. Opracowanie libretta, reżyseria i choreografia: Aleksiej Cziczinadze. Kierownictwo muzyczne: Bogusław Madey.

Kopciuszek — od lewej: Zygmunt Sidło (Ojciec), Barbara Gieraltowska (Córka I), Bożena Gadzińska (Macocha), Mariquitta Compe (Córka II)

zwolnionym tempie. Zakończenie tańca hiszpańskiego — samobójczy gest jednego z tancerzy — jakby przeniesione z *commedia dell'arte*!

Najciekawsze ze scen zbiorowych były układy wędrowek po świecie Księcia i jego drużyny, zrobione z dużym rozmachem; dziwne się tylko wydaje, że poszczególne ludy przybywały do kwitnącego ciagle w tej samej scenerii Księcia, by tańcami swoimi pocieszać strapionego, co pozbawiało zupełnie widza iluzji towarzyszenia Księciu w podróżach po świecie. Aż się prosiło w tych momentach o użycie zapomnianej sceny obrotowej! Bardzo niejasna i nieefektywna jest scena ostrzegania Kopciuszka przez Wróżkę, iż o północy czar prysnie; dwanaście czarnych postaci, wyobrażających godziny, swym wyglądem i ruchami kojarzyło się raczej z jakimś tańcem szczerów. Nieczytelność tej sceny dostrzegł chyba i sam reżyser, skoro uznał za konieczne wspomnienie akcji efektem świetlnym (rzucana na tło tarcza zegarowa).

Większość tańców zespołowych otrzymała geometrycznie niewymyślne, czteroliniowe układy (jak za czasów Petipy). Soliści rozpoczynali swoje (zresztą całkiem ciekawe) wariacje z reguły „od pieca” (jak mówi się w gwarze baletowej); ewolucje wykonywane były po skosie od rogu do rogu, następowało potem niemal „prywatne” przejście na drugą stronę sceny, a wreszcie wykonanie tego samego układu po drugim skosie.

A. Cziczinadze przygotował dwie równorzędne obsady przedstawienia. Mielśmy więc niejako dwie „premiery”. W roli tytułowej na pierwszym przedstawieniu wystąpiła primaballerina Maria Krzyszkowska; położyła ona nacisk przede wszystkim na opracowanie aktorskie kreowanej przez siebie postaci, a osiągnięcie jej było tym godniejsze uwagi, iż jej wzrost i postawa nie ułatwiają bynajmniej upodobnienia się do wátłego i zastraszonego Kopciuszka. Krzyszkowska potrafiła przekonać widza, iż jest skrzywdzoną i poniewieraną sierotą, tylko chwilami marzącą o szczęściu; zademonstrowała naprawdę dobrą i subtelną grę mimiczną. W pamięci widza pozostaje zwłaszcza scena rozpaczliwej siroty, gdy w obdartym Kopciuszku Książę nie poznaje swojej ukochanej. Natomiast wyraźnie mniejszą wagę przywiązała Krzyszkowska do precyzji technicznej, wskutek czego zdarzały się jej potknięcia tego rodzaju jak np. nie wyciągnięte podbicie (zwłaszcza w *jetés en avant*), „niewykręcenie” nogi w *pi-qué*, czy też niezupełnie czysto wykonane *fouettés* (koniec I aktu). W drugim przedsta-

Kopciuszek — Barbara Olkuszniak i Stanisław Szymański

wieniu wystąpiła jako Kopciuszek — Barbara Olkuszniak, drobniutka, filigranowa, jakby stworzona do tej roli. Zademonstrowała ona bardzo dobrą technikę taneczną, piękne w linii i wytrzymałe na *pointe*ach arabeski, ładne i trudne piruety na arabesque, pewne *fouettés* (z dwukrotnie wykonanych bezbłędnie co prawda tylko w III akcie), oraz szereg dynamicznych *jetés* i *pas de chat*. Zaskakiwała pewnością i kondycją tej filigranowej solistki. Olkuszniak stworzyła postać Kopciuszka, który może wzruszyć i zachwycić zarówno dorosłych, jak i dzieci.

Rolę Księcia tańczył w pierwszym przedstawieniu Gerard Wilk, znowu potwierdzając wysoki poziom swojej techniki i możliwości scenicznych. Najlepszy był w wariacjach, gdzie mógł zaprezentować przede wszystkim doskonały skok; liczne i zróżnicowane *jetés* wykonywał dynamicznie i z rozmachem — odnosiło się chwilami wrażenie, iż tancerz zawisa w powietrzu. Zwrócić również uwagę jego podwójne *tours*, pewnie kończone na arabesque, a także dwukrotnie wykonane, bardzo udane piruety *à la seconde*. Stworzył Wilk postać Księcia wyrazistą, chociaż aktorsko jeszcze nie w pełni dopracowaną; ten młody, utalentowany tancerz dał już wielokrotnie dowody, że stać go w tym zakresie na wiele więcej.

Książę w wykonaniu pierwszego tancerza Stanisława Szymańskiego (drugie przedstawienie) był zupełnie inny, nie tylko w układzie, który dostosowano do specyficznych i bardzo indywidualnych umiejętności tego tancerza, jego lekkości, zwrotności, gibkości i dynamiki — ale również w typie charakterystycznych postaci. Był to Książę nieco swawolny, a mimo to baśniowy. Szymański pokazał wiele pięknych piruetów *en dehors* oraz *à la seconde*, w zawrotnym tempie wykonywane *chainés*, ze skoków — *pas de chat* i podwójne *tours*. Pokazał również, iż potrafi doskonale partnerować i podnosić tancerkę na górne pozy (szkoda jednak, iż na premierze nie starczyło mu sił na przeniesienie Kopciuszka do balkonów).

Spośród postaci kobiecych wyróżnić należy Wróżkę w podwójnym wykonaniu — Bożenę Kociolkowską (pierwsze przedstawienie) i Elżbietę Jaroń (drugie). Kociolkowska była precyzyjna technicznie, zbyt jednak realna, daleka od atmosfery baśniowości, nie bardzo wcielona w postać czarodziejskiej zjawy. Natomiast Jarońówna była znacznie prawdziw-

Fot. E. Hartwig



Fot. E. Hartwig

szą czarodziejką z baśni. Zwracały uwagę jej ręce — wymowne, jakby cudotwórcze, nadzwyczaj sugestywne.

Występujące w pierwszym przedstawieniu w roli Córek Oksana Kowalówna i Barbara Włodarczyk wykonywały poprawnie swój układ, nie wyszły jednak poza ramy nakreślone przez reżysera, wskutek czego oglądaliśmy w ich wykonaniu jedynie dobry taniec, ale nie kreację charakterystycznych postaci. Natomiast druga para (Marquita Compe i Barbara Gieraltowska) własnym pomysłem wzbogaciła układ o elementy udanej ekspresji aktorskiej, tworząc postaci wyraziste i groteskowe, odpowiednio zróżnicowane. Doskonała była np. scena lekcji tańca w akcie I. Wymagało to podporządkowania elementów układu tanecznego ogólnej koncepcji roli, ale dzięki temu powstały kreacje zwracające uwagę i wprowadzające do przedstawienia trochę tak bardzo brakującego w tej inscenizacji dowcipu i humoru.

Macochę tańczyła w pierwszym przedstawieniu Hanna Zawadzka, której warunki zewnętrzne ułatwiły dopasowanie się do typu postaci; była Macochą agresywną i despotyczną, swobodną i pewną w tańcu na *pointe*ach, którym choreograf przesadnie ozdobił tę rolę. Tańcząca w drugiej obsadzie Bożena Gadzińska umiejętnie zrezygnowała z części tych elementów; była technicznie poprawna, ale jej zbyt korzystne warunki zewnętrzne nie pozwalały widzowi uwierzyć w psychologiczną prawdziwość kreowanej postaci.

Rola Ojca ujęta została w zasadzie pantomimicznie. Wykonali ją: Zbigniew Kiliński, który był Ojcem zagubionym, zastraszonego i współczującym, oraz Zygmunt Sidło, który położył nacisk na swój stosunek uczuciowy do Kopciuszka.

Duże partie taneczne przypadły w udziale parze przyjaciół Księcia. W pierwszej obsadzie tańczyli je: Wacław Gaworczyk — precyzyjny w ruchach, doskonale zsynchronizowanych z muzyką, który zademonstrował wysokie, efektowne skoki (*jetés en avant*, *tours* i *entrechats-six*) oraz Janusz Smoliński, również dobry technicznie, chociaż mniej dokładny. W drugiej obsadzie: Piotr Nardelli, wyróżniający się pięknym wysokim skokiem, nie zawsze jednak umiający go zaprezentować, co utrudnia mu zresztą masywna i niezbyt wysoka sylwetka, oraz Jerzy Makarowski, mający postawę i zadatki na dobrego tancerza, który powinien jednak popracować jeszcze nad precyzją techniczną. Obie pary

Kopciuszek — Maria Krzyszkowska i Gerard Wilk



powinny również udoskonalić synchronizację ruchu.

Rolę Króla wykonał w obu przedstawieniach Witold Gruca, który stworzył postać konsekwentnie przez siebie obmyślaną, groteskową, wyrazistą i pełną kapitalnej ekspresji. Wydaje się, iż przede wszystkim Gruca (obok wspomnianych wyżej M. Compe i B. Gierałtowskiej) utrafił we właściwy ton, w którym należało utrzymać całe przedstawienie.

W epizodach wyróżnili się: Helena Strzelbicka jako Wiosna (I przedstawienie) i Janina Galikowska w tej samej roli (II przedstawienie); Renata Smukała (I) i Barbara Sier (II) jako Jesień, Marta Bochenek jako dynamiczna Hiszpanka. W tańcu Trzech Pomarańczy obok Wróżki ładnie się zaprezentowały dwie pary wykonawczyń: Małgorzata Antoszevska i Beata Nowak, oraz Danuta Dudek i Monika Ukielska. Szkoda jednak, że te zdolne tancerki przez większą część przedstawienia używane były do noszenia świec za Wróżką, a w ciemnościach trudno było dostrzec i ocenić ich ewolucję taneczne. Spośród innych tancerzy pozostał w pamięci Jerzy Graczyk jako zabawny i zręczny Skrzypek, który również w układach zbiorowych wyróżniał się korzystnie z zespołu. Warto zresztą nadmienić, że rozpoznanie niektórych wykonawców było bardzo utrudnione z powodu nieprzejrystego i zdawkowego wymienienia ich w programie. Dyrekcja Teatru Wielkiego powinna pamiętać, że układ zbiorowy pracowników instytucji artystycznych (z września 1966 r.) wyraźnie zastrzega, iż „instytucja w miarę możliwości powinna ujawnić w programie i na afiszach imię i nazwisko każdego biorącego udział w widowisku lub koncercie...”. Możliwości w tym wypadku były, skoro w programie widzimy zamiast nazwisk i pełnego spisu tańców — liczne puste miejsca.

Dezorientację widza pogłębiały również kostiumy projektu Ewy Starowieyskiej, niefortunnie wahające się między koncepcją czystej baśni a jakiejś konkretnej rzeczywistości historycznej, nie podkreślające cech charakterystycznych poszczególnych postaci. Niekiedy były to dla widza prawdziwe kostiumologiczne zagadki, jak np. w wypadku kołyszących się w ciemności dwunastu czarnych postaci, które miały udawać zegar.

Scenografia Andrzeja Majewskiego walczyła przyczyniła się do pauperyzacji widowiska. Zamiast domku Kopciuszki oglądaliśmy jakiś przedziwny „meczek”. Nikt z widzów nie mógł się domyśleć, że sceny bału na dworze królewskim dzieją się nie w ogrodzie, ale w salach pałacowych. Jest zresztą faktem żenującym, że bogate wyposażenie techniczne Teatru Wielkiego nie zostało w tym przedstawieniu wcale wykorzystane; sceny obrotowa i szufladowa nie drgnęły, ubogie dekoracje tkwiły uparcie bez zmian, a jedyne efekty techniczne czyniła gromadka statystów ukrytych we wnętrzach sklejkowych kolumn, które wędrowały — nawet dość zgrabnie — po scenie. Niestety, poziom tych efektów przypominał teatry z połowy XIX wieku. Wszystko to jest tym bardziej zastanawiające, że tylko olśniewająca, baśniowa feeryczność mogła nadać temu przedstawieniu należyty walor widowiskowy. Mielśmy natomiast do czynienia z *Kopciuszkiem* szarym i ubogim.

Aleksiej Cziczinadze przyjął koncepcję przedstawienia utrzymanego w nastroju poważnym i dostojnym. Jednakże koncepcja ta nie sprawdziła się, gdyż powaga i dostojność przerodziły się po prostu w nudę. Co więcej, nie sprawdziły się również w praktyce założenia artystyczne librecisty, reżysera i choreografa w jednej osobie, wyłożone w programie baletu. Dotyczy to przede wszystkim przejrystości i czytelności akcji, a także elementów pantomimicznych, występujących w układzie baletu znacznie obficie, niż można by się spodziewać znając poglądy jego twórcy. Swoją realizacją A. Cziczinadze potwierdził upowszechniony i słuszny chyba pogląd, że w baletach z dramatyczną fabułą nie można się obejść bez elementów pantomimiczno-aktorskich, i że nie może (a właściwie nie powinien) istnieć w nim taniec, będący tylko kompozycją czystych elementów ruchowych.

Bożena Mamontowicz-Łojek

SZKOŁA BALETOWA BEZ TAŃCA

JAN BERSKI

Po wielu latach przerwy Warszawska Szkoła Baletowa wystąpiła z oficjalnym i otwartym pokazem abiturientów i uczniów na scenie warszawskiej operetki. Przez bodajże ostatnie dziesięciolecie pokaz publiczny odbył się tylko raz, a pozostałe pokazy odbywały się przy drzwiach zamkniętych, oglądali je tylko specjalnie zaproszeni. Wynikałoby z tego, że Szkoła była przez dłuższy czas w impasie, z którego dopiero w tym roku wychodzi zwycięsko i mając się czym pochwalić organizuje publiczny pokaz aktualnych i potencjalnych artystycznych możliwości swoich uczniów. W tej sytuacji nie ma chyba powodu pisać o Szkole z przymrużeniem oka. Sądzić należy również, że zmiany personalne w ostatnich latach wśród pedagogów były przemyślane i podyktowane troską o wysoki poziom artystyczny Szkoły i powinny spowodować rychły jej wzrost. Ale jeśli to co mogliśmy zobaczyć na pokazie 8 czerwca jest górną granicą możliwości artystycznych Szkoły, to granica ta przebiega na bardzo niskim poziomie. Jeśli natomiast został pokazany przekrój możliwości Szkoły bez żadnego kamuflażu, od najlepszych uczniów do najsłabszych — to też nie jest dobrze.

Generalny zarzut pod adresem całej Szkoły to to, że uczniowie nie potrafili wykonywać pas baletowych tak, aby można było powiedzieć, że tańczą — uczniowie ćwiczą poszczególne pozy, kroki, skoki (czasem nawet bardzo dobrze), ale nie tańczą (przykładem aż nazbyt widocznym może być tutaj *Chopiniana*). Nie potrafili chodzić po scenie, ani wypełnić scenicznie momentów dzielących poszczególne wariacje — popisy sprawności technicznej. Nie mają wyrobionej wrażliwości muzycznej, ani nie wyczuwają klimatu i stylu tańca, tak przecież różniącego np. *Chopinianę* od *Bału maturalnego* (który zresztą jest u nas bardziej znany jako *Bal kadetów*).

Szkoła typu artystycznego, jaką jest Warszawska Szkoła Baletowa, to zjawisko złożone z szeregu elementów ząbających się ze sobą na zasadzie „sprzężenia zwrotnego”. Nieprawidłowe funkcjonowanie któregoś z nich odbija się z niekorzyścią dla całości. W szkole baletowej elementów mających pierwszorzędne znaczenie w nauczaniu zawodu jest kilka: taniec klasyczny, ludowy i charakterystyczny, muzyka, gra aktorska. Elementem zasadniczym pozostaje jednak taniec klasyczny, gdyż składa się on z wystylizowanych i wysublimowanych form tańców ludowych, regionalnych, narodowych, wreszcie tańców dworskich egzystujących w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku. Ta złożoność tańca klasycznego daje z kolei praktycznie nieograniczoną ilość możliwości różnorodnych form układów tanecznych, daje podstawę tańcowi, który zamknięty w formę widowiska teatralnego nazywamy baletem. Dlatego też taniec klasyczny jest głównym przedmiotem w szkole baletowej, i miernikiem postępów ucznia jest stopień opanowania przez niego tańca klasycznego — w odróżnieniu od stopnia opanowania poszczególnych pas baletowych, które same w sobie nie stanowią jeszcze tańca.

Edukacja szkoły baletowej przygotowuje do możliwości występowania na scenie w baletcie, który z kolei jest jedną z konwencji teatru — teatru o pewnej usankcjonowanej formie, na tyle pełnej i komunikatywnej, że zdolnej przekazać widzowi jakąś z góry założoną treść. Treść, którą odczytujemy przez zrozumienie znaczenia poszczególnych intencji i sytuacji scenicznych

tancerza, bez czego balet nabiera cech widowiska o charakterze wyczynów sportowych, żeby nie powiedzieć cyrkowych, pokazujących tylko sprawność fizyczną tancerzy. Pokaz Warszawskiej Szkoły Baletowej był nie tylko nieporadny w formy tańca, ale nie można się było w nim dopatrzeć tańca w sensie baletu-teatru. Gry aktorskiej w Szkole warszawskiej może ktoś uczy, ale z pokazu trudno się tego domyślić. Natomiast muzyczna strona pokazu woła o pomstę do samego Prezesa SPAM-u, albo jeszcze wyżej.

Taniec klasyczny jest bardzo trudny do opanowania, na pewno nie mniej trudny niż klasyczna muzyka Bacha, nie znaczy to jednak aby przymykać oko na niedociągnięcia w wyszkoleniu przyszłych tancerzy i przyszłych muzyków. O szkolnictwie muzycznym mówi się i pisze stosunkowo dużo (może dlatego stoi ono na dość wysokim poziomie), o szkolnictwie baletowym nie mówi się i nie pisze prawie wcale, albo bardzo sporadycznie (może dlatego jest z nim tak źle). Tegoroczny pokaz Warszawskiej Szkoły Baletowej ujawnił stan alarmowy, stan który wymaga bezzwłocznej reakcji wszystkich zainteresowanych tą gałęzią naszego szkolnictwa artystycznego.

Sztuki nie można wyuczyć się tak jak tabliczki mnożenia, toteż obok tak wybitnych dziś tancerzy jak B. Olkuszniak, E. Jaroń, B. Kociolkowska, J. Galikowska, H. Strzelbicka, W. Wiesiołowski, W. Gaworczyk, J. Smoliński, G. Wilk są absolwenci warszawskiej szkoły, którzy nie zrobili ani jednego kroku na scenie. Po tegorocznym pokazie nie należy spodziewać się rychło rewelacji artystycznych wśród absolwentów tej szkoły. Ale rewelacje artystyczne, jakimi stają się debiuty wybitnie utalentowanych wychowanków szkół artystycznych, to przypadki sporadyczne, których nie potrafimy regulować. Natomiast średni poziom uczniów regulować można, poprzez odpowiednią edukację, odpowiedni dobór uczących się i tych którzy uczą.

Oceniać poziom szkoły artystycznej w jednym krótkim artykule, gdy ocena ta wypada niezbyt korzystnie, to zadanie bardzo niewdzięczne ze względu na wieloproporzeczność zagadnienia, jakim jest edukacja w szkole artystycznej. Nie umniejszając w niczym dotychczasowych osiągnięć Warszawskiej Szkoły Baletowej i nie deprecjonując walorów pedagogicznych jej wykładowców, należałoby przedyskutować profil edukacji artystycznej w stosunku do wymagań i potrzeb naszych teatrów zatrudniających tancerzy, i ustawić ją bardziej frontem do teatru. W dalszym ciągu bowiem odnosi się wrażenie, że szkoła baletowa jest instytucją samą dla siebie, podczas gdy powinna być przedsiwzięciem teatru. Pamiętać należy także i o tym, że jakkolwiek w szkole na ogólną ocenę ucznia składa się wiele różnorodnych czynników (które nie występują jeszcze w teatrze), o tyle scena jest sędzią kategorięcznym, nie uznającym żadnych szkolarskich kompromisów — przekonał się już o tym niejedyn płątkowy uczeń.

Problem szkolnictwa baletowego dojrzał do momentu, w którym należy rozpatrywać go (i to nie tylko w prasie) pod kątem artystyczno-teatralnych walorów absolwentów szkół baletowych, a nie tylko pod kątem ilości zakreślonych piruetów i wysokości skoku tancerza.

Metodyka i program nauczania zawodu artysty baletu przynajmniej w Szkole Warszawskiej, po obejrzeniu pokazu, wydają się być przestarzałe albo tylko nieudolne, i bardzo odległe od wymagań dzisiejszego — współczesnego nam teatru baletowego.

„ARABELLA” W OPERZE ŚLĄSKIEJ

JÓZEF KAŃSKI



Fot. J. Hanusik
Arabella — scena z III aktu: Krystyna Kujawińska (Arabella) i Kazimierz Wolan (Mandryka)

Gdy się mówi o operowej twórczości Ryszarda Straussa, to zazwyczaj wymieniane są trzy jedynie dzieła, a mianowicie *Salome*, *Elektra* i *Kawaler srebrnej róży*. Istotnie — one to właściwie zjednały sobie (i swemu twórcy) największą sławę, która przyciągała jakoś fakt, że i w późniejszym okresie stworzył Strauss szereg oper o dużej wartości, interesujących, m. in. przez to właśnie, że są w przeważnej większości z gruntu od tamtych odmienne. Jeżeli porównamy takie np. *Capriccio* z *Salome* albo *Elektrą*, to wydawać się może, że dzieła te pisali różni zgola twórcy. Pewne natomiast pokrewieństwo z *Kawalerem srebrnej róży* zdradza *Arabella*, stworzona w roku 1932 przez 68 lat podówczas liczącego kompozytora.

Libretta obu tych oper wyszły zresztą spod pióra tego samego autora — Hugo von Hofmannsthal. Podobny nieco jest ich klimat, jako że obie rozgrywają się w środowisku wiedeńskich „wyższych sfer” — z tym, że w *Arbelli* mniej może odnajdujemy krwiste go (a czasem i tłustego) humoru, a więcej za to finezji i liryzmu. Cieńsza jest także i delikatniejsza szata orkiestrowa — ale i partyturę *Arbelli* w niejednym momencie przenikają walcowe rytmy. Daje ona przy tym wyjątkowo dźwięczne i rozległe pole do popisu wykonawcom głównych partii (dwa soprań i baryton).

Tę właśnie operę Straussa, nie graną dotąd w Polsce, wystawiła z początkiem bieżącego roku Państwowa Opera Śląska.*) Warto było z pewnością ją wystawić — choćby dlatego, że niezbyt wiele mamy w operowej literaturze nowszych czasów (tj. po pierwszej wojnie światowej) dzieł naprawdę wybitnych i wprowadzenie każdego z nich na polską scenę bardzo się chwali. Pokazując polskiej publiczności „innego Straussa” (a dla śląskich melomanów jest to w ogóle pierwsza opera Straussa, jaką mogą oglądać „na

żywo”) wypełniono sporą i dość zasadniczą lukę w dostępnym dla niej dotąd repertuarze.

Wystawiono też *Arbellę* z powodzeniem — o tyle w każdym razie, że osobiście wieczór spędzony na tym przedstawieniu uważam — i zapewne nie tylko ja jeden — za bardzo miły i udany. Czy wszakże można mówić o pełnym powodzeniu, to rzecz inna. Orkiestra Opery Śląskiej bowiem, pod batutą Napoleona Siessa, nie spisuje się tutaj ani w połowie tak dobrze, jak np. w pierwszych przedstawieniach *Falstaffa* — a partia orkiestrowa, symfonicznie zgola przez kompozytora potraktowana, stanowi w tej operze, jak zresztą i w innych scenicznych dziełach Straussa, element bardzo eksponowany; fragmentom o walcowym charakterze brakuje przy tym „wiedeńskiej” lekkości i wdzięku. Bał w drugim akcie, będący jedną z kulminacyjnych scen opery — wielki wiedeński bał na zakończenie karnawału! — sprawiał wrażenie czegoś bardzo taniego i ubogiego, albo mówiąc po prostu, nie sprawiał żadnego wrażenia; znamy oczywiście trudności, z jakimi borykał się Opera Śląska, ale nie mogą one obchodzić widza zasiadającego w krzesłach. Dalej — oficer Matteo, niefortunny zalotnik pięknej Arabelli, a potem wybraniec jej siostry Zdenki, nie wyglądał mi zgola na młodzieńca (w dodatku przystojnego i eleganckiego), jakim powinien być według treści libretta. Wejście wreszcie samej Arabelli — której zjawiskowa piękność jest w pewnym sensie przyczyną całej intrygi, a więc powinna olśnić choć trochę także i widzów w operze — nie wywiera właściwego wrażenia m. in. przez bardzo niefortunny kostium, dodatkowo pogrubiający figurę śpiewaczki...

Więc dlaczego mówimy o powodzeniu? Mówimy, ponieważ ogólne wrażenie pozostaje

stało, mimo tych (i jeszcze kilku innych) zarzutów, dodatnie. Zastęga to przede wszystkim istotnie znakomitej muzyki (ta opera Straussa jest stanowczo niedoceniona!), ale obok tego również zasługa ładnego i zręcznego rozwiązania szeregu wymagających znacznej finezji scen w pierwszym i trzecim akcie, jak również — kreacji artystów odtworzających główne role. Kierownictwo Opery Śląskiej miało doprawdy szczęśliwą rękę, odkrywając wybitny talent Krystyny Kujawińskiej, której dobrze prowadzony sopran o pięknej, ciekawej barwie, ma w trudnej i szeroko rozbudowanej partii tytułowej wyjątkowo dźwięczne pole do popisu. W wielkiej partii Mandryki także sprawiał słuchaczom niemałą satysfakcję potężny baryton Kazimierza Wolana, choć pod względem szlachetności brzmienia i frazy można by mu to i owo zarzucić (jakaż wspinała byłaby to rola dla Jerzego Czaplickiego w młodszych jego latach!). Wiele uroku wniosła na scenę Maria Łotkowska w roli przebranej za chłopca Zdenki (śpiewała swą wyjątkowo trudną partię też b. dobrze, choć były i momenty nie dość równego prowadzenia głosu), a Jan Łukowski dał kapitalną wręcz kreację w roli zbankrutowanego hrabiego Waldnera; scena, kiedy niby to się centując przyjmuje od dopiero co poznanego Mandryki grubszą pożyczkę i cieszy się, że dzięki niej... nie opuści wieczoru przy zielonym stoliku, to prawdziwy majstersztyk.

I te właśnie walory przesądzają o powodzeniu *Arbelli* w Operze Śląskiej.

*) Ryszard Strauss: *Arabella* — opera w 3 aktach. Kierownictwo muzyczne — Napoleon Siess; inscenizacja i reżyseria — Bolesław Jankowski; scenografia — Barbara Ptak. Premiera w Operze Śląskiej 18 stycznia 1969.

Arabella — scena balowa z II aktu

Fot. J. Hanusik



Z WYDAWNICTW PWM

Arnold Haskell: *Balet*. Przekład Alicji Bońkowskiej, wyd. II, PWM 1969, s. 246, zł 32.—.

Tytuły niektórych rozdziałów: *Tło historyczne*, *Tło estetyczne*, *Balet jako kultura*, *Twórcy baletu XX-wiecznego*, *Twórcy współczesnego baletu*, *Przegląd niektórych wybitnych baletów współczesnego repertuaru*. Autor: jeden z czołowych współczesnych krytyków baletowych, który odegrał wybitną rolę w tworzeniu baletu angielskiego. Książka wznawiana w Anglii dziesięciokrotnie. W Polsce pierwsze wydanie (1965) rozchwytano natychmiast.

POZA OPERA I OPERETKĄ

MALGORZATA
KOMOROWSKA



Miotelki warszawskie — scena zbiorowa z I części

Fot. F. Myszowski

W minionym sezonie teatralnym stolicy zdarzyło się kilka wartościowych muzycznie przedstawień na scenach dramatycznych. Zaczęły od widowisk schillerowskich. Zespół Teatru Narodowego miał sporo kramu z *Kramem z piosenkami*¹⁾. Przedstawienie jest ciężkie w stylu, z trudem tańczone i z trudem śpiewane. Duża scena Narodowego wymaga prawdziwych, przemysłanych układów choreograficznych i znacznej sprawności fizycznej, markowanie tanecznych kroków tu nie wystarcza. Tymczasem większość aktorów kostium przeszkadza w tańcu, a ruch w śpiewie. Chlubny wyjątek stanowią dwie młode aktorki, niedawne absolwentki warszawskiej PWST, Anita Dymaszówna i Joanna Sobieska, obie o dużych zdolnościach tanecznych i wokalnych, a także Jolanta Russek, znakomita Małgorzatka w popularnej, dawnej żołnierskiej piosence. Doskonale gra orkiestra złożona z czołowych instrumentalistów stolicy (Jerzy Chudyba — flet, Vladimir Haas — harfa i inni) pod dyktando Jerzego Dobrzańskiego. I nie wolna od mankamentów teatralnych inscenizacja nieśmiertelnych staropolskich piosenek stanowi niesłabnący magnes dla publiczności.

Z widowiskiem muzycznym z teki Leona Schillera, zatytułowanym *Miotelki warszawskie*²⁾ wystąpiła później żoliborska Komedia. Jest to sceniczna prapremiera widowiska, które można by określić, jako II *Kram z piosenkami*. Wiele jego piosenek ożywionych dziś przez inscenizatorów nie ustępuje wdziękiem, pięknnością i humorem swym popularniejszym krewniaczkom z *Kramu I*. Wokalnie najlepiej wypadły piosenki zbiorowe (grupy krakowiaków i krakowianek, dziadów i dziadówek, staromiejskiej biedoty), a solowe dobrze śpiewali Anita Dymaszówna, Barbara Bargielowska, Józef Lotysz, Bogumił Kłodkowski. Kłopotów z tańcem nie dostrzegłam, może dlatego, że scena Komedii jest o wiele mniejsza niż Teatru Narodowego, a choreografia Jagienki Zychówny — prosta i funkcjonalna. Wybitną zaletą przedstawienia jest świetnie zinstrumentowana muzyka, wykonywana przez skromny zespół pod dy-

dekacją Mieczysława Nowakowskiego (lub Wiesława Machana). Szkoda, że nie wszystkie dowcipy muzyczne zostały zrozumiane i wykorzystane teatralnie przez reżyserów.

Kończąc te krótkie, raczej kronikarskie notatki o obu przedstawieniach schillerowskich pragnę dorzucić jedno wyjaśnienie. Nie wspominałam powyżej o aktorach pozbawionych talentów wokalnych, a mimo to doskonale interpretujących piosenki, muzyczne w wycuciu frazy, rytmu, gestu i niezbędnych w tego typu widowiskach. Nie znaczy to, że nie doceniam ich sztuki. Wręcz odwrotnie. Moje ucho muzyka nie oczekuje przecież w teatrach dramatycznych głosów na miarę Jerzego Artysza, czy Barbary Nie-man. Lecz zbyt wielu aktorów bez głosu stara się śpiewać i efekt wówczas jest żalony. W takich wypadkach bezpieczniej przecież skoncentrować się właśnie na technice aktorskiej, nie wokalne. Ci zaś, którzy nie potrafią ani zagrać aktorsko piosenki, ani jej zaśpiewać, nie powinni być obsadzani w spektaklach muzycznych — którą to uwagę odważnie zapisuję ku rozważdce dyrekcji teatrów ustalających obsady, i reżyserów wszystkich dźwięczących muzyką przedstawień.

W repertuarze Teatru Współczesnego spektakl muzyczny stanowi wydarzenie nie lada. Po raz pierwszy ze sceny przy ul. Moko-towskiej powiało graniem i śpiewaniem w szopce Ernesta Brylla *Po górach, po chmurach*³⁾. Przyznam się, że nie spodziewałam się takiej wolty: Zbigniew Turski — i świetna muzyka grawitująca w stronę ludowego big-beatu; Erwin Axer — i świetny muzyczny spektakl. A ponadto Henryk Borowski (Anioł), dźwięcznym, silnym głosem śpiewający piękną ramową balladę *Po górach, po chmurach*... Boję się przechwalić, bo jeszcze i Borowski i Axer gotów Teatr Wielki wciągnąć w swe rajskie czeluście — ale chwalić jest za co. Doskonale wokalnie i aktorsko kwartet Ewangelistów, popis gry na flecie prostym jednego z nich, Macieja Englerta (Jana), dobre głosy, szczególnie Borowskiego i Wojciecha Alaborskiego, kunsztowna,

zakulisowa gra ambitnego gitarowego Zespołu Czterech — oto najmocniejsze muzyczne atuty przedstawienia.

STS-u reklamować nie potrzeba, lecz nawet tam rzadko zdarza się tak wysoki poziom muzyczny, jak w dwóch ostatnich premierach tego teatru. Część I spektaklu *Wódka, wódeczko*⁴⁾ to udana młodzieńcza odpowiedź teatralna na omawiany na wstępie *Kram z piosenkami* w Teatrze Narodowym. Te same piosenki, ale dobre głosy, staranna dykcja, bezpretensjonalność, komunikatywność i wdzięk młodości. W drugiej części tego przedstawienia jak i w następnym programie, satyrycznej rewii, znalazło się wiele dobrych i bardzo dobrych piosenek kompozytorów stale ostatnio współpracujących z STS-em. Najbardziej podobają mi się piękne piosenki Macieja Małeckiego o niebanalnej melodyce i ciekawej harmonice. Talenta wokalne obrodziły gęściej wśród płci słabej. Pięknym głosem dysponuje Krystyna Kołakowska, studentka Studia Operowego stołecznej PWSM, rokująca duże nadzieje na świetną śpiewaczkę. Ciekawie śpiewa Elżbieta Burakowska (choć czasem zbyt forsuje głos). Dla okraszy zaangażowano nawet Fryderykę Elkanę, świetną interpretatorkę piosenek Małeckiego. Aby w bukiecie komplementów recenzyńskich znalazł się i chwast zarzutu, notuję nie zawsze trafny wybór repertu w stosunku do możliwości głosowych wykonawców; niektóre piosenki były ustawione za nisko. A i zespół instrumentalny pod kierownictwem Marka Lusztię nie grzeszył dynamicznym umiarem.

W problematyce teatru muzycznego w ogóle, poruszanej przez polskich publicystów i krytyków, nie znalazł dotąd miejsca muzyczny teatr rewiowy. Że może to być teatr dobry, dowodzą oba programy Syreny: *Bujamy wśród gwiazd*⁵⁾ i *Róbmy coś*⁶⁾. Kameralna orkiestra prowadzona przez W. Osieckiego gra tam z estradowym „schwungiem”, kompozytorzy i aranżerzy wykorzystują pomysłowo skromne możliwości instrumentacyjne. Zadbano także o urozmaicenie warstwy dźwiękowej muzyką mechaniczną, choć słychać, że aparatura

głośnikowa nie jest pierwszej młodości. Na scenie) królują uzdolnieni tanecznie i wokalnie wykonawcy: zespół ślicznych i dobrych tancerek, wszechstronna Lidia Korsakówna, tancerz Henryk Żarnowski, kulturalni piosenkarze: Irena Santor, Józefina Pellegrini, Wiktor Zatwarski. Z numerów zbiorowych na uwagę zasługuje *Historia tańca*, utrzymana w dobrej konwencji operetkowej, oraz parodiujący zespół big-beatowe *Dziurdziowie* (z Jerzym Ofierskim naprawdę grającym na skrzypcach!). Dyskusyjnym jest umieszczanie w rewii wiązanki piosenek żołnierskich, ale fakt faktem, że aktorzy Syreny śpiewali je bardzo pięknie.

Może za wiele w tych rewiach polskiego sentymentu, aktorskiego kabaretu, satyrycznej literatury, lecz za samo ukazanie możliwości teatru rewiowego w naszym kraju należy się Syrenie duże uznanie.

Artykuł mój gości w sumie pochwałę muzyczną kilku warszawskich teatrów dramatycznych. Operę i operetkę będą na tych łamach ganić inni. Gańmy, gańmy — może w końcu „wyganiemy” coś dobrego. Chwalmy, chwalmy — obyśmy nie wychwalili czego złego.

1) L. Schiller: *Kram z piosenkami*; reż. i choreogr. Barbara Fijewska, kier. muz. Jacek Sobieski, przyg. wok. Romuald Miazga, dyr. Jerzy Dobrzański. Teatr Narodowy, prem. 14 grudnia 1968 r.

2) L. Schiller: *Miotelki warszawskie*; reż. Przemysław Zieliński i Jagienka Zychówna, choreogr. Jagienka Zychówna, oprac. muz. Roman Czubyński i Wiesław Machan, kier. muz. Mieczysław Nowakowski, przyg. wok. Romana Krebsówna, Teatr Komedia, prem. kwiecień 1969 r.

3) E. Bryll: *Po górach, po chmurach*; reż. Erwin Axer, choreogr. Witold Gruca, muz. Zbigniew Turski, kier. muz. Władysław Kabalewski, gra Zespół Czterech. Teatr Współczesny, prem. luty 1969 r.

4) *Wódka, wódeczko* — widowisko ze śpiewami i tańcami oprac. przez Andrzeja Jareckiego; reż. Jerzy Markuszewski, oprac. muz. Marek Lusztię, choreogr. Henryk Rutkowski. Teatr STS, prem. 12 stycznia 1969 r.

5) Rewia *Bujamy wśród gwiazd* wg scenariusza Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia; insceniz. i choreogr. Stanisława Stanisławska, kier. muz. Wiktor Osiecki. Teatr Syrena, prem. czerwiec 1967 r.

6) *Róbmy coś* widowisko rewiowe w 2 częściach wg scenariusza Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia; reż. i choreogr. Stanisława Stanisławska, kier. muz. Wiktor Osiecki. Teatr Syrena, prem. luty 1969 r.

DON JUAN ALBO PROMETEUSZ ZDEGRADOWANY

MARIAN WALLEK-WALEWSKI

Kilka lat ścisłej współpracy z teatrem muzycznym, konkretniej: z Krakowskim Teatrem Muzycznym wzmocniło we mnie przekonanie pozornie banalne, ale do którego muszę często wracać, gdy opuszczam progi wielu Oper. Wydaje mi się, że opera — pomimo wszystkich argumentów, jakie za tym przemawiają — nie jest, li tylko koncertem w kostiumach. Jest teatrem. Bardzo specjalnym, skonwencjonalizowanym (różne tu mogą być style konwencji...), ale zawsze teatrem.

Czyż zresztą może być teatr bez konwencji?

I jestem absolutnie pewien, że tak jak w każdym innym gatunku dramatycznym, i tu rola inscenizatora, reżysera nie może ograniczyć się do zakreślenia czynności, jakie mają być na scenie wykonane. Są one bowiem serią znaków. Są wielopiętrową konstrukcją znaczącą. Nie wystarczy sam fakt ich nadawania. Nawet jeżeli są czytelne i zrozumiałe. Pisząc list — tę najpopularniejszą serię znaków — możemy pozostawić bądź na płaszczyźnie protokołowej — bądź dzięki najprostszemu, często niezauważanemu czy nieuświadomianemu zabiegom stylistycznym (czyli dzięki konwencji epistolograficznej) przejść na płaszczyznę znaczeń wyższego rzędu, na płaszczyznę wyrazu. W teatrze, tym najbogatszym w system znaków tworze inteligencji ludzkiej, przechodzenie na wyższe piętra znaczeń jest sprawą fundamentalną i zupełnie zwykłą.

Wobec zupełnego braku w naszym systemie publicystycznym choćby czysto zewnętrznego opisu zjawiska operowego (proszę porównać pod tym względem choćby recenzje Józefa Sikorskiego!), w sytuacji, gdy z recenzji operowej możemy na ogół dowiedzieć się o aktualnym stanie strun głosowych poszczególnych śpiewaków, oraz o prywatnych gustach plastycznych recenzenta („dekoracje były bardzo stylowe choć nie funkcjonalne” lub „były funkcjonalne choć w III akcie nie stylowe”), w tej sytuacji — powtarzam — wydaje mi się za celowe pozostawienie dokumentu. Dokumentu pewnych przemyśleń, które stały u podstaw realizacji krakowskiego *Don Juana*. Dodam — części przemyśleń. Natomiast nie chcę sugerować ocen teatralnego owocu tych rozważań. To już nie moja funkcja...

Przyjęło się przekonanie, iż historia don Juana jest jednym z bardzo niewielu mitów, jakie wydała kultura nowożytna. Istotnie, jeśli rozpatrzmy obyczajową warstwę tej

opowieści o uwodzicielu serc niewieścich, warstwę ucieleśnioną może najlepiej w życiorysie Giovanniego-Jacopo Casanovy (1725—1798), to jest to historia, która do rangi mitu urosnąć mogła dopiero na bardzo konkretnym podłożu wyobrażeń moralnych i ogólnokulturowych, charakterystycznych dla tzw. czasów nowożytnych. Tak pojęty mit don Juana był nie do pomyślenia na gruncie kultury pozaeuropejskich, szczególnie tych, które nie stworzyły tak rozbudowanego systemu wyobrażeń o „grzechu uwodzicielstwa”. Był on — i musiał być — obcy kulturze antyku. Szczególnie greckiego. Można z pewnością dowiedzieć, iż dopiero te wszystkie przemiany typu ekonomiczno-społecznego, które przyczyniły się do stopniowego wykształcenia zrębu cywilnego prawa rzymskiego, równocześnie stworzyły sytuację, w której postać uwodziciela w rzeczywisty sposób mogła stać się symbolem łamania porządku społecznego, symbolem jego zagrożenia.

Rzecz charakterystyczna jednak, że mit don Juana powstał w Hiszpanii. Charakterystyczna, gdyż do stworzenia owego mitu w jego nawet czysto zewnętrznej formie, konieczne były dwa występujące w tym kraju zjawiska. Po pierwsze kobieta musiała posiadać już osobowość prawną, z drugiej jednak strony musiała być też — w przekonaniu powszechnym — „uprzedmiotowiona”; musiała być „własnością” męża lub „towarem” ojca czy opiekuna.

Zwróćmy uwagę, że właśnie w Hiszpanii, dzięki wpływowi tradycji arabskiej, żona była swego rodzaju „towarem posiadanym”, towarem, który mógł utracić na rzecz uwodziciela posiadane dzięki rzymskiemu prawu walory materialne.

Tak przeprowadzona egzegeza mitu don Juana dotyczy — trzeba to podkreślić z całym naciskiem — tylko jego zewnętrznego sztafetu. Don Giovanni traktowany jest tu wyłącznie jako uwodziciel, który w jakiś sposób zubaża, lub może zubożyć stan posiadania rywali. Lecz choć jest to niewątpliwie ważna strona mitu, to jednak ani nie wyczerpuje jego treści, ani też — jak się wydaje — nie stanowi jego istoty.

Treścią mitu jest przekroczenie zakazu. Pogwałcenie tabu. Sprawa oczywista, że w okresie, kiedy ostatecznie kształtuje się mit don Juana, nie ma przesłanek dla uczynienia ze sprawy uwiedzenia czy związanego z nim wyłudzenia pewnych wartości, rozumianych jako wartości kręgu materialnego — zakazów, które działałyby na zasadzie tabu. Podniesiona tu sprawa wpływów arabskich na terenie Półwyspu Pirenejskiego jest — pomimo swą oczywistość — racją i nie wystarczającą i nieco anachroniczną. Zresztą już wiek XVII nie stara się wytaczać don Juanowi tylko oskarżeń o niestałe miłości. Tak rozumiany nie jest bowiem groźny. Ingerencje cenzury w tekst Moliera prowadzą wręcz do przedstawienia takiego właśnie dobrodusznio-naiwnego, rozerotyzowanego don Juana.

Tymczasem molierowski bohater jest kimś znacznie groźniejszym. To libertyn. Jego rozpusta jest tylko jednym z bardziej widomych objawów totalnej negacji. Jest objawem, który służy uteatralnieniu mitu. W rzeczywistości niczym są dlań święta i świątynie. Nie ma szacunku dla rodziców, pożąda żony, a zapewne i dobytku bliźniego, gwałci i zabija, fałszywie przysięga i kłamie. Kradnie — jeśli już nie mienie, to przynajmniej żony, ale w tym okresie — jak już powiedzieliśmy — to też kradzież. Do tego śpiewa — „wolność niech żyje nam” — i przyznaje ją sobie tak, jak przyznaje ją innym. A przy tym nie jest wcieleniem diabła. I to jest najgorsze. To go najbardziej obciąża. I to stanowi element istotny jego mitu. Nie jest diabłem — bo w niego w ogóle nie wierzy! W micie don Juana nie ma nic manichejskiego. Don Juan nie ma wprawdzie „innych bogów przed sobą”, ale tak jak nie wierzy w diabła, tak też i nie wierzy w Boga. Czy zupełnie wymazał go ze swej świadomości? Nie, zrezygnował tylko z jego transcendencji. Sam się ubóstwił. Wydarł Bogu zasadnicze prawo: prawo normatywów. Nieprawda że zrezygnował z etyki. Zmienił tylko zasadę jej funkcjonowania. Postawił się w centrum jako przedmiot autoafirmacji.

Ale don Juan nie jest tylko zarozumiałym kabotynem. Nie ma tu mitologicznego uwznioślenia kabotynizmu! Tworząc system egocentryczny bohater dokonał wyboru. Nie dał się unieść łatwiznie, lecz właśnie stał się jej zaprzeczeniem. Jego moralność jest równie hermetyczna, jak — później — moralność Markiza De Sade. Często, przypatrując się jego postaci, jaką ujawniają nam kolejne wersje mitu, dostrzegamy gorzką konieczność, która jest sprężyną jego działania. Don Giovanni na pewno nie zawsze ma ochotę postępować zgodnie ze swym kodeksem moralnym. Wielu interpretatorów mitu podkreśla jego znudzenie i zmęczenie. Jest coś z trudu Syzyfa w gorliwości, z jaką wybiera się na kolejną schadzke. Freud twierdzi wręcz — że don Juan nie lubi kobiet... Można domyślać się, że jego wybór moralny zawiera elementy samoukarania. Nie mając do dyspozycji ani boga, ani diabła, sam wymierza sobie karę. Wybrana swoboda okazuje się wybraną działalnością penitencjalną...

Powiedzieć więc jeszcze trzeba, że jeśli nie ma w don Juanie nic manichejskiego, to jego mit jest jednak unaocznieniem pewnych tez jansenizmu. Jansenizmu doprowadzonego do sytuacji krytycznej, poddanego próbie, która ma za zadanie sprawdzić funkcjonowanie doktryny biskupa z Ypres. Tyle, że problem postawiony jest bardzo radykalnie: należy zastanowić się, czy bez aktu łaski Don Juan może uzyskać nie tyle nawet zbawienie, co choćby — potępienie? Czy można znaleźć się w piekle nie akceptując go? W świetle powyższej uwagi staje się jasne, dlaczego w okresie sporów Sorbony z Port Royale wściekła walka rozgorzała właśnie wokół konkluzji molierowskiego *Don Juana*. Walka uwieńczona „komisyjnym” stworzeniem prawowierne zakończenia dramatu i zniszczeniem oryginału...

Mit don Juana jest więc mitem, w którego centrum znajduje się problematyka wolnej woli i jej granic. Należy go też rozpatrywać w kontekście sporów filozoficznych XVII wieku. I w tym kontekście weryfikować.

Mit uzyskania wolności poprzez bunt wobec bogów nieba i piekieł jest mitem prometejskim. Różnica polega na tym, że Prometeusz jest wolny. Jest tytanem. Tylko współczucie dla rodzaju ludzkiego każe mu walczyć o „płomień”. Don Juan jest pospolitym człowiekiem, o najpospolitszym imieniu, który dopiero zapragnął uzyskać wolność. Zapragnął zostać tytanem.

U psychicznych podstaw mitu prometejskiego leży założenie, iż bohater jest rzeczywście wolny. Jego późniejsze cierpienie jest nie tyle karą za dążenie do wolności, co dintojra bogów.

Sytuacja don Juana jest zupełnie inna. Nie jest wolny. Wolność zdobywa w sobie. Kara jaką poniesie przychodzi nie z ręki bogów, w których nie wierzy, lecz realizuje się przez kamienny uścisk. Jest coś dwuznacznie profetycznego w tej symbolice.

Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy zatrudni następujących artystów-muzyków: skrzypków, altowiolistę, kontrabasistę i fagocistę oraz śpiewaków — sopran (spinto) i basą względnie basą-barytona.

Oferty prosimy kierować pod adresem: Filharmonia Pomorska, Bydgoszcz, ul. Libelta 16. Zapewnione dobre warunki pracy i placę oraz możliwość uzyskania mieszkanka.

Drażżąca siła materii zaproszona do ludzkiego posiłku rusza przed siebie, by zgnieść tego, który uwierzył w jej rzeczywistą moc. Ale nie zapominajmy — z drugiej strony — że monument Komandora jest nie tylko blokiem skalnym. Jest podobizną człowieka. Jego uogólnionym sobowtórem.

Można jeszcze inaczej: w symbolu Kamienego Gościa zespolona jest anonimowa siła „społeczeństwa” i domagająca się samoukaranania podświadomość bohatera-sobowtóra. W sumie, te dwie właśnie sprawy: opór instytucji społecznej i idea samoukaranania, dość jasno określają poziom mitu.

W wielkich mitach starożytności bohater często ulegał. Ale ulegał bądź to bogom, bądź to silniejszemu jeszcze od bogów losowi. W systemach, w których tak czy inaczej istniała założona łączność jednostki ze wszechświatem, takie ustawienie sprawy było czymś oczywistym. Nawet samookaleczenie Edypa nie jest jego prywatną decyzją wyrosłą na gruncie rozpoznania własnej winy. W tym, że mógł popełnić kazirodztwo, że mógł dopuścić się ojcobójstwa, Edyp dostrzega tylko wyrok losu. Przyjmuje więc konsekwencje gry, w której bierze — jako maleńka cząstka spraw kosmicznych — swój prywatny udział. Poddaje się regułom gry, gdyż zbrodniarz powinien być ukarany. Gnębi go podstępność wyroków boskich, ale nie jest skazany wcale na ocenę według własnego sumienia. Wewnętrznie może, a nawet biorąc logicznie, powinien oceniać swe czyny jako dozwolone i uzasadnione. Sumienie Edypa może zostać niewzruszone. Nie ma tu wcale osławionej sytuacji kompleksowej. Edyp żałuje swego losu — nie swego winy. Jego rozpacz nie dotyczy zbrodni, których przecież nie jest winien. Jako król musi oczywiście wyciągnąć konsekwencje z powstałej sytuacji. Oślepienie jest tylko gestem dyktowanym regułami gry. Jako ślepiec będzie jeszcze lepiej nadawał się na instrument woli bogów.

Inaczej przedstawia się sprawa z Prometeuszem. Ten dobry geniusz ludzkości rozgrywa swą partię przeciw równym lub prawie równym sobie. I zdaje się, że to nie Zeus, lecz rada bogów przykuwa go do skał Kaukazu. Prometeusz złamał reguły gry. Nie liczą się jego pobudki. Zresztą, któż zna psychikę tytana? Czy rzeczywiście była to miłość do ludzkości, czy nieroztropna duma, jak u jednego z aniołów mitologii Starego

Testamentu? Ocena zależy tu od punktu obserwacji. Dla ludzkości był dobroczyńcą, bo skradł bogom ogień; dla bogów był odstępca, samowolnym uzurpatorem. Był po prostu dumnym szatanem... wielkość mitu Prometeusza (i pokrewnego z nim mitu Fausta) leży w zastosowanej tu antropocentrycznej perspektywie.

Mit don Juana jest późną wersją mitu Prometeusza. Podobnie jak Prometeusz — Don Giovanni wprowadza w społeczeństwo równych sobie element nieuzasadnionego buntu. Czy kieruje się wypracowaną filozofią czy kaprysem rozpieszczonego jedynaka? Nie znamy i tu pobudek psychologicznych. Don Juan czyni dobro — kocha kobiety. W samej Hiszpanii miał ich tysiąc i trzy... Hurtem przywraca indywidualną wartość uprzedmiotowionym córkom, małżonkom, narzeczonym. W społeczeństwie epoki don Juana kobieta, która była kochanką, kobietą, która miała własne intymne przeżycia, w której wyzwolono — niczym u donny Elviry — nie licząc się z niczym namiętności, zyskuje wewnętrzną przewagę, większą wewnętrzną wartość. Stąd kochanki don Juana starają się jak najdłużej utrzymać go przy sobie (jako wykładnik, jako gwarant zwiększonej wartości własnej...). Gotowe są w każdej chwili wybaczyć mu wszystkie zbrodnie, byle tylko uzyskać certyfikat wartości wyzwolonej... Don Juan jest jednak od nich mądrzejszy. Zna dielektrykę namiętności. Wie: kochanka, której nie opuści, stanie się konkubiną albo żoną, a to oznacza powrót na pozycję, z której ją dopiero co wyciągnął...

A równocześnie z punktu widzenia reguł gry obserwowanych przez społeczeństwo, w którym żyje, don Juan jest samozwańczym dumnym uzurpatorem. Czyni zło. Jest diabłem. Jest Prometeuszem i szatanem sprowadzonym w zacisza pańskich pokojów i małżeńskich alków. Cóż, w porównaniu z mitami starożytności to prawdziwa degradacja! Ale jest w tym może i przeczenie kandydowskiej prawdy, że każdy powinien uprawiać swój własny mały ogródek, być Prometeuszem własnych możliwości.

W mitcie don Juana, jak zresztą w wielu innych mitach, wzniosłość i płaska codzienność miesza się tworząc zwarty amalgamat.

Wszystko, cokolwiek powiedzielibyśmy o wzniosłości filozoficznych aspektów problemu don Giovanniego może niemal natychmiast

być wykorzystane przeciw naszemu bohaterowi. Co więcej, wcale nie możemy zaręczyć, że choć w części świadom jest znaczenia swego postępowania. Może więc trudno przypisać mu jakiegokolwiek pozytywne walory? Wydaje się, że tak źle nie jest. Don Juan rzuca jednak wyzwanie społeczeństwu. I wiemy dobrze, że nie czyni tego li tylko dla zaspokojenia swoich chuci. Te potrafiłby nasycić w niezliczonych zamtuzach Europy, którą przebiega wzdłuż i wszerz. W jego triumfalnym marszu jest coś z pochodu Dionizosa. Tyle, że jego działalność nie słyne z owoców radośnej płodności, gdyż pod tym względem przypomina bardziej diabła XV- i XVI-wiecznych czarnych mszy i sabatów. Tak czy inaczej — wszystko to każe nam myśleć o don Juanie jako o ucieleśnieniu mitów starszych od niego samego.

Mit don Juana jest niespójny: dopóki nasz bohater walczy z ojcami, mężami i narzeczonymi, sprawa jest czysta w kategorii reguł gry społecznej; na koniec jednak uwikłano żywot don Juana w ingerencję bytu transcendentnego. To już grozi tanim moralizatorstwem. I choć w niezliczonych wersjach literackich mitu mamy właśnie do czynienia z karą bożą, to pojawia się ona jako wyraz bezsilności wobec nowoczesnego Prometeusza-Szatana. Przypomina to zresztą do złudzenia ukłoni, który musi zrobić w stronę cenzury w zakończeniu swych *Niebezpiecznych związków* — Choderlos de Laclos, co niemal niweczy ogólny doskonały efekt artystyczny dzieła.

Przed wyeksplikowaną powyżej niespójnością mit stara się uratować wprowadzając miast bezpośredniej boskiej interwencji — kamienny posąg. Symbol ten — jak już zauważyliśmy poprzednio — jest dostatecznie wieloznaczny, ma dostateczną siłę nośną. Biorąc pod uwagę to, że Komandor jako uogólniony portret ludzki jest niejako sobowtórem don Juana, pozostajemy w ramach reguły gry społecznej. Don Juan symbolicznie ginie z mocnej ręki współpartnerów swej gry. Zresztą czy rzeczywiście ginie? Wcześniejsze wersje mitu podają, że kończy życie zamknięty w klasztorze żałując za popełnione grzechy. Jeszcze raz wraca reperkusja mitu Prometeusza. Tyle, że nowoczesny Prometeusz jest zdegradowany. Nie jest już Prometeuszem patetycznym, czyli cierpiącym.

Marian Wallek-Walewski



ANGLIA

„Music and Musicians” (czerwiec 1969)

Christopher Grier omawia *Hamleta* Humphreya Searle’a w Royal Opera House; Hans Keller w artykule pt. *Trzy półprawdy* podaje pod dyskusję znaczenie terminu „druga szkoła wiedeńska”; Kenneth Dommett ocenia nową operę Johna Jouberta *Under Western Eyes* (wg Conrada), wystawioną w programie Camden Festival 29 maja; Stephen Walsh w obszernym artykule analizuje dorobek twórcy Rogera Smalleya; Stephen Arnold i Graham Hair piszą o Miltonie Babbicie (*Champion of serialism*); George Malcolm zajmuje się historią klawesynu.

CZECHOSŁOWACJA

„Hudební Rozhledy” (nr 4/1969)

Vladimír Karbusický píše o „kamienkach granicznych” rozwoju politycznego naszych czasów; Vilém Pospíšil rozmawia z nowym szefem Filharmonii Czeskiej, Václavem Neu-

mannem, na temat jego planów; ponadto fragment książki prof. Karela Janečka poświęconej problemom pracy kompozytorskiej (dok. z numeru 1/1969).

„Hudební Rozhledy” (nr 5/1969)

Pavel Eckstein oraz kompozytorzy Luboš Fišer i Ivo Jirásek rozpatrują problemy nowej muzyki opartej na dawnych tekstach (na przykładzie *Requiem* Fišera i *Stabat Mater* Jiráskę); Břetislav Novotný, pierwszy skrzypek Kwartetu miasta Prahy, wypowiada się na temat interpretacji Bacha; Ivan Jirko omawia nową inscenizację *Don Juana* Mozarta w Narodnim Divadle; ponadto artykuł Carla Dahlhausa o „blasku i marności muzyki elektronicznej” (wg „Die Welt”).

„Hudební Rozhledy” (nr 6/1969)

Na wstępie — referat I Sekretarza Komitetu Centralnego Związku Kompozytorów Czechosłowackich, Věroslava Neumanna oraz inne materiały z nadzwyczajnego zjazdu w lutym 1969; następnie Tomislav Volek píše o trudnościach czeskosłowackich muzykologów w prowadzeniu badań źródłowych; Jaromír Kříž przeprowadza wywiad z Janem Klusákem na temat jego pracy kompozytorskiej; ponadto artykuł Helmuta Fuchsa o terapii poprzez muzykę (wg „Neue Zeitschrift für Musik”).

„Hudební Rozhledy” (nr 7/1969)

Zdeněk Candra rozważa zadania artystów na tle sytuacji politycznej w CSRS; Jaroslav Smolka omawia Tydzień Nowej Muzyki w Pradze (marzec 1969); Václav Kučera píše o I Międzynarodowej Trybunie Kompozytorskiej, zorganizowanej w ramach Tygodnia Nowej Muzyki; ponadto — obszerny fragment dyskusji na nadzwyczajnym zjeździe Związku Kompozytorów; relacja Zdeněka Candra z Tygodnia Współczesnej Muzyki Czechosłowackiej w Wiedniu (luty 1969).

NRF

„Melos” (maj 1969)

Na wstępie — szkice Arnolda Schönberga na temat dzieła i znaczenia Liszta; następnie Erich Doflein i Peter Förtig analizują *Fünf Orchesterstücke* op. 16 nr 3 Schönberga; H. H. Stuckenschmidt píše o radykalnej zmianie poglądu Strawińskiego na kwartety smyczkowe Beethovena; ponadto w dziale recenzji m. in. omówienie opery *Die Soldaten* Zimmermanna w Monachium; korespondencja z Londynu poświęcona zainteresowaniu muzyką elektroniczną.

STANY ZJEDNOCZONE

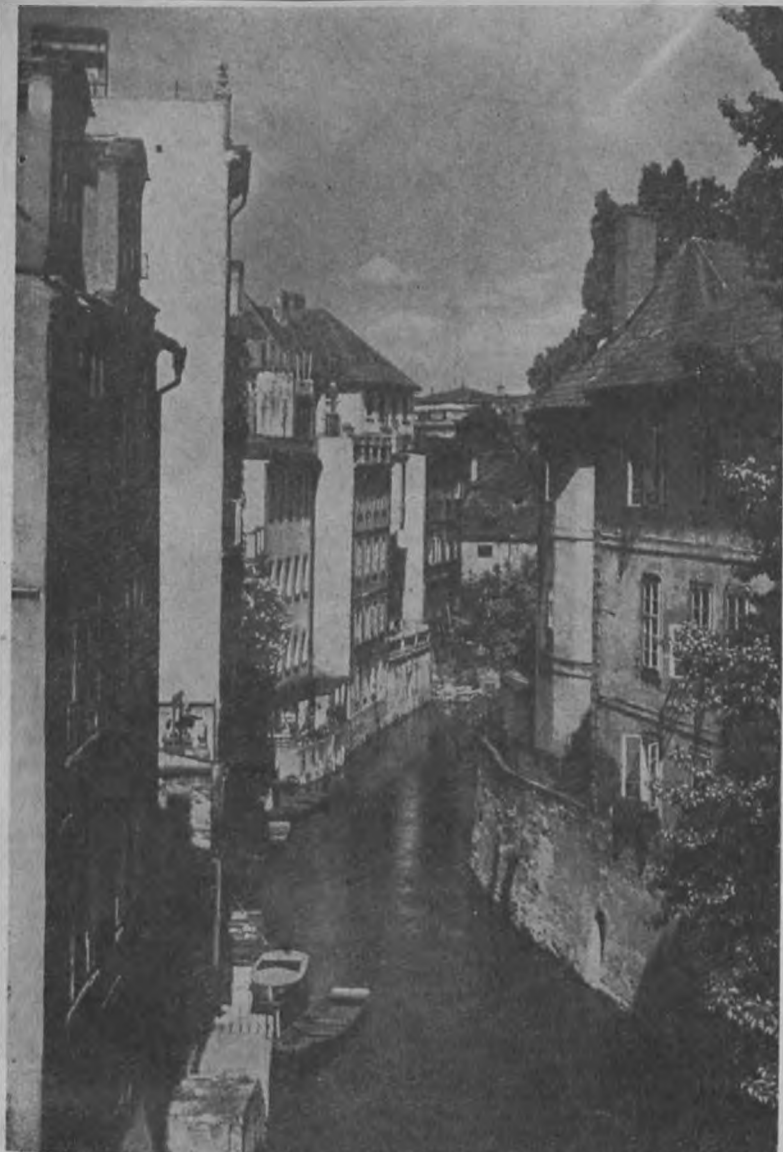
„High Fidelity” (maj 1969)

Leontyne Price wypowiada się na temat swych ulubionych nagrań; Harris Goldsmith ocenia różne nagrania siedmiu symfonii Sibeliusa; ponadto — sylwetka Jessa Thomasa oraz artykuł Conrada Susy, zapoczątkowujący cykl poświęcony nowej muzyce i nowym środkom technicznym.

ZWIĄZEK RADZIECKI

„Sowiecka Muzyka” (nr 5/1969)

A. Farbsztajn zajmuje się problemami muzycznego realizmu; A. Klotyn publikuje uwagi na temat symfonicznej muzyki republik bałtyckich; S. Akslud píše o muzycznym teatrze w Armenii; G. Kogan wypowiada się na temat „blasków i cieni” nagrań płytowych; S. Griszczenko poświęca szkice Rossiniemu i jego twórczości; N. Sokolowa píše o problemach życia muzycznego w Ulijanowsku; ponadto korespondencje zagraniczne z Wietnamu (dorobek kompozytorski ostatnich lat), NRF, USA (*Muzika i muzycy Ameryki*) i Australii (Instytut Orffa).



Fot. J. Ehm

LIST Z PRAGI

JAROMIR PACLT

Mam nadzieję, że nie będzie to uważane za brak skromności czy nawet za niewłaściwą chęć, gdy zacznę od tego, że po bardzo długiej przerwie ni stąd ni zowąd dostałem list od Krzysztofa Pendereckiego. Bardzo mnie ucieszył, tak jak potrafią cieszyć tylko listy przyjaciół. Jednocześnie jednak list ów obudził we mnie wyrzuty sumienia. No bo sami sądzicie: kiedy muszę wypełniać rozmaite urzędowe ankietki, podaję między innymi — korespondent „Ruchu Muzycznego”. A tymczasem od mego ostatniego Listu upłynęło znowu kilka miesięcy (tych, którzy by się nim interesowali odsyłam do „Ruchu” nr 16 r. 1968), z czego wniosek, że pewno jestem — do czego sam się przyznaję — kiepskim korespondentem. Dlatego teraz tym gorliwiej usiłuję uprzytomnić sobie, co przez ten czas w Pradze się wydarzyło. Konstatuję z pewnym zaskoczeniem, że było tego tak wiele, że List nie byłby w stanie pomieścić wszystkiego. Czy może powinienem znowu zrezygnować albo też uschematyzować ten potężny nurt historycznych wydarzeń? Ani jedno ani drugie nie odpowiada mojemu usposobieniu i uświadomionej odpowiedzialności. Chciałbym dużo napisać, dużo wyjaśnić i

rozwiązać wiele nieporozumień, ale niestety wiem, że dziś nie będę w stanie tego zrobić. Mimo to będę próbować.

W repertuarze Teatru Narodowego w Pradze po długim czasie pojawiła się pierwocina operowa Bedřicha Smetany *Brandenburczycy w Czechach*. Muzycznie i scenicznie wyrazisty historyczny obraz świadczy jak demokratyczne i wolnomyślne są tradycje kultury czeskiej. I nie tylko kultury. Dawno już stwierdzono, że Bedřich Smetana w swej twórczości muzycznej formułował także narodowy program polityczny. Jego słuszność i aktualność jest dla wszystkich wyraźna dziś jak i przed stu laty.

Jeszcze przed *Brandenburczykami* wystawiono w nowej inscenizacji operę *Libusza* Smetany; była to wielka muzyczna uroczystość, której kulminacją był panoramiczny szereg dramatycznych scen zwanych „Proroctwo Libuszy” (457 taktów) z finałową apoteozą. I podobnie jak tyle razy w przeszłości, w burzliwych czasach, wznowiona *Libusza* przei-

„Praska Wenecja” — widok z Mostu Karola

stoczyła się we wspaniałą manifestację.

Chronologicznie ostatnią premierą w Teatrze Narodowym (7. III.1969) był muzyczno sceniczny cykl Bohuslava Martinu — *Gry o Marii*. To niezwykle w formie dzieło „czwartego klasyka” czeskiej muzyki trafia na naszą reprezentacyjną scenę po raz pierwszy (premiera odbyła się w Brnie w roku 1935). Są to dość swobodnie powiązane cztery jednakowe obrazy w następującej kolejności: dramat *Panny mądrej i panny lekkomyślnej* według starożytnego francuskiego tekstu, *miracle Mariken z Nimegue* według legendy flamandzkiej, *pastorałka Narodziny Pana* do słów ludowej poezji morawskiej i wreszcie *legenda Siostra Paskwalina* do tekstu kompozytora i poezji ludowej. Przed widzami defilują poszczególne sceny jakby przeniesione ze starych obrazów, rycin, z plafonów czy witraży kościelnych. Martinu w polemicznej konfrontacji z późnoromantycznym stylem operowym wraca tu do teatru prymitywnego i niedramatycznego, jak trochę później Carl Orff. Jest tak samo statyczny, posagowy, skoncentrowany na scenie, na której występuje kolejno taniec, balet, pantomima, słowo mówione, śpiew, chóry (w wielu funkcjach) i muzyka instrumentalna, opierająca się często na gotowych formach i na materiale pieśni ludowych, na cytatach z psalmów, modlitw, ballad kościelnych, pastorałek... Inszenizacja była przede wszystkim okazją dla reżysera (L. Štros), scenografa (O. Šimaček) i autora kostiumów (U. Pokorný). Trzeba przyznać, że ją tym razem w pełni wykorzystali i — respektując bardzo indywidualne (osobiste) pojęcie formy autora i jego dramatycznych intencji — zapelnili przestrzeń sceny plastycznym ruchem i barwami, sugestywnie podkreślającymi archaiczno symboliczne sceny i ich otoczenie.

Trudno jest przewidzieć, czy te *Gry* uplasują się na dłużej w repertuarze. Ale tak czy owak interesująco uzupełniają dotychczasową dramatyczną twórczość B. Martinu, którego wszystkie opery mają być w przyszłym roku wystawione w Teatrze Narodowym.

Na początku marca w Pradze odbywał się XIII Tydzień nowej twórczości czeskich kompozytorów i równocześnie z nim — I Międzynarodowa Wolna Trybuna Kompozytorów, na której zaproszeni zagraniczni goście-kompozytorzy sami prezentowali nagrania swych dzieł. Dobry pomysł — ważne źródło wymiany muzycznych informacji, wartości i poglądów, zwłaszcza w kraju, gdzie ich naturalny przypływ zbyt długo był kierowany i jednostronnie ograniczany.

Z NRF brał udział w Trybunie R. Moser (*Ritornelle und Dialoge* na 8 instrumentów), K. Haschagen (*Mobile Szenen* na perkusję i orkiestrę), M. Gümbel (*Fächerspiel*, studium na fortepian na 4 ręce), H. Lachenmann (*Consolation I* na głosy i perkusję) i H. U. Engelmann ze stereofoniczną operą radiową *Der Fall van Damm*, z Belgii F. van Rossum

(*Douze Miniatures* na orkiestrę) i A. Laporte (*Jubilus* na 4 trąbki, 4 rogi, 3 puzony, tubę i 3 grupy perkusji), z Rumunii D. Constantinescu (*Wariacje* na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę), z Holandii W. Eisma (*Fontemara* na kwintet dęty), z Francji M. de Manziarly (*Incidences* na fortepian i orkiestrę) i z Włoch L. Nono (*Contrappunto dialettico alla Mente*). Z wyjątkiem ostatniej kompozycji były to dzieła i kompozytorzy nieznani dotychczas w Czechosłowacji.

Sam XIII Tydzień nie przyniósł w zasadzie żadnej rewelacji. Z 16 kompozycji 16 czeskich kompozytorów, którzy w nich wznawiają lub rozwijają pewne techniki dotychczasowe, chciałbym wyróżnić: pierwszą aleatoryczną kompozycję jednego z pierwszych czeskich kompozytorów stosujących technikę seryjną, Jana Klusaka — *Rondo* na fortepian. Spotykamy się w niej z pewną symplifikacją tej techniki i z lirycznie subtelnym neoimpresjonistycznym światem muzycznym. *Wahadlo czasu* (*Pendel der Zeit*) na wiolonczelę solo, 4 grupy instrumentalne i elektroniczne organy Zbyňka Vostřáka miało już prawykonanie na Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst 1968. W Pradze wykonał tę architektonicznie poniekąd „skrzepowaną” grę dźwięków znany w Polsce zespół Musica Viva Pragensis. Dla tegoż zespołu skomponował nowe dzieło również Marek Kopelent — *Swary* na 12 solistów i orkiestrę. Jest to szeroko potraktowana muzyka i sugestywnymi kontrastami i dźwiękowymi barwami, które w finale mieszają się i osiagają kulminację w masywnych dźwiękowych kompleksach.

Interesujące było też *Concerto* na skrzypce, altówkę i orkiestrę Zdenka Lukaša, które w przejrzystej formie stopniowo łączy tonalność z dodekafonią i aleatoryką, przy czym głosy instrumentów koncertujących zachowują pewną barokową manierę.

Zupełnie specjalne „tony” wniósł do „poważnej” dźwiękowej i muzycznej panoramy XIII Tygodnia Josef Berg swoją kameralną operą *Śniadanie na zamku Šlankenswald*. Jest to „zamrożona sztuka teatralna”, w której aktorzy w żakietach czytają dialog pewnej starej sztuki dla teatru marionetek, ze śpiewakiem, który śpiewa po niemiecku i 6 solistami, którzy dodekafonicznymi odcinkami akompaniują albo wiążą w zasadzie bezsensowną akcję sceniczną i tekst. Jest to zatem parodia, anty-opera a jeszcze właściwiej dada-opera. I dziś „w tych czasach”, w jakich u nas żyjemy, komicznie kapryśny gest. Jak wówczas, w czasach kabaretu Voltaire w Zurichu, kiedy Hugo Ball wpisywał do swego dada-dziennika (cytuje z niego oryginalną notatkę): „...dieser erniedrigenden Zeit ist nicht gelungen, uns Respekt abzunötigen. Was wäre auch respektabel und imponierend an ihr? Ihre Kanonen? Unsere grosse Trommel überläßt sie. Die grandiosen Schlachtfeste und kabbalistischen Heldentaten? Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zuschanden machen.”

LIST Z USA

MICHAŁ KONDRACKI

W ramach International Music Congress orkiestra Filharmonii z Buffalo pod dyktando swego stałego, świetnego dyrygenta, znanego kompozytora Lucasa Fossa, wystąpiła z pierwszym wykonaniem w USA *Capriccia* na skrzypce i orkiestrę K. Pendereckiego. Solistą był doskonały skrzypek Paul Zukofsky. Człowiek krytyk nowojorski, Harold Schonberg, nie wykazujący na ogół dużego entuzjazmu w stosunku do awangardowej muzyki, potraktował nowy utwór Pendereckiego bardzo życzliwie i poważnie. Porównał znaczenie twórcy *Capriccia* do roli odegranej przez Honeggera w latach trzydziestych (inni porównują Pendereckiego z Boulezem z lat 1940—1950), jako współczesnego, konstruktywnego rewolucjonisty, podkreślając siłę, bujność, płodność niedoktrynerskiego nowoczesnego sposobu pisania. Zdaniem Schonberga *Capriccio* zbliża się stylem do wzorów kompozycji XIX wieku, tchnąc neoromantyzmem o bardzo mile widzianym i pożądanym charakterze. Nazywa Pendereckiego wielce wybitnym polskim kompozytorem o wyrobionej w świecie muzycznym doniosłej pozycji.

Oto szereg innych wykonani utworów Pendereckiego: *Stabat Mater* w sali Hunter College w interpretacji Bach Collegium + Kantorei ze Stuttgartu. Największe zainteresowanie i sensację wywołało przełożone z ubiegłego roku pierwsze wykonanie w Nowym Jorku *Pasji według św. Łukasza* przez orkiestrę symfoniczną Minnesota Symphony pod wspólną dyktando Stanisława Skrowaczewskiego, solistów: Dorothy Dorow — sopran, Andrzej Holskiego — baryton, Arnolda Voketalis — bas, Lee Richardsona — narratora, chórów Bethel i Macelester Colleges, Chorale Colleges św. Katarzyny i św. Tomasza oraz chóru chłopięcego St. Paul.

Utwór, śpiewany po łacinie, został wykonany świetnie. Teatralnie dramatyczny neoromantyzm i neoklasyczny neoekspresjonizm tego wybitnego dzieła przypadły ogromnie do gustu wyborowej i wyrafinowanej publiczności nowojorskiej (zapelniającej po brzegi salę Carnegie Hall), która zgłaszała kompozytorowi burzliwą owację, powstając z miejsc. Penderecki osiągnął swoją muzyką wielki, tryumfalny sukces. Prasa nowojorska również wysoko oceniła mistrzowski eklektyzm i imponującą skalę bogactwa najnowocześniejszych środków technicznych *Pasji*. Zdaniem krytyków Penderecki wybija się na czoło kom-

pozytorów współczesnych. Jego *Pasja* niewątpliwie tkwi korzeniami w Bachu i w śpiewach gregoriańskich, sięgając naprzód aż do stylizowanego serializmu (w jednej z arii sopranu). Melodia stanowi podstawę wszystkiego. Pomimo masywnych dysonansów (dramatycznego początku) dzieło nie przedstawia żadnych problemów trudnych do zrozumienia. Nie brzmi nawet zbyt „nowocześnie”. Prasa z uznaniem podkreśla zerwanie kompozytora z dysonansową międzynarodówką i jego dążenie w kierunku większego kontaktu z życiem. Wychwala szczery, niefałszowany dramatyzm, przemawiający do publiczności swoją bezpośredniością, otwierający nowe perspektywy przed modernizmem, nie obciążonym monotonną nudą i stęchłą ostatniego dziesięciolecia. Kompozytor usiłuje znaleźć współczesne rozwiązanie starych problemów i częściowo mu się to udaje. Wskazuje drogi rozwojowe przyszłości muzyki w latach siedemdziesiątych.

Tren ofiarom Hiroszimy z olbrzymim powodzeniem zaprezentował E. Ormandy z Orkiestrą Symfoniczną Filadelfii w Sali Carnegie Hall. Publiczność przyjęła owacyjnie to pierwsze wykonanie w Nowym Jorku. Miare zdobytego przez Pendereckiego rozgłosu stanowi fakt zapowiedzi przez Ormandy'ego pierwszego wykonania w sezonie 1969/70 w Filadelfii i Nowym Jorku *Liturgii prawosławnej* tego kompozytora.

Innym polskim kompozytorem, którego muzyka została wykonana po raz pierwszy w Nowym Jorku jest Andrzej Panufnik, mieszkający w Anglii. Jego *Epitafium ofiarom Katynia*, skomponowane w 1967 roku, wykonała American Symphony Orchestra pod dyktando Leopolda Stokowskiego, wywołując głębokie wrażenie w słuchaczach Carnegie Hall.

Canto di Aspirazione Feliksa Labuńskiego zaprezentowała ta sama orkiestra również pod kierunkiem swego stałego dyrektora, sędziego Leopolda Stokowskiego.

II Symfonię Witolda Lutosławskiego miała możliwość poznać publiczność i prasa nowojorska w sumiennej, starannej interpretacji orkiestry Minnesota Symphony pod wytrawną batutą Stanisława Skrowaczewskiego. Wobec tego, że utwór ten jest dobrze znany w Polsce i szeroko omawiany w prasie, przytaczanie komentarzy krytyków nowojorskich jest zbędne.

Skrowaczewski cieszy się ustaloną sławą w Nowym Jorku. Dy-

rygował on Orkiestrą Symfoniczną w Philharmonic Hall prezentując *Toccatę i Fugę d-moll* Bacha we własnej instrumentacji obok *Koncertu f-moll* Chopina w interpretacji A. Weissenberga i V Symfonii Szostakowicza. Zapowiedziany jest gościnny dyrygentki występ Skrowaczewskiego w Metropolitan Opera w sezonie 1969/70 (w *Czarodziejskim flecie* Mozarta).

Inni polscy muzycy również odnieśli sukcesy na terenie amerykańskim. Na przykład Ryszard Kwiatkowski ze Szczecina zdobył I nagrodę (w wysokości 1000 dolarów) na konkursie w Buffalo ogłoszonym przez New Percussion Quartet za utwór „X-b-132” na kwartet perkusyjny.

Niezłomowany Artur Rubinstein, choć przekroczył już osiemdziesiątkę, porywa nadal publiczność swoimi recitalami fortepianowymi. Program pierwszego (z cyklu trzech) zawierał *Sonatę Es op. 31 nr 3 i f-moll „Appassionata”* Beethovena, *Hommage à Rameau*, *Ondine* i *Preludium Debussy'ego* oraz *Balladę g-moll*, *Nokturn c-moll* i *Polonez As-dur* Chopina. Występował również jako solista w *Koncertie fortepianowym* Schumanna z G. Szellem przy pulpicie.

Publiczność powstawszy z miejsc owacyjnie witała sędziego mistrza. Z okazji nagrywania fragmentów do francuskiego filmu telewizyjnego o „swym długim życiu” Artur Rubinstein zawiązał do Nowojorskiej Szkoły Muzycznej Mannesa, aby przeagrać parę utworów i przedyskutować ze studentami swoje poglądy na sztukę odtwórczą z punktu widzenia technicznego, ludzkiego, a nie pseudointelektualnego. Po *Balladzie g-moll* Chopina i I części *Appassionaty* Beethovena Rubinstein w toku dyskusji oświadczył m.in.: „Grajcie muzykę tę, która do was przemawia. Odczuwajcie to w stosunku do każdego utworu, szczególnie granego publicznie. Nazwy w rodzaju *Appassionata* lub *Rewolucyjna* zostały dodane w późniejszych czasach, nie przez samych kompozytorów i dlatego nie są one potrzebne, ponieważ zobowiązują one niewolniczo do pewnych narzuconych etykiet. Chopin nie uznawał żadnych etykiet przy swoich kompozycjach. Pisał dokładnie i wymagał dokładności. Nie znośił programowości, lub obrazowania. Od artysty-wykonawcy zależy nadanie dziełu właściwej interpretacji.”

Recitale i występy koncertowe znakomitego skrzypka Henryka Szerynga cieszą się zawsze niezmiennym powodzeniem u publiczności.

87-letni Igor Strawiński po 25 latach pobytu w USA przenosi się do Paryża. Instrumentuje on obecnie *Preludia i Fugi* Bacha z *Wohltemperiertes Klavier* (Fuga e-moll na klarnet i fagot solo).

50-letni Leonard Bernstein, uśpiewając ze swego stanowiska dyrektora Orkiestry Filharmonii Nowojorskiej po 20 latach, otrzymuje tytuł dyrygenta-laureata. W ciągu swej długiej kariery od 1943 r. dyrygował on 943 koncertami, 350 dziełami 126 kompozytorów, z tego 44 amerykańskich, unikając na ogół serialnej muzyki awangardowej.



ANNA Z FLECKÓW
MACIAŃSKA

Urodzona w Warszawie 27.VII.1887 r. W roku 1909 wstąpiła do Konserwatorium Warszawskiego, które ukończyła w roku 1914 w klasie prof. Aleksandra Michałowskiego. Wyższe studia pianistyczne odbywała pod kierunkiem prof. Józefa Słowińskiego przez okres 7 lat, to jest aż do śmierci profesora, będąc równocześnie jego asystentką, zastępującą go na lekcjach w czasie jego wyjazdów na koncerty. Od roku 1924 do wiosny 1939 prowadziła klasę fortepianu na kursach muzycznych im. Chopina w Warszawie, gdzie wykładała również profesorowie Konserwatorium Warszawskiego. W tym okresie często koncertowała w Warszawie i innych miastach Polski oraz występowała przed mikrofonami rozgłośni warszawskiej i łódzkiej Polskiego Radia.

W czasie wojny przebywała w Warszawie. Po upadku Powstania została wysiedlona wraz z innymi mieszkańcami Warszawy. Przebyła obóz w Pruszkowie, a następnie zamieszkała w Krakowie. Bezpośrednio po wyzwoleniu miasta podjęła pracę pedagogiczną w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie pracowała przez długie lata. Za zasługi na polu pedagogicznym i wieloletnią pracę została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi oraz Medalem X-lecia PRL. Zmarła dnia 12 marca 1969 r. w Krakowie. (mog)

Z WYDAWNICTW PWM

Krzysztof Penderecki: *De natura sonoris*, partytura, PWM 1969 (koedycja z Moeck Verlag, Celle), zł 75.—

Prawykonanie: 7.IV.1968, Roayan, III Międzynarodowy Festiwal Sztuki Współczesnej; grała Orkiestra Filharmoniczna ORTF pod dyktando Andrzeja Markowskiego. Nagranie płytowe: „Muza” XL 0413 (M).

Krzysztof Penderecki: *Capriccio per violino e orchestra*, partytura, PWM 1969 (koedycja z Moeck Verlag, Celle), zł 100.—

Prawykonanie: 22.X.1967, Donaueschingen; grała Südwestfunk-Orchester Baden-Baden pod dyktando Ernesta Boura, solo skrzypcowe — Wanda Wilkomirska.

Witold Rudziński: *Wariacje i fuga na perkusję solo*, PWM 1969, zł 35.—

Henryk M. Górecki: *Canti strumentali* (II część cyklu *Genezis*), partytura, wyd. II, PWM 1969, zł 35.—

Kazimierz Serocki: *A piacere — propozycje na fortepian*, wyd. III, PWM 1969, zł 8.—

Alicja Rutkowska: *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego (1860-1918)*. Materiały do historii uczelni 1. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie, Warszawa 1957, s. 231.

Z dużym spóźnieniem odnotowujemy ukazanie się niezwykle cennej pozycji z serii prac naukowych PWSM — pozycji cennej nie tylko dla historii uczelni, czy polskiego szkolnictwa muzycznego, lecz także dla poznania ówczesnej polskiej kultury muzycznej, stopnia zaangażowania społeczeństwa w zorganizowanie i utrzymanie tej ważnej placówki muzycznej, oraz zachowanie jej polskiego charakteru, pomimo rusyfikatorskich zapędów władz Królestwa Polskiego. Bardzo charakterystyczne są zwłaszcza okoliczności powstania Instytutu, który istnienie swe zawdzięczał w dużej mierze przypadkowej notatce cara Aleksandra II, krzyżującej w tym wypadku akcję Warszawskiego Okręgu Naukowego podległego rosyjskiemu Ministerstwu Oświaty mającą na celu „podkopanie polskiego życia intelektualnego i kulturalnego” (s. 7). O tym, że społeczeństwo polskie rozumiało rolę i doceniało znaczenie uczelni, świadczą setki nazwisk fundatorów i protektorów Instytutu, wśród których znajdujemy przedstawicieli arystokracji, ziemiaństwa i duchowieństwa obok „pracującej inteligencji” i rzemieślników ze wszystkich stron Polski.

Oparcie się niemal wyłącznie na materiałach archiwalnych i ich wzorowe opracowanie należy do najmocniejszych stron pracy. Zwięzła i jasnym językiem napisana część historyczna (I. Założenie i zorganizowanie Instytutu Muzycznego Warszawskiego; II. Struktura uczelni i jej działalność pedagogiczna) wykorzystuje też wcześniejsze opracowania i materiały prasowe, które wyszczególnione są w *Materiałach źródłowych i bibliografii*. Obszerne aneksy zawierają dokumenty w pełnym brzmieniu. W tak wyczerpująco potraktowanej dokumentacji trudno znaleźć jakieś braki. Może jedynie warto byłoby uwzględnić w bibliografii prace Witolda Wrońskiego i Jana Prosnaka.¹⁾ Zaś w związku z opisem społecznej akcji na rzecz Instytutu należałoby sprawdzić wiadomość, jakoby J. Hermann, właściciel składu instrumentów muzycznych w Warszawie, miał podarować Instytutowi zagraniczne organy.²⁾ Spis fundatorów tej wiadomości nie potwierdza.

Wydawnictwo zrealizowane taną techniką małej poligrafii (foto-offset), pomimo swej skromności robi dobre wrażenie dzięki starannemu wykonaniu i dokładnej korekcie. Oczekujemy dalszych podobnych wydawnictw, zwłaszcza bliskiej podobno ukończenia monografii IV wydania, opracowanej przez prof. S. Raube. (jgl).

1) W. Wroński: *Szkolnictwo muzyczne w Polsce w wieku XIX*, „Muzyka” nr 5-6, 1951. J. Prosnak: *Z dziejów staropolskiego szkolnictwa muzycznego*, „Muzyka” nr 9-10, 1953. Prace o Münchheimerze napisał B. — a nie W. Jankowski.
2) „Ruch Muzyczny” nr 5, 1960, s. 94. Zobacz też nr 27, 1960, s. 446.

Ogólnopolski Konkurs Organowy
Nagrania laureatów
Józef Serafin — I nagroda
Maria Lizer — II nagroda
Orkiestra kameralna Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie
dyr. Kazimierz Wilkomirski
Nagranie dokonane przez studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku PWSM w Warszawie
Polski Nagrania XL 0476

Płyta ta, jak widać, jest nieomal w całości dziełem studentów. Zwycięzcy Ogólnopolskiego Konkursu Organowego, który odbył się w roku 1967 w Warszawie, nagrali dwa koncerty organowe Händla (Józef Serafin — *Koncert organowy g-moll op. 4 nr 1* i Maria Lizer — *Koncert organowy F-dur op. 4 nr 4*). Solistom w obu koncertach towarzyszy studencka orkiestra warszawskiej PWSM pod wytrawną batutą Kazimierza Wilkomirskiego. Młodych organistów poznajemy także w utworach solowych. Józef Serafin wykonuje na tej płycie *Canzonę* Andrzeja Rohaczewskiego, polskiego kompozytora z XVII wieku, zaś Maria Lizer — *Preludium i fugę e-moll* Buxtehudego. Zarówno poziom solistów jak i akompaniatorów przynosi słuchaczowi sporo satysfakcji. W wypadku Józefa Serafina poznajemy artystę dojrzałego, o doskonałej technice i świadomej koncepcji interpretacyjnej. Maria Lizer gra mniej pewnie, ale za to z większym temperamentem. Przed orkiestrą można by wysunąć zarzut, iż chwilami zbyt silnie nakłada się na organy (być może zwinili tu trochę i reżyserzy dźwięku?), choć w całości zasługuje na wyrazy uznania: brzmni czysto i wyraziście.

Od strony technicznej płyta świadczy o postępach, jakie uczyniliśmy od pewnego czasu w tej dziedzinie, oddając w pełni dynamikę nagrywanych utworów. W związku z tym pojawia się pytanie: dlaczego płyty tej nie zaprezentowano po prostu jako koncertów organowych

Händla? Studenckość tego wykonania naprawdę nie obniża jego rangi artystycznej. Dlaczego na okładce figuruje Konkurs, a nie Händel? Przeciętnego melomana więcej interesuje Händel niż konkurs, nawet jeśli jest napisany przez duże K. Tym bardziej, iż Polskie Nagrania jak dotąd nie mogą się poszczycić dużą ilością nagrań koncertów organowych Händla. I jeszcze jedno

pytanie. Dlaczego na okładce płyty widnieją w całej swej wyrazistości organy barokowe, skoro nagrania przedstawione na płycie były wykonane na organach firmy D. Biernacki, zainstalowanych w roku 1966 w sali koncertowej PWSM w Warszawie? Czy Polskie Nagrania zamierzały w ten sposób uczcić barok czy też firmę D. Biernacki? (pb)

LISTY I ODPOWIEDZI

Szanowny Panie Redaktorze!

W 10 numerze „Ruchu Muzycznego” z br. ukazała się podpisana inicjałami wp. recenzja z mojego recytatu, który odbył się 17 marca br. w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.

Jest dla mnie na pewno przykrym fakt, że Autor tej, jakże ostrej krytyki, nie znalazł w mej grze nic pozytywnego (z wyjątkiem trzech słów: „...cieple, ujmujące piano”), że krytykując brzmienie instrumentu, nie brał pod uwagę stanu jakże bardzo wyczerpanego już fortepianu, oraz warunków akustycznych sali. Znajac jednak prawa Krytyki muszę się jej poddać.

Pozostaje natomiast wielką i niepokojącą zagadką następujące stwierdzenie Recenzenta — cytuję: „Na bis Kazimierz Gierżód wykonał krótkie Preludium A-dur op. 28 Chopina i... Allegretto z granej fortep. wieczoru Sonaty d-moll Beethovena”.

Pragnę sprostować, że na bis grałem dwa utwory Chopina: Preludium A-dur, oraz Fantazję-impromptu cis-moll.

Nie potrafiąc sobie inaczej wytłumaczyć tej dziwnej pomyłki, która błędem drukarskim absolutnie być nie może, mam prawo wnioskować, że (w najlepszym wypadku) Pan podpisujący się inicjałami wp. nie był obecny na moim recytału (lub na jego części, łącznie z bisami), że potrafił się zdobyć na pisanie publicznego o rzeczach, których nie słyszał, że tym samym podważa autorytet poważnego dwutęgodnika. (Koncepcję nierozpoznania utworów uważam osobliwie za jedynie teoretyczną.)

Proszę uprzejmie o rzetelne wyjaśnienie tej sprawy, mogące przeciw nasuwać myśli najrozsądniejsze...

Z wyrazami szacunku
Kazimierz Gierżód

W odpowiedzi na powyższy list otrzymałmy obszerne wyjaśnienie autora wymienionej recenzji, którego ze względu na objętość nie zamieszczamy. Od omawianego recytatu minęły już cztery miesiące i trudno dziś dochodzić kwestii, jakie utwory p. Gierżód grał w naddatkach, względnie — w jaki sposób mogło dojść do omyłki recenzenta przy pozabawionym jakiegokolwiek komentarzy wyliczaniu owych utworów. To nieporozumienie, względnie nawet omyłka wydają nam się jednak mało istotne, skoro p. Gierżód nie kwestionuje ogólnej, negatywnej oceny całości swego recytatu. Warunki akustyczne sali i zły stan instrumentu nie wydają nam się przekonującym odparciem zarzutów dotyczących spraw brzmieniowo-kolorystycznych wykonania. Przecież w tej sali słyszeliśmy już niejednego pianistę grającego na tym samym instrumencie. A do występu w tak nie odpowiadających p. Gierżódowi warunkach nikt Go chyba nie zmuszał.

Redakcja

Szanowna Redakcjo!

Wiele pisało się na łamach „Ruchu Muzycznego” na temat wydawnictw encyklopedycznych traktujących o muzyce. Ostatnio przeglądając *Leksykon kompozytorów XX wieku* wyd. PWM Kraków — 1963 — stwierdziłem ze zdumieniem, że zapomniano o... Mieczysławie Karłowiczu. Redaktorzy *Leksykonu* zastrzegają się, że praca ich obejmuje tylko twórczość żyjących lub zmarłych po roku 1910 — ale ograniczenie to ma sens wówczas, gdy chodzi o kompozytorów działających w wieku XIX, a w początkach XX stulecia dożywających już swoich dni, a nie wtedy, kiedy mechanizm eliminuje polskiego kompozytora, którego cała twórczość w XX wieku stulecia się mieści! Opuśzczenie nazwiska Karłowicza wydaje się tym dziwniejsze, że przecież znalazło się w *Leksykonie* miejsce dla Izaaka Albeniza, zmarłego w tymże 1909 roku...

Łączę wyrazy szacunku

Zbigniew Chwędzuch

W numerze 9 „Ruchu Muzycznego” w zakończeniu interesującego artykułu p. Drogi czy bezdroża polskiej pianistyki Józef Kański napisał: „Nadał bowiem aktualne jest słynne powiedzenie renesansowego mistrza: Tornate all'antico e sarà il progresso!”.

Spieszę wyjaśnić, że owym renesansowym mistrzem był... Giuseppe Verdi.

Z poważaniem
Henryk Swolkiński

Omyłka ludzka rzecz — przyznając zresztą, „bez bicia”, że nie zastanawiałem się zbyt nad sprawą autorstwa inkryminowanego cytatu, traktując go raczej jako ozdobnik (nie bardzo ważny) w stosunku do całego artykułu poświęconego trudnym sprawom polskiej pianistyki.

Wtęknę więc tej omyłce nie bardzo mnie martwi, dowodzi bowiem bezpośrednio, iż Szanowny Korespondent nie ma innych zastrzeżeń i zezada się z merytoryczną treścią mego artykułu; a to jest dla mnie o wiele istotniejsze.

Józef Kański

Sprostowanie

W związku z notatką o zorganizowanym w Przemyślu (21.III.br.) Wieczorze „U Artura” („Ruch Muzyczny” nr 10, str. 3) informujemy, na podstawie listu p. Izabelli Pajdak, że ona przygotowała i wygłosiła słowo wstępne. Przepraszamy za omyłkowe przypisanie słowa wstępnego innej osobie.

Redakcja

Zespół Redakcyjny: Ludwik Erhardt, Jan Grzybowski, Tadeusz Kaczyński, Józef Kański, Józefa Lipska, Bohdan Pocię, Zdzisław Sierpiński, Tadeusz A. Zieliński, Krystyna Ziółowska.

Adres Redakcji: Warszawa, Pl. Zwycięstwa 9, tel. 267-429. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Administracja: W-wa, ul. Puławska 61, tel.: 44-40-31. Cena pojedynczego egzemplarza 4 zł. Prenumerata kwartalna — 24 zł; półroczna — 48 zł; roczna — 96 zł. Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy w sprzedaży komisowej wskazane jest zgłaszanie prenumeraty, zapewniającej regularne otrzymywanie czasopisma. Przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. Prenumeratę na kraj dla czytelników indywidualnych przyjmują Urzędy Pocztowe oraz listonosze. Czytelnicy indywidualni mogą dokonywać wpłat również na konto PKO nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch”, Warszawa, ul. Towarowa 28. Wszystkie instytucje państwowe i społeczne mogą zamawiać prenumeratę wyłącznie za pośrednictwem Oddziałów i Delegatury „Ruch”. Cena prenumeraty za granicę jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przepłaty na tę prenumeratę przyjmujemy na okresy półroczne i roczne. Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch” w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, ul. konto nr 1-6-00024 tel. 40-46-88. Egzemplarze numerów zdeaktualizowanych można nabyć w Punkcie Wysokości Prasy Archiwalnej „Ruch” Warszawa, ul. Nowomiejska 15/17 na miejscu, lub na zamówienie za zaliczeniem pocztowym. Konto PKO Nr 114-6-700041 VI O/M Warszawa.

INDEKS 37525

Podpisano do druku 29. VII. 1969 r. Nakł. 6.000. Pap. sat V kl. 70 g. Prasowe Zakł. Graf. RSW „Prasa”. Warszawa, ul. Smolna 10. Zam. 1167. P-44.

SPIS TREŚCI

	Str.
Informacje	2
ANDRZEJ KIELPIŃSKI: Gdy orkiestra gra	3
KRZYSZTOF A. MAZUR: 150-lecie urodzin Moniuszki na Białorusi	5
BOHDAN POCIEJ: Miejsce kompozytora. O koncercie Bogusława Schäffera	6
Młodzi wykonawcy muzyki współczesnej (jb)	6
Recenzje koncertów	7
PAWEŁ BEYLIN: Na jednolinii. Jak zostałem specjalistą od piosenki	9
Różnorodności baletowe (ab)	9
BOŻENA MAMONTOWICZ-LOJEK: Ubogi Kopciuszek	10
JAN BERSKI: Szkoła baletowa bez tańca	12
JÓZEF KAŃSKI: <i>Arabella</i> w Operze Śląskiej	13
MALGORZATA KOMOROWSKA: Poza operą i operetką	14
MARIAN WALLEK-WALEWSKI: Don Juan albo Prometeusz zdegradowany	15
O czym piszą za granicą	16
JAROMIR PACLT: List z Pragi	17
MICHAŁ KONDRACKI: List z USA	18
Recenzje książek i płyt	19
Listy i odpowiedzi	19

Okladkę projektowała
KRYSTYNA ZIOŁOWSKA

W następnym, szesnastym numerze „Ruchu Muzycznego” (15 — 31 sierpnia), m.in. Stanisław Krukowski wypowiada się na temat współczesnych koncepcji interpretacyjnych muzyki chóralnej renesansu; Paweł Beylin poświęca kolejny felieton folklorowi prawdziwemu i fałszywemu; Irena Turska ocenia I Międzynarodowy Konkurs Artystów Baletu w Moskwie; Marian Fuks omawia sezon 1969-70 w Filharmonii Moskiewskiej; Leon Witkowski pisze o Festiwalu Händlowskim w Halle Janusz Ekiert i Zdzisław Sierpiński relacjonują wydarzenia Holland Festivalu.

CENA 4 zł



Bohdan Pocij:

Situace, kterou si Schöffer jeví na vlastní zkušenosti. Otvára : otvárající se.
Otvárající se problémům nejzákladnějším ; zůstává velkým problémem : o sensu
cel mluví. O mluvě ; vola kompromis. 25. 11. (44) B14 - zatačení