

VOX HUMANA

CZASOPISMO ARCHIDIECEZJALNEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ

Nr 50 (luty 2017)



LUDZKIM GŁOSEM: SŁOWO OD NAUCZYCIELA...

Filip Presseisen Internationale Orgelwoche Nürnberg 2016 s. 2.



SŁUCHAM NA ŻYWO...

Karol Wilk XII Dni Muzyki Kościelnej: Konkurs Młodych Organistów s. 3.

s. Monika Magiera, XII Dni Muzyki Kościelnej: Koncert prof. Elżbiety Karolak s. 5.

s. Wioleta Sandurska

Dariusz Samiński II Mariacki Festiwal Organowy: 23 VIII 2016 s. 6.

Marcin Miotelka II Mariacki Festiwal Organowy: 20 IX 2016 s. 7.

Marcin Gawęda Koncert Krzysztofa Pawlisza s. 8.

Michał Piechnik Filharmonia Dowcipu w Centrum Kongresowym ICE Kraków s. 9.



SŁUCHAM W DOMU...

Maria Komisarz „Płytowy Trybunał Dwójki”: *Sen nocy letniej* F. Mendelssohna s. 10.

Karol Przybojewski „Płytowy Trybunał...”: *Koncert skrzypcowy D-dur* P. Czajkowskiego s. 12.

Maria Komisarz „Filharmonia Dwójki”: Hasse. Trudny jak Rossini, rewolucyjny jak... s. 14.

Michał Piechnik „Chopin osobisty” s. 15.

Marcin Miotelka „Bariera dźwięku”: Béla Bartók nasz współczesny s. 16.

Marcin Miotelka „Bariera dźwięku”: Awangarda w muzyce – niszczycielska siła? s. 17.

Karol Przybojewski „Zapiski ze współczesności”: Konstanty Andrzej Kulka s. 19.



OGLĄDAM...

Marcin Miotelka Recenzja filmu „Purpurowe skrzypce” s. 20.



CZYTAM...

Marcin Miotelka Ks. J. Bramorski, „Teologiczno-estetyczne wyznaczniki sakralności...” s. 22.



Magdalena Mróz Krzyżówka „Pieśń solowa w okresie romantyzmu” s. 24.



LUDZKIM GŁOSEM: SŁOWO OD NAUCZYCIELA...

Filip Presseisen

Internationale Orgelwoche Nürnberg 2016



Filip Presseisen (źródło: archiwum prywatne)

Uczniowie Archidiecezjalnej Szkoły Muzycznej podczas corocznych obchodów Dni Muzyki Kościelnej Archidiecezji Krakowskiej mają możliwość zarówno wzięcia udziału, jak również bycia obserwatorami i słuchaczami organizowanego z tej okazji Krakowskiego Konkursu Młodych Organistów. Forma konkursowa w wyobraźni niektórych może wywoływać negatywne odczucia (stres, współzawodnicstwo podobne do sportu), bądź stanowić ważny element własnej motywacji i możliwości sprawdzenia się oraz zdobycia potwierdzenia własnych umiejętności. Autor tego artykułu z zasady jak ognia unikał wszelkich konkursów – twierdząc, że to niezdrowa sportowa rywalizacja – aż do momentu wzięcia udziału w dwóch konkursach organowych, które okazały się całkiem miłym przeżyciem. Celem napisania niniejszego artykułu jest przybliżenie zasad funkcjonowania jednego z takich konkursów: tzw. konkursu ION w Norymberdze.

Mający bardzo dużą renomę konkurs, zapoczątkowany już 65 lat temu z okazji organizowanego corocznie Międzynarodowego Tygodnia Organowego *Musica Sacra*, należy do jednego z najbardziej wymagających tego typu przedsięwzięć na świecie. Wśród jego laureatów znajdziemy m.in.: M. Radulescu, G. Bovet, J. Laukvik, L. Lohmanna, K. Gołębiewskiego, C. Bosserta, J. Tume, G. Rosta, czy W. Seifena. Każda kolejna edycja konkursu (organizowanego co dwa lata) przyciąga uczestników z całego świata nie tylko ze względu na prestiż wygranej, ale też konkretne konsekwencje takowej – suma nagród, to oprócz 14 000 euro, możliwość nagrania płyty, stypendium artystyczne, oraz zaproszenia na ponad 30 koncertów odbywających się podczas renomowanych festiwali w Niemczech.

Gremium jurorów, wybierane na prośbę komitetu organizacyjnego przez zmieniającego się co pewien czas szefa jury (będącego z reguły zdobywcą nagrody w minionych edycjach), składa się z renomowanych organistów z całego świata. W tym roku zaproszono do udziału 8 jurorów z Francji, Niemiec, Węgier, Łotwy, Japonii i Ameryki, przewodniczącym był Christophe Mantoux.

Uczestnikiem konkursu może zostać każdy, kto nie skończył 30 lat. Konkurs składa się z czterech rund oraz czterech etapów:

1) Runda eliminacyjna: to nagranie płyty eliminacyjnej na organach historycznych (do wyboru dwie części ze zbioru *Caecilia* oraz

Toccaty a-moll Regea) – na tej podstawie wybiera się 12 uczestników konkursu.

2) Runda ćwierćfinałowa

a. Etap pierwszy – półgodzinny koncert na historycznych środkowoniemieckich, barokowych organach Wiegleba w Ansbach (w programie preludium i fuga Bacha, sonata Mendelssohna oraz koncert Walthera)

b. Etap drugi – 25-minutowy koncert w kościele św. Sebalda w Norymberdze (program to 10 minut muzyki Pachelbela oraz 15 minut muzyki współczesnej napisanej po 1930 r.)

3) Runda półfinałowa – przechodzi do niej 6 osób

a. Etap pierwszy – 20-minutowy koncert w kościele św. Elżbiety w Norymberdze na późnoromantycznych, historycznych organach Bittnera (utwór późnoromantyczny oraz własny dobór utworów ukierunkowanych na pokazanie niecodziennie używanych barw w organach)

b. Etap drugi – 25-minutowy koncert w kościele mariackim w Norymberdze (w programie *Passacaglia* Bacha oraz muzyka południowoniemieckiego baroku)

4) Runda finałowa – przechodzą do niej 3 osoby, w programie 40-minutowego koncertu znajduje się ostatni kontrapunkt z *Kunst der Fuge* Bacha oraz muzyka Regea.

W tegorocznej edycji konkursu zrezygnowano z pełnej anonimowości na rzecz otwartych koncertów – jurorzy nie byli transportowani na miejsce przesłuchań busem z ciemnymi szybami, a uczestników nie pilnowało grono rejestrantów. Można było bez „obstawy” chodzić wokół kościoła, organiści nie byli przetrzymywani pod kluczem w salach parafialnych z zasłoniętymi żaluzjami, jak miało to miejsce w poprzednich edycjach. Sytuacja, w której w ciągu 10 dni trwania konkursu należy zagrać 5 koncertów, nie należy do najmniej stresujących. Niemniej dla każdego z uczestników było to bardzo ciekawe wyzwanie.

Laureatem pierwszej nagrody został Japończyk – Kensuke Ohira, na co dzień organista w Stutgarcie, absolwent klasy organowej prof. Christopha Bosserta w Würzburgu. Drugie miejsce zdobyła Lisa Hummel z Niemiec. W tegorocznej edycji konkursu także Kraków nie ma się czego wstydzić: trzecie miejsce zdobył Michał Kocot, a nagrodę specjalną za najlepszą grę na organach historycznych otrzymał autor niniejszego artykułu.

Może uczniowie ASM dołączą do grona laureatów tego konkursu w przyszłości?



SŁUCHAM NA ŻYWO...

Karol Wilk

XII Dni Muzyki Kościelnej: Konkurs Młodych Organistów

19 listopada 2016 r. sala organowa Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. Fryderyka Chopina w Krakowie rozbrzmiewała muzyką największych twórców utworów organowych. W ramach XII Dni Muzyki Kościelnej odbył się

tam II etap IX Konkursu Młodych Organistów. Nazwa tego wydarzenia może być myląca – konkurs nie odbywał się bowiem na zasadzie eliminacji. Laureaci zostali wybrani w oparciu o osiągnięcia zarówno z etapu drugiego, jak

i pierwszego, który odbył się dzień wcześniej. W skład jury konkursu wchodził: prof. Józef Serafin – przewodniczący, prof. Elżbieta Karolak, prof. Mirosława Semeniuk-Podraza, dr Mieczysław Tuleja oraz dr Marek Wolak.

W konkursie wzięło udział dziewięć osób. Piotr Matejek, zdobywca I nagrody, jest uczniem Archidiecezjalnej Szkoły Muzycznej II st. w Krakowie. Laureat II nagrody, Szymon Jarzyna, uczy się w PSM I i II st. im. K. i A. Szafranków w Rybniku. W konkursie wziął udział także Michał Greszta z PSM I i II st. im. K. Szymanowskiego w Zamościu i zdobył III nagrodę. Osoby wyróżnione to: Józef Lach z Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej w Bielsko-Białej oraz Mateusz Goniowski, zdobywca nagrody za najlepsze wykonanie utworu Feliksa Nowowiejskiego i uczeń Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej II st. w Gliwicach. Poza wyżej wymienionymi osobami do Krakowa przyjechała także trójka organistów z ZSM im. I.J. Paderewskiego z Tarnowa: Jakub Gawętek, Kinga Szalecka oraz Łukasz Tryba. W konkursie wzięło również udział uczeń PSM II st. im. F. Chopina w Poznaniu, Dominik Kaczmarek.

Konkurs przebiegał sprawnie, nie licząc usterek technicznych skutkujących wymianą podświetlenia pedałów w instrumencie. Uczestnicy, zapytani w czasie przerw przed ogłoszeniem wyników o ocenę swojego występu, wyrażali podobne opinie, które najlepiej odzwierciedla wypowiedź Michała Greszty: „Myślę, że każdy artysta – jeżeli w ogóle może się tak nazwać – zawsze czuje pewien niedosyt, czuje, że mogło być lepiej, ale niestety muzyka jest ulotna i to, co zostało zagrane, nie zostanie »odegrane«, to nie jest obraz, który można poprawić. Muzyka popłynęła i mogę mieć tylko nadzieję, że wykonanie podobało się publiczności”.

Wybór repertuaru natomiast był kwestią, w której zdania uczestników bardziej różniły się od siebie. Jedni przyjęli po prostu propozycję nauczyciela, zaś drudzy kierowali się inny-

mi kryteriami. O granych przez siebie utworach tak mówił Dominik Kaczmarek: „Wybrałem utwory, które gram od dłuższego czasu, czuję się z nimi emocjonalnie związane i mam w nich coś do powiedzenia od siebie. Chciałem z nich wydobyć głębię”.

Inaczej swój repertuar wybierał Michał Greszta: „Kierowałem się przystępnością repertuaru dla publiczności oraz – oczywiście – własnymi wyborami, bo nie można grać czegoś, co by sprawiało jakiś kłopot, problem.” Jedną kompozycją miała dla niego szczególne znaczenie. Były to „Wariacje na temat Lutosławskiego” autorstwa Dariusza Przybylskiego. „Ten utwór miał propagować muzykę współczesną, przekonać ludzi, że jest ona warta grania” – mówił laureat.

Każdy, kto miał okazję słuchać wykonania konkursowych, przyznałby, że uczestnicy swoim utworom poświęcili wiele czasu i włożyli w ich przygotowanie dużo pracy. Szczególne problemy, według większości uczestników, sprawiała sonata triowa. Zdanie to podziela również laureat I nagrody Piotr Matejek. Zapytany o trudności w przygotowaniach do konkursu odpowiada wprost: „Sonata triowa, oczywiście. Bezsprzecznie. (śmiej)” . W nieco inny sposób odpowiada na to pytanie Michał Greszta: „Istotą jest zadanie sobie pytania: »Jak chcemy, by ten utwór brzmiał, jak to ma wyglądać?« i dążenie do obranego celu”.

Po ogłoszeniu wyników uczestnicy przez dość długi czas konsultowali się z jurorami. Z krótkiej rozmowy z laureatem I nagrody Piotrem Matejkiem wynika, że jury w jego wykonaniach najbardziej doceniło technikę gry. Sam zwycięzca nie spodziewał się takiego sukcesu. „Z pierwszego etapu byłem bardzo zadowolony, z drugiego nie tak bardzo. Nie spodziewałem się takiego wyniku” – mówił – „To było dla mnie ogromne zaskoczenie”. Spytany o to, komu zawdzięcza sukces, odpowiedział: „Oczywiście pani profesor Aleksandrze Gawlik,

która mnie prowadzi od początku, to jest jej zasługa”. Po czym dodał: „Pomogło też »dokręcanie śruby«, by zawsze było jak najlepiej.”

Ja sam, jeśli chodzi o konkurs, spodziewałem się m.in. – z uwagi na skład jury oraz fakt, że wydarzenie to było częścią Dni Muzyki Kościelnej – wysokiego poziomu wykonawczego i muszę powiedzieć, że wysłuchanie gry uczestników przerosło moje oczekiwania. Z każdą prezentacją utwierdzałem się w przekonaniu, że utwory były zarówno dobrze przygotowane, jak i świetnie wykonane. Wychodząc ze szkoły, w której odbył się konkurs, miałem pewność, że czas tam spędzony absolutnie nie był stracony.



Piotr Matejek (źródło: archiwum prywatne)



s. Monika Magiera, s. Wioleta Sandurska

XII Dni Muzyki Kościelnej: Koncert prof. Elżbiety Karolak

18 listopada 2016 r. w naszej auli szkolnej odbył się koncert organowy w wykonaniu Pani Prof. Elżbiety Karolak. Koncert ten odbywał się w ramach XII Dni Muzyki Kościelnej, które co roku są organizowane w naszej archidiecezji.

Elżbieta Karolak ukończyła studia w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (klasa organów Romualda Sroczyńskiego) oraz na UAM (chemia). Od 1992 r. jest profesorem Akademii Muzycznej w Poznaniu, uczy też w szkołach muzycznych w tym mieście. Wykonuje muzykę dawną na instrumentach z epoki oraz muzykę francuską epoki romantyzmu. Bierze udział w międzynarodowym programie wymiany pedagogicznej profesorów wyższych uczelni Erasmus/Socrates. Występowała na większości festiwali organowych w Polsce oraz w innych krajach Europy (Dania, Szwecja, Niemcy, Holandia, Belgia, Szwajcaria, Francja, Hiszpania, Islandia, Łotwa, Rosja, Litwa)

i w Stanach Zjednoczonych. Koncertuje także z córką Magdaleną (obój współczesny i barokowy) i synem Kamilem (skrzypce). Współpracuje z orkiestrami, jest współorganizatorką i jurorem Międzynarodowych Konkursów Organowych im. F. Nowowiejskiego w Poznaniu oraz pomysłodawcą Koncertów Farnych organizowanych na rzecz renowacji zabytkowych organów F. Ladegasta w poznańskiej farze.

Tym razem można było usłyszeć takie utwory jak: *Fantazja A-dur*, *Chorał a-moll* Césara Francka oraz *III Symfonię organową a-moll „Lourdes”* Feliksa Nowowiejskiego.

Koncert był prawdziwą ucztą dla ucha. W jego atmosferę wprowadziła nas sama Pani Profesor, argumentując wybór repertuaru. Pierwsze dwa utwory zostały osadzone w listopadowym charakterze. Wykonane zostały one z myślą o tych, którzy już przeszli na drugą stronę i były swoistym wyrażeniem oczekiwania na

ponowne spotkanie. *Chorał a-moll* został napisany kilka tygodni przed śmiercią Césara Francka. Natomiast jak sama powiedziała Pani Profesor, *Fantazję A-dur* gra w momentach, kiedy odchodzi ktoś jej bliski. Słuchacze mogli doświadczyć nie tylko siły instrumentu, ale także mocy przekazanych przez utwór emocji. Wybór utworu *III Symfonii organowej a-moll „Lourdes”* powodowany był oczywiście obchodzonym rokiem F. Nowowiejskiego, który – jak zaznaczyła artystka – związany był zarówno z Poznaniem, jak i z Krakowem.

Dziękujemy Pani Profesor za piękny koncert.



Elżbieta Karolak (źródło:

http://poznan.wikia.com/wiki/El%C5%BCbieta_Karolak)



Dariusz Samiński

II Mariacki Festiwal Organowy: 23 VIII 2016

W dniach 2 sierpnia – 20 września 2016 r. w krakowskiej Bazylice Mariackiej odbywały się koncerty w ramach II Mariackiego Festiwalu Organowego. W ich trakcie można było usłyszeć dzieła organowe, ale nie tylko – zabrzmiały również takie instrumenty jak wiolonczela, harfa czy fidel.

W dniu 23 sierpnia dzieła muzyczne zaprezentowali: Zygmunt Kokoszka, Krzysztof Michałek oraz Agnieszka Kaczmarek-Bialic. Dwóch pierwszych muzyków wykonywało utwory organowe, a ostatnia wymieniona artystka grała na harfie. W programie znalazły się m. in. *Suita gotycka* Léona Boëllmanna, *Preludium* Jana Podbielskiego, *Passacaglia in d* Dietricha Buxtehudego, *Toccata d-moll* op. 59 Maxa Regera; z utworów wykonanych na harfie wspomnieć można *Sarabandę* Johanna Sebastiana Bacha czy też *Le Songe de Saint Cecile* Félix Godefroida.

Pomysł zorganizowania takich koncertów pozwolił zaprezentować bogactwo brzmieniowe, jakie można wydobyć ze znajdujących się w bazylice instrumentów. Ciekawym elementem było wykorzystanie trojga organów – z prezbiterium, nawy południowej oraz nawy głównej. Dzięki temu zabiegowi słuchający mogli z pełną świadomością zapoznać się z brzmieniem tych instrumentów, których dźwięk na co dzień nie jest łatwo rozpoznawalny, i które są połączone z organami głównymi. Nie ulega wątpliwości, że kunszt grających organistów w pełni pozwalał oddać techniczne i artystyczne walory granych utworów; jednakże pewien niedosyt brał się z jakości brzmienia samych organów, zwłaszcza głównych, które nie do końca przeznaczone są do wykonywania wymagającego repertuaru koncertowego, w związku z czym słychać było pewne braki w rejestracji i niepełny wolumen brzmieniowy, np. w *Toccacie* Regera.

Ciekawym elementem była także możliwość usłyszenia w kościele muzyki harfowej. Dla części widowni atrakcją była już, jak się zdawało, sama możliwość zobaczenia muzyka - harfisty podczas gry.

Pomimo pewnych braków biorących się, jak już wspomniano, z jakości instrumentarium, którym dysponuje bazylika, koncert należy uznać za udany, a cały cykl za cenną inicjatywę. Potwierdzeniem była reakcja publiczności, która licznie przybyła na to wydarzenie. Doświadczenie literatury organowej we wnętrzu

tak starej świątyni jak krakowski Kościół Mariacki jest doświadczeniem specyficznym – podniosłość dźwięku organów jest potęgowana przez charakter tego wiekowego miejsca; i odwrotnie: dzieła sztuki malarskiej i architektonicznej nabierają nowego waloru, kontemplowane przy dźwiękach muzyki organowej. Można tylko wyrazić nadzieję, że życie muzyczne w samym sercu Krakowa będzie rozwijało się w dalszym ciągu i że jeszcze wielu muzyków będzie mogło zaprezentować swoje umiejętności pod gotyckim sklepieniem Bazyliki Mariackiej.



Marcin Miotelka

II Mariacki Festiwal Organowy: 20 IX 2016

20 września 2016 r. wziąłem udział w koncercie wieńczącym II Mariacki Festiwal Organowy. Festiwal ten odbywa się każdego lata w Kościele Mariackim w Krakowie, począwszy od 2015 r. Jego pomysłodawcą jest dr hab. Witold Zalewski – wieloletni organista Katedry Wawelskiej, pełniący jednocześnie funkcję dyrektora Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej w Krakowie. Organizatorzy stawiają sobie za cel popularyzację muzyki organowej, angażując wybitnych muzyków z całego świata, do których dyspozycji pozostają trzy instrumenty: organy w nawie głównej (56 głosów, III manuały + pedały), organy w nawie południowej (I manuał) oraz organy w prezbiterium (II manuały + pedały).

Tego dnia występowali: na organach w nawie głównej – Henryk Jan Botor (pochodzący z Tych organista i kompozytor), na organach w nawie południowej – Józef Łukasz (organista, tegoroczny absolwent MIMK), oraz chór Psalmody pod dyrekcją Włodzimierza Siedlika

z Markiem Pawełkiem w roli akompaniatora. Słowo wprowadzenia wygłosił ks. Robert Tyrała.

Jako pierwszy zabrzmiał utwór Jana Sebastiana Bacha – *Preludium i fuga Es-dur* BWV 552 w wykonaniu Henryka Batora. Niezwykle ekspresyjne wykonanie zakłócały jednak błędy w tekście utworu, prawdopodobnie wynikające z chwilowej niedyspozycji wirtuoza, znacznie odbiegające od poziomu, do którego artysta przyzwyczaił swoich słuchaczy. To negatywne wrażenie udało mu się jednak zatrzeć w kolejnej kompozycji, a była nią improwizowana medytacja na temat *Bogurodzicy* w stylu współczesnym. Tyskiemu organiście udało się wydobyć najgłębsze pokłady subtelności z 56-głosowej dyspozycji głównych organów oraz wprowadzić słuchaczy w medytacyjny nastrój, stosując fakturę przeważnie akordową, przypominającą swoim rozmyciem plamy brzmieniowe, oraz oscylując wokół skal modalnych.

Kolejnym wykonawcą był Józef Łukasz, który zaprezentował na organach w nawie południowej utwór Frobergera – *Ricercare in g*. Zagrał bardzo stylowo, wykorzystując potencjał brzmieniowy niewielkiego przecież instrumentu.

Następnie wystąpił chór Psalmodia w repertuarze czterech utworów: *Ave Verum* Elgara, *Laudate Dominum* Gounoda, *Panis Angelicus* Francka oraz *Jesus bleibet meine Freude* Bacha. Szczególną uwagę zwróciłem na utwór Francka, który zazwyczaj wykonywany jest wyłącznie przez głos solowy, natomiast tutaj znalazło się miejsce dla partii chóru mieszanego w tle. Na uznanie zasłużyło także solo wykonane przez s. Wandę Putyrę, która (podobnie jak Józef Łukasz), jest tegoroczną absolwentką MIMK. Jej śpiew był wyjątkowo udany biorąc pod uwagę to, że nie jest wykształconą solistką.

Ostatnim wykonawcą tego wieczoru był znów Henryk Jan Botor, który po raz drugi wykonał improwizację, tym razem na temat *Roty* Feliksa Nowowiejskiego. Była to niezwykle ekspresyjna improwizacja w stylu współczesnym, o wielkiej rozpiętości dynamicznej i barwowej oraz bardzo zróżnicowana fakturalnie – od fragmentów, gdzie występował jeden głos solo,

poprzez plany akordowe, do brawurowych pasażów w różnych rejestrach. Ciekawym pomysłem było też zastosowanie efektu echa przez wykorzystanie połączenia głównych organów z organami znajdującymi się w prezbiterium. Myślę, że ten zabieg mógł wywołać niemałe zaskoczenie niewtajemniczonych słuchaczy.

Według mnie koncert mógł być ciekawy, ale dla słuchaczy niezwiązanych z muzyką tego typu. Mam wrażenie, że nie było żadnej idei kierującej wyborem utworów oraz ich kolejnością. Nie spotkałem się też ze szczegółowym programem koncertu, jeśli w ogóle taki istniał. Spodziewałem się jednak, że Henryk Jan Botor wykona jakąś improwizację, ponieważ jest to jego specjalność. Improwizacje te były jedyne punkty koncertu, które przełamywały jego monotonię, bowiem reszta utworów była dobrze znana nie tylko w kręgach muzyków i melomanów. Dodatkowo ich wykonanie nie wyróżniało się oryginalnością interpretacji, a nawet obfitowało w pomyłki, które nie przystoją profesjonalnym wykonawcom. Ideą całego Festiwalu jest wprawdzie promocja muzyki organowej, lecz aby przyniosła dobry efekt, organizatorzy powinni zadbać o bardziej celowe kryteria nie tylko w doborze repertuaru, ale także wykonawców.



Marcin Gawęda

Koncert Krzysztofa Pawlisza

W ostatnią niedzielę (15 stycznia 2017 r.) wraz z moją dziewczyną mieliśmy przyjemność wziąć udział w koncercie organowym pt. „Pójdźmy wszyscy do stajenki – melodie kolęd polskich na nowo poświęconych organach Kościoła Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Mydlnikach”.

Za organami zasiadł Pan Krzysztof Pawlisz, nasz nauczyciel w Archidiecezjalnej Szkole Muzycznej, który naukę gry na organach zaczął w wieku trzynastu lat. Uczył się kolejno pod kierunkiem: Aleksandry Gawlik, Juliana Gembałskiego, Jean Boyera oraz Pietera van Dijka. Poza interpretacją organową, Pana Krzysztofa

cehuje żywe zainteresowanie organową improwizacją, której umiejętności doskonalił m.in. pod kierunkiem: Juliana Gembalskiego, Loïca Mallié czy Gabriela Marghieriego. Jako solista koncertował w Polsce, Francji, Szwajcarii, Niemczech, Włoszech oraz na Ukrainie. W 2002 r. zdobył II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Organowym w Magadino (Szwajcaria), zaś w 2006 r. został finalistą Międzynarodowego Konkursu w Brugge (Belgia). W 2012 r. uzyskał w Akademii Muzycznej w Krakowie stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej Instrumentalistyka. W swej pracy „Jehan Titelouze – stylistyka dzieł i koncepcja organów jako inspiracja do improwizacji” przedstawił m.in. autorską metodę nauki improwizacji w stylach operujących renesansowymi technikami kontrapunkcyjnymi, o której Pan Krzysztof powiedział słów parę tuż po zakończeniu koncertu.

W trakcie samego koncertu Pan Krzysztof akompaniował do dwóch kolęd scholi dziecięcej „Jutrzenka”. Śpiew dzieci bardzo zapadł mi w pamięć, gdyż śpiewały bardzo czysto i z dużym zaangażowaniem. Koncert rozpoczął się

od kolędy „Pójdźmy wszyscy do stajenki”. Następnie zabrzmiało: „Ach ubogi żłobie” i „Pastorale” autorstwa Pana Krzysztofa. Następnie usłyszeliśmy utwór muzyki barokowej i jej najwybitniejszego kompozytora, Jana Sebastiana Bacha – *Preludium C-dur* BWV 547. Po pięknym wykonaniu Pan Krzysztof wrócił do kolęd i razem ze scholką wykonał „Jezus Malusieńki”. Wykonanie tej kolędy przypadło mi do gustu najbardziej ze wszystkich, które usłyszałem na tym koncercie. Później wysłuchaliśmy jeszcze „Narodził się Jezus Chrystus” oraz „Kolędy” op. 36 Mieczysława Surzyńskiego. Zwieńczeniem koncertu było wykonanie „Anioł pasterzom mówi” jako preludium i fugi oraz „Dzisiaj w Betlejem” razem ze scholką. Koncert uważam za bardzo udany. Byłem pozytywnie zaskoczony śpiewem scholi, która zrobiła na mnie ogromne wrażenie, czego się nie spodziewałem. W mojej skromnej praktyce organisty miałem okazję przysłuchiwać się kilkunastu scholom, z których żadna nie śpiewała tak ujmująco jak właśnie ta. Zapamiętam na długo jej występ. Elementu zaskoczenia nie było natomiast jeśli chodzi o grę Pana Krzysztofa – zgodnie z oczekiwaniami była piękna.



Michał Piechnik

Filharmonia Dowcipu w Centrum Kongresowym ICE Kraków

W Centrum Kongresowym ICE w Krakowie dnia 11 listopada 2016 r. odbył się koncert Filharmonii Dowcipu z okazji dziesiątej rocznicy występowania na scenie. Jest to orkiestra znana z wielkiego kunsztu i wirtuozerii oraz ogromnego poczucia humoru wpleczonego w muzykę, którą prezentują.

Konferansjerem był niezastąpiony Waldemar Malicki, świetny pianista, który rewelacyjnie

prowadził cały koncert. Orkiestrę, jak zwykle, prowadził Bernard Chmielarz, znakomity dyrygent i kompozytor. Z racji tej okrągłej rocznicy muzycy zdecydowali się przygotować nowy program. Zachowali dawne elementy, które podbijają serca publiczności przez cały okres ich działalności, lekko je modyfikując. Program zawierał muzykę wszystkich epok. Niektóre z nich to: utwory Bacha ze zbioru DWK na fortepian, aria Mozarta „La ci darem la mano”

z opery *Don Giovanni*, IX symfonia e-moll „Z nowego świata” Dvořaka, muzyka z filmu „Ostatni Mohikanin”, a także współczesne kompozycje Chmielarza, spajające różne motywy. Skład orkiestry był skromniejszy niż we wcześniejszych występach, ale dzięki temu każdy artysta miał swoje „pięć minut”. Muzycy występujący w orkiestrze to wirtuozi swoich instrumentów. Najlepiej było to widać, kiedy grali trudne partie, jednocześnie tańcząc lub biegając. Dwoje śpiewaków operowych – Anita Rywalska oraz Marcin Pomykała – oprócz świetnej emisji głosu pokazali wspaniałą grę aktorską i równie dobrze spełnili rolę komików. Skecz z ich udziałem bawił całą publiczność.

Występ rozpoczął się od wejścia artystów jeden po drugim przed nogami publiczności. Towarzyszył temu grany przez nich „Marsz Radetzky’ego” Johanna Straussa. Pod ogromnym wrażeniem byli szczególnie widzowie siedzący w pierwszych rzędach przy przejściu. Wiolonczelistka – Małgorzata Krzyżanowicz – zaprezentowała genialny kunszt gry na forte-

pie w pojedynku z Waldemarem Malickim, bawiąc publiczność do łez. Skaczący jak piłka dyrygent, tenor w pozycji karłowatego skrząta, sopranistka stojąca na płycie fortepianu, to tylko niektóre ze skeczy proponowanych przez reżysera, Jacka Kęcika. Jego pomysły na gagi w swojej prostocie idealnie trafiają do każdego widza. Głościcach to nowa – polska nazwa fortepianu proponowana przez Filharmonię Dowcipu. W końcu najważniejszy konkurs, w którym biorą udział głościcachacze z całego świata odbywa się w Polsce.

Ten koncert jak żaden inny uczy muzyki i jednocześnie bawi. Dwie godziny przyjemności słuchania znakomitych utworów przeplatanych dużą dawką humoru. Ani przez chwilę nie jest się znudzonym. Jest to wydarzenie godne polecenia zarówno wszystkim fanom muzyki klasycznej oraz tym, którzy nie są miłośnikami tego gatunku. To bardzo przystępny sposób na naukę dotyczącą budowy i brzmienia instrumentów.



SŁUCHAM W DOMU...

Maria Komisarz

„Płyty Trybunał Dwójki”: *Sen nocy letniej* F. Mendelssohna

23 lipca 2016 r. na antenie radiowej Dwójki wyemitowano kolejny odcinek „Płyty Trybunału Dwójki”. Tym razem jury w składzie: Dorota Kozińska, Jacek Kasprzyk oraz Adam Suprynowicz debatowało nad najlepszym wykonaniem *Snu nocy letniej* Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego.

Co do historii tegoż utworu, to początkowo powstała jedynie uwertura do *Snu nocy letniej*

inspirowana dziełem Szekspira, do tłumaczenia Augusta Schlegela, a sam Mendelssohn nie planował pracy nad dalszymi częściami dzieła. Jednakże około roku 1840 Fryderyk Wilhelm IV, król Prus, zamówił u Mendelssohna muzykę do czterech sztuk teatralnych, wśród których znalazł się także *Sen nocy letniej*. Muzyka miała być elementem łączącym akty i sceny, ilustrującym, podkreślającym pewne fragmenty i stanowiącym tło wydarzeń. Dzisiaj utwory

skomponowane przez Mendelssohna są wykonywane jako suita wokalo-instrumentalna, jednakże niektórzy dyrygenci łączą muzykę z tekstem Szekspira.

Na początku audycji redaktor zapytał członków jury o to, czy uwertura tworzy z resztą utworu jedną całość, mimo iż dalsza część suity została skomponowana po 16 latach od napisania uwertury. Jury zgodnie uznało, iż uwertura, choć jest dziełem samodzielnym, to „klei się” do pozostałych fragmentów muzyki, o czym świadczy podejmowanie tematów z uwertury w dalszych częściach utworu.

Po rozmowie wstępnej nastąpiła pierwsza runda, która została podzielona na trzy części, w każdej z nich jury słuchało dwóch wykonań Uwertury – *Allegro di molto*. Pierwsze dwa nagrania nie zrobiły szczególnego wrażenia na jurorach. Kaspszyk wyraził opinię, iż w obu zaprezentowanych fragmentach drugi temat uwertury nie mówi o niczym. Następne dwa nagrania bardziej przypadły do gustu oceniającym. Dorota Kozińska zauważyła, że w nagraniu numer cztery bardzo ładnie zbudowano tajemnicę, każdy instrument miał znaczenie, a drugi temat został wyraźnie zasugerowany. Jacek Kaspszyk mówił o pięknym zsynchronizowaniu orkiestry na początku trzeciego wykonania, a także o niebywałym klimacie czwórki. Po zaprezentowaniu dwóch następujących fragmentów Adam Suprynowicz zachwycał się brzmieniem orkiestry w nagraniu numer sześć, co zresztą podzielali inni członkowie jury, a Kaspszyk zauważył, że drugi temat w piątce był bardzo manieryczny. Kiedy przyszedł czas na wykluczenie dwóch nagrań, odrzucono nagrania numer jeden i dwa, czyli odpowiednio: Koncert Sylwestrowy z Berlina, Berliner Philharmoniker, dyr. Claudio Abbado oraz Chicago Symphony Orchestra, dyr. James Lewin.

W rundzie drugiej, podzielonej na dwie części, wysłuchano czterech wykonań pieśni z chórem

„You spotted snakes” – *Allegro ma non troppo*. Po przesłuchaniu nagrań numer trzy i cztery jury dyskutowało na temat tego, jaki wpływ ma zmiana języka na odbiór tego samego utworu, ponieważ arie te były wykonane po niemiecku (trójka) oraz angielsku (czwórka). Kaspszyk zauważył, iż zmiana języka powoduje zmianę kolorytu, a także pochwalił oba fragmenty, powiedziawszy, że zostały świetnie zaśpiewane. Zdaniem Suprynowicza niemiecka wersja była wdzięczniejsza. Wysłuchawszy piątki i szóstki Kaspszyk skomentował szóste nagranie jako dowcipne, a zarazem tajemnicze dzięki niezwykłemu *legierissimo*, natomiast Suprynowicz stwierdziwszy, że piątka brzmi jak kreskówka, zachwycał się niesamowitym wykonaniem arii w szóście. W rundzie drugiej odrzucono wykonanie numer trzy, czyli Chœur de la Chapelle Royale & Collegium Vocale, dyr. Philippe Herreweghe.

W rundzie trzeciej jury wysłuchało trzech wykonań słynnego Marsza Weselnego – *Allegro vivace*. Jacek Kaspszyk wyraził opinię, iż nagranie piąte było bardzo nobliwe, czwarte robi niesamowite wrażenie „wesela z własnym uwielbieniem”, a szóste jest w znakomitym tempie i z pięknym frazowaniem. Suprynowicz stwierdził, iż wolniejsze tempo w piątce nadało jej świetlistości i dostojności. Dorota Kozińska uznała, iż szóste nagranie było zbyt dobre, piąte – pełne samouwielbienia, a czwarte bardzo uroczyste. Jednakże to właśnie czwórka została jednogłośnie odrzucona przez jurorów, a był to Chór i Orkiestra Philharmonia, dyr. Otto Klemperer.

W ostatniej rundzie rywalizowały dwa wykonania Finału – „Through the house give glimmering light” – *Allegro di molto*. Po ich wysłuchaniu Dorota Kozińska uznała, że powinien nastąpić remis, gdyż nagranie piąte jest bliższe Mendelssohnowi, figlarne do końca, natomiast szóste, bliższe Szekspirowi, choć z piękną recytacją jest zbyt cudowne i przez to nud-

ne. Jacek Kaspszyk uznał szóstkę za lepszą aktorsko i muzycznie, a Adam Suprynowicz podkreślił, iż tekst w szóstym nagraniu lepiej pozwala zrozumieć całość, lecz piątka jest cudna wokalnie. Ostatecznie drugie miejsce otrzymało nagranie Berliner Philharmoniker, dyr. Ferenc Fricsay, a zwycięzcą zostało wykonanie także Berliner Philharmoniker, ale pod dyktando Claudio Abbado.

Osobiście, gdybym była w jury Płytyowego Trybunału Dwójki, to również wybrałabym jako zwycięzcę nagranie numer sześć. Już w uwerturnie zaintrygowało mnie pięknym brzmieniem i nastrojem tajemnicy, w arii z chórem bardzo podobała mi się partia solistki, a w finale narrator wraz z orkiestrą stworzyli niesamowite wrażenie. Szkoda mi było natomiast nagrań numer cztery, które nie weszły

do finału, a miało niepowtarzalny klimat dzięki olbrzymiej ekspresji. Cała audycja była niezwykle interesująca, wspaniale mi się jej słucho. Dzięki takim programom każdy słuchacz może choć przez chwilę poczuć się jak prawdziwy krytyk muzyczny. Ponadto, słuchając kilku różnych nagrań tego samego utworu możemy sobie uświadomić jak ogromny wpływ na odbiór dzieła ma jego wykonanie. Szczerze polecam audycję Płytyowy Trybunał Dwójki każdemu, kto nigdy jej nie słucho. Czas spędzony w ten sposób z pewnością nie zostanie zmarnowany.

Posłuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/1646893,Plytowy-Trybunal-Dwojki-23-lipca-godz-1700>



Karol Przybojewski

„Płytyowy Trybunał Dwójki”: *Koncert skrzypcowy D-dur P. Czajkowskiego*

W audycji z cyklu „Płytyowy Trybunał Dwójki” dnia 11 czerwca 2016 r. wybierane było najlepsze wykonanie *Koncertu skrzypcowego D-dur* op. 35 Piotra Czajkowskiego. Gośćmi programu byli: Agata Szyczevska, Wojciech Michniewski i Kacper Miklaszewski. Nagrania ponumerowane od 1 do 6 to: Gidon Kremer/Lorin Maazel (LP DG/Polydor 1980), Vadim Repin/Walery Giergiew (Philips/Decca 2002), Jascha Heifetz/Fritz Reiner (19.04.1957, LP RCA Victor 1957 mono, 1958 stereo), Maxim Vengerov/Claudio Abbado (Teldec 1995), Arabella Steinbacher/Charles Dutoit (Pentatone 2015), Dawid Ojstrach/Giennadij Rożdiewstwieński (27.09.1968, LP Melodia 1969/CD „Dawid Oistrakh Edition”, Melodia/BMG Classics 1997, 5 CD).

Koncert napisany został w 1878 r., zaraz po *IV Symfonii* i operze *Eugeniusz Oniegin*. Czajkowski komponował szybko, będąc we Włoszech, nad jeziorem Genewskim. Jest to utwór tworzony równocześnie z zapomnianą *Sonatą fortepianową G-dur* op. 37. Twórca nie miał problemów z tym dziełem. Jedynie niezadowolony z części środkowej, wymienił ją na *Canzonettę*. Problemy mieli jednak wykonawcy. Przez pewien czas nikt nie chciał utworu wykonywać, więc zamiast premiery utwór „poleżał na półce”. Dopiero w 1881 roku wykonania podjął Adolf Brodski w Wiedniu, wraz z orkiestrą filharmonii, dyrygowaną przez Hansa Richtera. Niestety nie spotkał się z aprobatą publiczności. Przeciwnie – koncert wygwizdano, jednakże nie przeszkadzało to

Brodskiemu w dokończeniu utworu. Również krytyka muzyczna nie była łaskawa wobec utworu. Nawet Leopold Auer, któremu Czajkowski dedykował swoje dzieło, postanowił wziąć na warsztat utwór, ale w zmienionej przez siebie wersji, gdyż w oryginale nie chciał go grać. Moim zdaniem utwór jest wdzięczny. Może wprawdzie zaskakiwać ludowość finału, lecz brzmi pięknie od początku do końca. Napisyany został po mistrzowsku.

W I rundzie wysłuchano wszystkich sześciu nagrań. Odsłuchiwanym fragmentem była I część: *allegro moderato*, do strony 30. Uznano, że wykonanie 1. cechowało się lekkością smyczka oraz pięknym dźwiękiem. Zauważono również, że jest grane z akademicką wręcz rytmicznością, a orkiestra znajduje się „z tyłu”. Nagranie określone zostało mianem radosnego i otwartego. Nie umknęły jednak błędy intonacyjne. Jeden z gości określił interpretację skrzypka słowami „kulturalne solo”. Utwór w 2. wersji podobał się bardzo jurorom „Trybunału” przez prostotę, stworzenie właściwego nastroju oraz chwytający za serce drugi temat ekspozycji. Wykonanie było najbardziej plastyczne. Uznano ponadto, że jest to rosyjskie wykonanie. Nagranie 3. określono jako kosmopolityczne, mechaniczne i uporządkowane. Choć podobała się kadencja, to całość uznana została za typowo klasyczną interpretację. Pani Szymczewska pokusiła się o stwierdzenie, że jest to niemieckie wykonanie, w czym miała po części rację – na skrzypcach grał Heifetz. W wersji 4. orkiestra była wg gości bliska ideału, a solista nadawał przemyślany sens całemu wykonaniu. Zachwyciła ponadto spójność orkiestry i solisty, czy dopracowany pomysł na interpretację. Określono tę wersję jako „normalne”, dobre granie. Wykonanie 5. to interpretacja klasyczna, połączenie orkiestry z delikatnym solistą. Odebrane zostało przez gości jako jasne, przejrzyste oraz kamealne, jednakże również manieryczne, mało poetyckie, a miejscami nawet męczące.

Z tychże powodów odpadło jako pierwsze już po I rundzie wraz z wersją 3. graną przez Chicago Symphony Orchestra & Jascha Heifetz. Wykonanie 6. cechowało się z kolei swobodą solisty, która trochę kontrastowała z miarową orkiestrą. Ewidentnie skrzypek „naciska” na nią, by iść w swoją stronę. Wykonanie, jak zauważono, zrealizowano na żywo, stąd solista kreuje „na teraz”, a całość jest lekko poszarpana. Jednak ogólne wrażenie było wśród gości dobre, jedynie jeden z panów stwierdził, że zniszczony został pewien efekt w drugim planie.

W rundzie drugiej słuchany był fragment *Cadenzy* z I części. Zauważono sporą ilość błędów w wersji 1. Wykonanie 2. zaskoczyło gości swobodną interpretacją: zabawnymi glissandami, dodanymi flażoletami, czy pochodem tercjowym zamiast długiej nuty. Były to też powody, dla których odrzucono to wykonanie w tej rundzie. Poza tym uznano je za „dobre opowiadanie”. Nagranie 4. zachwyciło pięknym ogólnie pojętym, szczególnie przepięknym wg gości *quasi andante*. Podobało się również dużo konstruktywnego grania. W wersji 6. zauważono zdyscyplinowanego skrzypka wraz z efektownym wykonaniem.

W III rundzie słuchano fragmentu *Canzonetty*, II części, *Andante*. Nagranie 1. było niezbyt przekonujące. Solista zdecydowanie rozchodził się z orkiestrą w kwestiach interpretacyjnych, dlatego zostało ono odrzucone. Grała Orkiestra Filharmonii Berlińskiej & Gidon Kremer. Wykonanie 4. wręcz przeciwnie, było bardzo spójne frazowo i wykonawczo. Podobał się również wstęp orkiestrowy. W nagraniu 6. zauważono zarówno najgorszy wstęp orkiestry, jak i ładne zwolnienie tejże na końcu fragmentu oraz ogólnie swobodne granie solisty pomimo nagrania scenicznego.

W finale znalazły się zatem nagrania nr 4 i nr 6. Wysłuchano fragmentu III części, *Allegro vivacissimo*. W wykonaniu 4. zauważono, iż solista

rozumie harmonię i się do niej dostosowuje. Pokazane zostały też powiązania z *IV Symfonią*. W wersji 6. dostrzeżono znakomitą artykulację i dobrą, gustowną interpunkcję. Całe wykonanie uznano za piękne, a grę solisty określono jako „gęste granie”. Szczególnie podobało się miękkie wejście na *Tempo primo*. Finał wygrało jednak nagranie 4., które całościowo podobało się bardziej, aniżeli 6. Było to wykonanie Maxima Vengerova.

W moim odczuciu wybór był jak najbardziej słuszny, gdyż wykonanie to trzymało klasę przez cały „Trybunał”. I choć w rundzie I bardziej podobało mi się wykonanie 2. ze względu

na piękno dźwięku i interpretację, to w kolejnych zdecydowanie przodował numer czwarty. Zgadzam się również z ocenami krytyków w studio, choć zaskoczyła mnie niejednokrotnie dokładność analizy. Ewidentnie bardziej emocjonalnie podchodzili do niej panowie, natomiast pani Szymczewska zdecydowanie sucho i *stricte* muzycznie.

Postuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/866/Artykul/1635478,Plytowy-Trybunał-Dwojki-11-czerwca-godz-1701>



Maria Komisarz

„Filharmonia Dwójki”: Hasse. Trudny jak Rossini, rewolucyjny jak Gluck

Audycja wyemitowana została na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia w cyklu „Filharmonia Dwójki” w dniu 29 stycznia 2016 o godzinie 11.00, w kulisach koncertu będącego częścią krakowskiego festiwalu Opera Rara.

Pierwsza część audycji poświęcona została twórczości Hassego. Redaktorka rozmawiała w niej ze śpiewaczką Vivicą Genaux, która była odtwórczynią jednej z głównych ról w operze Hassego pt. *Priam i Tyzbe*. Amerykanka podkreślała jak ważna jest dla niej twórczość niemieckiego kompozytora, o czym świadczy fakt, iż należy ona do towarzystwa imienia Hassego z siedzibą w Hamburgu. Genaux zwróciła uwagę na to, że Hasse w swych dziełach dba o prowadzenie linii melodycznej w sposób bardzo wokalny, uwzględniający specyfikę ludzkiego głosu, co prawdopodobnie wynika z tego, iż jego żona była wybitną mezzosopranistką. Śpiewaczka nadmieniła również, że

muzyka wokalna Hassego nie jest łatwa, ale linia wokalna idealnie koresponduje z linią orkiestrową, co ułatwia tworzenie efektu dramatycznego. Amerykanka, oprócz pozytywnej opinii na temat twórczości kompozytora, pochlebnie wyraziła się na temat dyrygenta – Fabia Biondiego, porównując jego i jego orkiestrę do jednej wielkiej rodziny, a także podkreślając ogromną charyzmę maestra.

W rozmowie redaktorki Dwójki z Biondim również padły słowa uznania dla twórczości Hassego. Dyrygent wyraził opinię, że opery niemieckiego kompozytora są długie i niełatwe w odbiorze. W dziele *Priam i Tyzbe*, o którym sam Hasse mówił, iż jest to jedna z najlepszych rzeczy jakie stworzył, widać już ducha nadciągającej reformy operowej. Biondi zauważył, iż inne późne utwory Hassego mają pewne podobieństwa z dziełami Glucka, zauważył jednak istotną różnicę między kompozytorami,

a mianowicie to, że dla Hassego ważniejsza jest muzyka niż idea, a dla Glucka rewolucyjna myśl góruje nad muzyką.

W drugiej części audycji redaktorka rozmawiała z Pawłem Szczepanikiem z Capelli Cra-coviensis oraz Mateuszem Borkowskim z Dziennika Polskiego. Paweł Szczepanik podkreślał w rozmowie wagę wydarzeń takich jak festiwal Opera Rara mówiąc, iż jest to znakomita możliwość do zobaczenia jak wykonuje się muzykę dawną. Zwrócił też uwagę na ogromny autorytet i zasługi gwiazdy tego wydarzenia – Fabia Biondiego. Dla Szczepanika, jako muzyka, takie eventy jak festiwal Opera Rara mobilizują do pracy i stanowią fantastyczny sposób do rozwoju zespołu i poszerzania kontaktów, o czym świadczy wydanie nowej płyty przez Capellę. Mateusz Borkowski wspominał o ogromnej rzeszy fanów odwiedzającej koncerty Biondiego, a także porównał Kraków podczas festiwalu do włoskiego miasta. Zauważył jednak fakt, że mimo corocznych

festiwali i możliwości spotkań z Biondim w Krakowie nie utworzyła się żadna grupa muzyków, którzy koncertowaliby z nim regularnie. Borkowski wyraził jednak nadzieję, że z biegiem czasu się to zmieni.

W moim odczuciu audycja ta była interesująca. Dzięki niej miałam możliwość pogłębienia swej wiedzy na temat twórczości Hassego, a w szczególności jego oper. Dowiedziałam się także, jak ważne jest propagowanie wykonawstwa muzyki dawnej i jakie skutki niesie ze sobą. Myślę, że po wysłuchaniu takiej audycji odbiorca chętniej wybierze się na koncerty organizowane w ramach festiwalu Opera Rara czy Misteria Paschalia i doceni kunszt prezentowanych tam utworów.

Posłuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/688/Artykul/1576507,Hasse-Trudny-jak-Rossini-rewolucyjny-jak-Gluck>



Michał Piechnik

„Chopin osobisty”

Audycja pt. „Chopin osobisty” przedstawia nam sylwetki wybitnych pianistów, którzy biorą udział w wielu konkursach i przeglądach pianistycznych. Prowadząca Róża Świątczyńska, jak sama mówi, lubi dzielić się ze słuchaczami słuchaną właśnie płytą, porównywać interpretacje, odkrywać nowych wykonawców. Ma słabość do fortepianu i Chopina. Podczas audycji często nawiązuje do Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach-Zdroju (ostatnia, 71. edycja odbyła się w dniach 5-13 sierpnia 2016 r.). Ów festiwal jest organizowany cyklicznie, wiele komenta-

rzy prowadzącej odnosi się właśnie do niego. Ta audycja poświęcona została wybranym utworom Fryderyka Chopina. Usłyszeliśmy w niej:

- **Etiudę As-dur op. 10** – Cho Seong-jin, zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 2015 r.;
- **Mazurki: cis-moll op. 63 nr 3 i f-moll op. 7 nr 3** – Eugen Indjic, laureat czwartej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w roku 1970;
- **Poloneza cis-moll op. 26 nr 1** – Vadym Kholodenko, zwycięzca konkursu im. Van Cliburna;

- **Sonata h-moll op. 58, cz. IV** – Marc-André Hamelin, w 1985 r. zwyciężył w Międzynarodowym Konkursie muzyki amerykańskiej w Carnegie Hall;
- **Fantazję f-moll op. 49** – Yulianna Avdeeva, zwyciężczyni Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 2010 r.;
- **Mazurka H-dur op. 56 nr 1** – Kate Liu, laureatka III nagrody na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 2015 r.;
- **Poloneza gis-moll** – Tobias Koch, przyjaciel Festiwalu "Chopin i jego Europa" w Warszawie. Muzyk charakteryzuje się zaskakująco ciekawymi interpretacjami utworów;
- **II Koncert fortepianowy f-moll op. 21, cz. III** – Roustem Saitkoulov, zdobywca pierwszej nagrody w konkursie w Rzymie i zwycięzca World Masters Monte Carlo.

Każdy z wykonawców uczestniczył również w tegorocznym festiwalu w dusznickim dworcu Chopina. Ta audycja była niejako zapowie-

dzią tego, co miało być udziałem publiczności na festiwalu. Takich wykonań słucha się z przyjemnością. Najlepsi pianiści z całego świata wykonują muzykę Chopina na najbardziej prestiżowych festiwalach i koncertach. Każdy z nich, chociaż z innego końca globu, wykonuje tę muzykę tak, jakby czuł w sobie polską krew. Zauważa się lekkość wykonań i precyzję mistrzów. To również podkreślała prowadząca. Nieważne jaką muzykę grają, brzmi ona zawsze tak, jakby to była ich narodowa.

Audycja przekonała mnie do Festiwalu w Dusznikach. Myślę, że to jedna z lepszych okazji do posłuchania rewelacyjnej muzyki na żywo.

Posłuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/521/Artykul/1669390/>

Sprawdź też tegoroczny program Festiwalu:

<http://festival.pl/pl/home/>



Marcin Miotelka

„Bariera dźwięku”: Béla Bartók nasz współczesny

Niniejsza audycja została wyemitowana 4 marca 2016 r. w Programie Drugim Polskiego Radia w ramach cyklu „Bariera dźwięku. Przewodnik po muzyce współczesnej”. Prowadzącym program był Adam Suprynowicz, zaś gościem muzykolog Marcin Krajewski.

Czym wyróżniał się Béla Bartók w muzyce XX w.? Na to pytanie starają się odpowiedzieć rozmówcy audycji. Ten węgierski kompozytor wyłamuje się z awangardowych trendów dwudziestowiecznej muzyki klasycznymi od-

niesieniami swoich kompozycji. Mimo to nie jest twórcą anachronicznym, zapatrzonym jedynie w przeszłość muzyki. Tłem jego wczesnego stadium twórczości jest epoka romantyczna. U Bartóka łatwo zauważyć fascynację m.in. Brahmssem, od którego zaczerpnął swoje myślenie o formach muzycznych. Jest rówieśnikiem Strawińskiego oraz Schoenberga, jednak nigdy nie zrezygnował całkowicie z tonalności jak ten ostatni, choć nie jest to tonalność w ścisłym rozumieniu systemu dur-moll. Bartók jest kompozytorem, którego

można nazwać tradycjonalistą na tle rodzących się dwudziestowiecznych prądów awangardowych. Bogusław Schaeffer opisuje Bartóka jako twórcę, który staje ponad podziałami, którego charakteryzuje niezwykła wewnętrzna spójność stylu. W ten sposób odróżnia się od Strawińskiego, którego dzieła, pisane w różnych okresach jego twórczości, można by przypisać zupełnie różnym kompozytorom. Twórczość Bartóka cechuje idea organicznej spójności. Utwór jest zbudowany jak drzewo, które jest jednym organizmem, składającym się z wielu części. Muzyka powinna więc naśladować spójność natury, w utworze ważny jest konsekwentnie realizowany źródłowy pomysł. W tym miejscu prowadzący zaprezentowali utwór z cyklu węgierskich pieśni ludowych Béli Bartóka na fortepian w wykonaniu Piotra Anderszewskiego.

Bartók wniknął w muzykę ludową. Nie jest to dziewiętnastowieczny folklorizm, lecz początek dwudziestowiecznej etnomuzykologii. Kompozytor wprowadził do muzyki inspirowanej ludowością zasady rotacji chromatycznej – wypełnianie krokami melodii wąskiego zakresu interwałowego, np. w *Kantacie świeckiej*. Inną zasadą jest technika przetworzeniowa, proporcja liczbowa i zastosowanie diatoniki.

Adagio religioso – to kolejny utwór zaprezentowany przez prowadzących program. W kompozycjach Bartóka bardzo często słycać inspiracje muzyką ludową, z której zaczerpnął „powierzchnię dźwiękową” i od której odebrał lekcję ludzkiego słyszenia. Muzyka ludowa bywała też organiczną zasadą dla struktury utworu. Marcin Krajewski podejrzewa, że Bartók mógł się na tym polu wzorować na twórczości Szymanowskiego (*Śtopiewnie*), choć raczej były to równoległości czasowe. Na pewno twórczość Bartóka wywarła wpływ na utwory Lutosławskiego z lat osiemdziesiątych.

Twórczość Béli Bartóka z pewnością oddziałuje na innych węgierskich kompozytorów, jak György Ligeti czy zwłaszcza György Kurtág. Był wzorem „komponującego jeża”, który nie asymiluje różnych stylów muzycznych, pomimo ich doskonałej znajomości, lecz konsekwentnie rozwija kilka własnych pomysłów na język muzyczny.

Postuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1590820,B%C3%A9li-Bartok-nasz-wspolczesny>



Marcin Miotelka

„Bariera dźwięku”: Awangarda w muzyce – niszczycielska siła?

Audycja została wyemitowana 18 stycznia 2016 r. na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia w ramach cyklu audycji „Bariera dźwięku. Przewodnik po muzyce współczesnej”. Prowadzącym był Adam Suprynowicz,

a jego gościem dr Ewa Schreiber, wykładowca UAM w Poznaniu.

Podstawowym zagadnieniem programu jest stosunek twórców awangardy muzycznej XX w. do muzyki klasycznej i w ogóle do tradycji

muzycznej minionych stuleci. Prowadzący zauważył, że pomimo deklaracji programowych niektórych awangardzistów i awangardy o konieczności spalenia akademii, odrzucenia dotychczasowej muzyki itp. nie doszło do realizacji tych postulatów, a oni sami wpisywali się w klasyczny model kompozytora i czerpali z dorobku swoich poprzedników. Przykładem może być Arnold Schoenberg, który wg prowadzącego stał się raczej przez nieporozumienie ikoną awangardy, a w głębi duszy był tradycjonalistą. Prowadzący zaprezentował jego *Wariacje* op. 31. Po tym utworze głos zabrała dr Ewa Schreiber, która w zasadzie powtórzyła początkowe spostrzeżenie prowadzącego, mówiąc, że wprawdzie po II wojnie światowej kompozytorzy usiłowali redefiniować muzykę jako taką, szukając nowych źródeł dźwięku, tworząc m.in. muzykę elektroniczną, jednak nie potrafili tak naprawdę zerwać związku z tradycją muzyczną. Podała za przykład Varèse’a, Stockhausena, Schaeffera oraz Bouleza, który, choć wzywał do spalenia teatrów operowych, pisał przecież sonaty i etiudy fortepianowe, zaś Stockhausen tworzył także utwory tonalne i inspirował się utworami Wagnera. Oryginalną myśl w komponowaniu wniósł John Cage, który patrzył na muzykę przez pryzmat upływu czasu, jednak i u niego spotkać można wpływy przeszłości muzycznej. Niektórzy awangardiści, jak Helmut Lachenmann, sprzeciwiali się traktowaniu muzyki jako produktu, który następnie „sprzedaje się” w salach koncertowych. Przykładami takiej muzyki miały być muzyka klasycystyczna i romantyczna. Jednak i on, jako nauczyciel kompozycji nakłaniał swoich uczniów do wsłuchiwania się w wielkich mistrzów przeszłości. *Accanto* Lachenmanna – to kolejny utwór, który zagościł w audycji. Napisany na klarnet i orkiestrę „wy-

darza się” równoległe z odtwarzanym „z taśmy” koncertem na klarnet Mozarta. Dla Lachenmanna Mozart i Beethoven byli typami kompozytorów, którzy tworzyli muzykę dla niej samej, stąd obficie czerpał inspirację z ich dorobku. Następnym utworem była *Serenada* Lachenmanna.

Wśród awangardzistów zdarzali się też całkiem „niepostępowi” kompozytorzy, do których zaliczał się Jonathan Harvey. Mimo nowego języka muzycznego, bardzo chętnie korzystał on z ideałów bliskich dawnym twórcom i wyróżnił uniwersalne idee panujące w muzyce, jak zrównoważona jedność, porządek, spójność. Zestawiał ze sobą odmienne techniki kompozytorskie i języki muzyczne, np. łączył muzykę sakralną z muzyką elektroniczną. Innym typem tego rodzaju kompozytorów był Witold Lutosławski, którego cechowało przywiązanie do twórczości Haydna i który tworzył klasycznie kojarzące się formy jak *II Symfonia*. Ciekawy, nowy język muzyczny stworzył Elliott Carter, który jednak początkowo wpisywał się w nurt neoklasyczny pozostając pod wpływem Mozarta, Debussy’ego czy Fauré.

Z tej gawędy o awangardzie muzycznej XX w. wypływa wniosek o zatarcu granicy pomiędzy epokami w muzyce. Awangarda muzyczna XX w. to tak naprawdę próby syntezy różnych prądów muzycznych i wypracowanie, dzięki rozwojowi techniki i elektryczności, nowych języków muzycznych, które wysuwa się na pierwszy plan względem tła muzyki dawnej.

Posłuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1693629,Awangarda-w-muzyce-niszczycielska-sila>



Karol Przybojewski

„Zapiski ze współczesności”: Konstanty Andrzej Kulka

Kulka pochodzi z Gdańska, gdzie się uczył, a obecnie jest także profesorem. Jego ojcem był śpiewak w chórze Państwowej Opery Bałtyckiej. Matka była pianistką. Choć młody Kulka wcale nie miał zostać muzykiem, to jednak ukończył Podstawową Szkołę Muzyczną w Gdańsku-Wrzeszczu. Następnie kontynuował naukę w liceum muzycznym na ul. Gniłnej. Na pytanie dlaczego wybrał skrzypce nie jest w stanie sobie odpowiedzieć. Pamięta jedynie, że bardzo nie lubił brzmienia fortepianu, gdyż matka często ćwiczyła. Uwielbiał za to słuchać utworów skrzypcowych w radio. Jego pierwszym nauczycielem był Ludwik Gbiorczyk. Kulka twierdzi, że był wręcz fanatykiem muzycznym – przypomina sobie, jak wyrzucał uczniów za drzwi, kopiając w piec kaflowy. Dostrzegł on jednak młodego Kulkę i miał w zwyczaju zapraszać go co niedzielę do domu, do Sopotu, na obiad i lekcję. Do ćwiczenia pilnował go ojciec. Był przez niego ściśle kontrolowany, choć i tak często czytał książki zamiast ćwiczyć. Był to jednak ważny etap w jego życiu. Późniejszym nauczycielem był profesor Stefan Herman. Kulka bardzo dobrze go wspomina – np. jak tworzył małe ciężarki z ołowiu na smyczek w celu intensywniejszego ćwiczenia. Wielu lekcji udzielał mu dodatkowo w domu. Młody skrzypek znał prawie na pamięć gmach opery w Gdańsku, gdyż bardzo często udawał się tam, aby wysłuchać podczas występów swego ojca. Jego pierwszą pracą była rola ministranta w operze Pucciniego *Tosca*. W Gdańsku poznał wielu ludzi, którzy później stali się słynni: Ryszarda Poznakowskiego, skrzypka Seweryna Krajewskiego, Włodzimierza Nahorny. Pierwszym konkursem, w którym wziął udział, był Konkurs im. Paganini-

niego w Genui w 1964 r., gdzie zdobył wyróżnienie. Jeszcze w tym samym roku pojechał do Monachium. Rząd utrudniał wyjazd, w związku z czym ostatecznie Kulka pojechał tam bez akompaniatora. Pomimo trudności konkurs udało się wygrać. Było to ważne osiągnięcie dla przyszłości muzyka. Od tego momentu bowiem wciąż jeździł po Europie, co wiązało się z potrzebą szybkiego poszerzania repertuaru. Sam Kulka uważa, że był to bardzo ciężki czas pracy. Prowadził intensywne życie, miał ograniczone kontakty i napięty grafik. Debiut w Polsce nastąpił przy współpracy z Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie. W Europie pozytywnie pisał o nim m. in. Karol Schönberg. Artysta natomiast zapamiętał, że świetną akustykę miały sale w Buenos Aires. Przypomina mu się historia koncertu z dyrygentem Skrowaczewskim – gdy skończył koncert Szymanowskiego, na drugą część (Brucknera), poszedł do holu. Siedział tam wielki czarny pies. Również z ostatnim usłyszanym dźwiękiem pies wstał i wyszedł. Kulka podejrzewa, że był to pies przewodnik pewnej pani słuchającej koncertu, mimo to wywarło na nim wielkie wrażenie to swoiste słuchanie dzieła. Innym wydarzeniem, które zapadło mu w pamięć był koncert w Meksyku. Kiedy miał wracać przez USA i Londyn na lotnisku zostało mu powiedziane, że wiza nie będzie potrzebna. Kiedy jednak wysiadł w Ameryce, z powodu jej braku, kazano mu wracać do Meksyku. Jako że ostatni samolot już odleciał, został zakwaterowany w hotelu mając z sobą jedynie swoje skrzypce, gdyż walizki zostały w samolocie. Zaprowadzono go tam w kajdankach i powiedziano, by udał się na kolację. W ferworze radości Kulka chwycił skrzypce i wybiegł na

stołówkę, a drzwi jego pokoju się zatrzasnęły. Potem wrócił, lecz nie mógł już dostać się do środka. Na domiar złego skrzypce pozostawił w restauracji, a ta już została zamknięta. Następnego dnia, gdy miał lecieć z powrotem do Meksyku, po raz kolejny miał sporo kłopotów na lotnisku. W końcu się udało i jakoś wrócił do kraju. Podróż mająca trwać kilkanaście godzin zamieniła się w czterodniową wyprawę. Innym muzycznym wydarzeniem, które dobrze pamięta jest tournée z 1971 r. z Witoldem Rowickim i Andrzejem Markowskim po Azji i Oceanii. Przejechali Japonię, Australię, inne „tamte” kraje. Było to najdłuższe tournée w jego karierze. Kulka wspomina historię z frakiem, który zamiast do Bangkoku poleciał do Bejrutu, czy kotła, który w ogóle nie dotarł na miejsce. W zamian znalazł jakiś stary

„bęben” w jednym z klubów, a ponieważ był długo nieużywany, po pierwszym uderzeniu wzbił się w powietrze taki tuman kurzu, że orkiestry w ogóle nie było widać. Z kolei podczas drugiego koncertu w Singapurze było tak gorąco, że po występie muzycy byli mokrzy, jak po wyjściu z wanny. Na pierwszym był przedstawiciel rządu, więc pojawiły się wentylatory i dało się przetrwać. Na drugim, niestety, nie było już tak dobrze...

Posłuchaj i Ty!

<http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/1677222,Kulka-w-ogole-nie-slucham-muzyki-skrzypcowej>



OGŁĄDAM...

Marcin Miotelka

Recenzja filmu „Purpurowe skrzypce”

Film w reżyserii François Girarda ukazał się na ekranach kin we wrześniu 1988 r. W rolach głównych wystąpili: Samuel L. Jackson jako Charles Moritz, Jean-Luc Bideau w roli Georgesa Pussina oraz Jason Flemyng jako Frederic Pope. Muzykę do filmu skomponował John Corigliano, a partie solowe skrzypiec wykonał słynny amerykański skrzypek – Joshua Bell.

Akcja filmu osnuta jest wokół tytułowych *purpurowych skrzypiec* i rozpoczyna się sceną z warsztatu Cremonskiego mistrza lutniczego – Nicola Bussottiego w siedemnastowiecznej Lombardii. Jak się wkrótce okazuje, obraz ten ma charakter retrospekcji, ponieważ następane

sceny rozgrywają się w ekskluzywnym domu aukcyjnym we współczesnym Montrealu. Oto na aukcję wystawione zostaje ostatnie lutnicze arcydzieło Bussottiego – *purpurowe skrzypce* z 1681 r., które wzbudzają większe zainteresowanie majątnych koneserów niż inne instrumenty sprzedawane tego dnia, choćby skrzypce legendarnego Stradivariusa. Już samo to zestawienie wzbudza ciekawość – co wpływa na tak wielką wartość *purpurowych skrzypiec*? Dalej akcja filmu przenosi nas z powrotem w rodzime strony mistrza Bussottiego, gdzie poznajemy jego mającą niebawem urodzić syna małżonkę. Towarzyszy jej niepokój o przyszłość, stąd, wbrew zakazom męża, prosi

o przepowiednię jedną ze swych służących. Ta przepowiada jej szereg nieszczęść, w tym śmierć.

Dalsza narracja to przeplatające się rzuty czasów i miejsc akcji: współczesny dom aukcyjny i chronologicznie przedstawione losy *purpurowych skrzypiec* – począwszy od prowadzącego przytułek dla sierot klasztoru w porewolucyjnej Francji, gdzie instrument dostaje się w ręce cudownie utalentowanego chłopca, przez dziewiętnastowieczną Anglię, gdzie w posiadanie skrzypiec wchodzi lubieżny wirtuoz – Francis Pope, następnie przez rewolucję komunistyczną w dwudziestowiecznych Chinach, w których miłośnicy muzyki muszą ukrywać instrument w obawie przed represjami, aż do czasów współczesnych.

Wspólnym motywem dla wszystkich tych epok jest tajemnicze fatum, które ciąży na muzykach grających na skrzypcach Bussottiego. Cudowna sierota umiera na zawał serca podczas występu dla arystokraty, zaś angielski wirtuoz wskutek zauroczenia dźwiękiem skrzypiec popada w szaleństwo i zdradza wybrankę serca, która odkrywszy jego romans strzela do instrumentu, uszkadzając gryf. Niedługo potem skrzypce odbiera sobie życie. W komunistycznych Chinach ludzie z narażeniem życia i za cenę osobistych dramatów ukrywają skrzypce przed władzami. Wraz z rozwojem akcji poznajemy w retrospekcjach kulisy powstania *purpurowych skrzypiec*. Oto w czasie porodu umiera żona Bussottiego, on zaś w rozpaczce dokonuje czegoś wprost demonicznego. Pod osłoną nocy zabiera ciało zmarłej żony do swej pracowni, by tam, upuściwszy jej krew, użyć jej jako lakieru do swoich najlepszych skrzypiec. Następnie popełnia samobójstwo.

Akcja filmu kończy się we współczesnym Montrealu, gdzie znalazca *purpurowych skrzypiec* dokonuje oszustwa – podmienia arcydzieło Bussottiego na jego kopię, która, udając autentyk, zostaje sprzedana pewnemu konserwatorowi, a on sam ma zamiar wręczyć oryginał swojej młodziutkiej córce.

Fabuła filmu jest bardzo rozbudowana, obfituje w liczne zmiany czasu i miejsca akcji, na pewno do ostatnich kadrów trzyma widza w napięciu, które jednak ma różną intensywność ze względu na liczne „dłużyzny”. Opowieść pozostaje otwarta – nie wiadomo jakie są losy kolejnej osoby, która weszła w posiadanie instrumentu. Pewne wydają się jedynie dwie kwestie – *purpurowe skrzypce* swoje doskonałe właściwości akustyczne zawdzięczają krwi, którą zostały pomalowane oraz to, że kolejni muzycy, którzy wchodzi w ich posiadanie, doświadczają osobistych dramatów. Wydaje się, że nie są to zbiegi okoliczności, lecz że na owych nieszczęśliwach spełnia się przepowiednia służącej rodziny Bussottich. Same *purpurowe skrzypce* łączą w sobie dwie przeciwstawne cechy – są doskonałym dziełem człowieka i jednocześnie medium, przez które zdaje się działać siła przekleństwa. Nie wiadomo z jaką intencją Bussetti używa krwi swej zmarłej małżonki do pomalowania skrzypiec. Z pewnością nie jest to pusty gest człowieka będącego w rozpaczce. Być może Bussotti chciał w ten sposób ożywić i uwiecznić ukochaną w swoim dziele. Miał jednak świadomość złej przepowiedni, czy więc nie można wysnuć stąd wniosku, że chciał niejako „podzielić się” przeżywanym nieszczęściem za pośrednictwem *purpurowych skrzypiec*?



CZYTAM...

Marcin Miotelka

Recenzja artykułu ks. Jacka Bramorskiego

„Teologiczno-estetyczne wyznaczniki sakralności dzieła muzycznego”

Artykuł ukazał się na łamach czasopisma „Pro Musica Sacra” w 2013 r. Autor podejmuje refleksję nad teologiczno-estetycznymi kryteriami, kwalifikującymi dane dzieło muzyczne jako sakralne. Rozpoczyna od trafnego spostrzeżenia, że współczesna muzyka kościelna oddaliła się znacząco od tajemnicy *sacrum*, czerpiąc wzór z popkultury, czego wynikiem jest postępująca sekularyzacja liturgii. Zauważa, że nie zawsze tak było. Wskazuje przykład stosunku Jana Pawła II do muzyki liturgicznej, który w 2003 r. w liście *Mosso dal vivo desiderio* pisze, że nie wszystko, co znajduje się poza kościołem, może przekroczyć jego próg, zaś termin „muzyka sakralna” uległ takiemu rozszerzeniu, że często obejmuje repertuar, który nie może stać się częścią celebracji liturgii. Bramorski przytacza również obserwację Benedykta XVI, który stwierdza, że występuje ścisła zależność pomiędzy zrozumieniem liturgii a jakością muzyki liturgicznej – tam, gdzie podupada liturgia, tam również traci na wartości jej muzyka. Muzyka liturgiczna zaś ma znaczenie *via pulchritudinis* – drogi prowadzącej przez piękno do Boga, dlatego tak ważne jest precyzyjne wyznaczenie zasad, którym musi podlegać. Stolica Apostolska niejednokrotnie wydawała dokumenty, w których zapisane zostały wyznaczniki sakralności muzyki. Jednym z nich jest instrukcja posoborowa (sic!) *Musicam sacram*, która formułuje trzy główne reguły: przeznaczenie do oddawania czci Bogu, świętość i doskonałość formy, pre-

cyzując zaś, wyróżnia śpiew gregoriański, muzykę organową i przeznaczoną dla innych instrumentów dopuszczonych do użycia w liturgii, polifonię sakralną dawną i współczesną, oraz śpiew ludu Bożego.

Poszukując teologicznego uwarunkowania dla muzyki liturgicznej, autor wyróżnia trzy perspektywy: dzieło Stworzenia, tajemnicę Wcielenia oraz *ars celebrandi*. W kontekście pierwszej z nich musimy zrozumieć, że człowiek stworzony jest na podobieństwo samego Boga, a więc do jego natury należy bycie – podobnie jak Bóg – twórcą. Człowiek tworząc dzieło sztuki powinien zwracać się ku prawzorowi piękna, obecnemu w dziele Stworzenia. Tworzenie więc muzyki sakralnej ma wymiar kosmiczny, a jej twórca musi być wsłuchany w *harmonia mundi*, której racją istnienia jest Bóg.

Druga perspektywa to tajemnica Wcielenia. Jest ona uzupełnieniem dla perspektywy dzieła Stworzenia, ponieważ artysta, poszukujący *harmonia mundi*, odnajduje ją wpatrując się w dzieło Zbawienia, dokonane przez Jezusa Chrystusa. Kontemplacja tajemnicy Wcielenia jest centralnym wyznacznikiem sakralnego charakteru muzyki.

Teologiczne ujęcie muzyki w odniesieniu do dzieła Stworzenia i tajemnicy Wcielenia prowadzi w konsekwencji do uznania jej głębokiego znaczenia w *ars celebrandi*, czyli w sztuce

sprawowania liturgii. Wszelka sakralność jest dana od Boga, dlatego również w akcie tworzenia muzyki liturgicznej istotnym czynnikiem jest współpraca artysty z łaską Bożą. Autor stawia ten aspekt ponad sztukę artysty, jednak nie odmawia wagi samej jego biegłości w sztuce. Muzyka sakralna ma za zadanie „porywać” człowieka do Boga drogą piękną, jednak cel ten jest niemożliwy do osiągnięcia bez więzi artysty z Bogiem.

Muzyka sakralna wyraża świętość i wielkość Boga Zbawiciela przez doskonałość formy, dlatego ważny jest jej estetyczny wymiar. Autor odwołuje się do dwóch Doktorów Kościoła – św. Augustyna oraz św. Tomasza z Akwinu, którzy podjęli refleksję o muzyce sakralnej.

Św. Augustyn w dziele *O porządku* opisał muzykę jako *mięte dla ucha brzmienie*, które poprzez *odkrywanie rozumu w zmysłach* staje się wiedzą o *dobrym modulowaniu*. Te trzy elementy są dla świętego itinerarium dla duszy człowieka, która wsłuchując się w zmysłową przeciwieństwo muzykę poprzez piękno jej harmonii (*dobrze modulowanie*) zostaje uwolniona od chaosu zmysłów i uniesiona do Boga. Bramorski podkreśla w tym miejscu, że ważne jest oddzielenie przeżyć zmysłowych od duchowych w odbiorze muzyki. W muzyce sakralnej ważne jest przemawianie do duszy, wewnętrzny ruch, który kieruje ją ku Bogu.

Nieocenioną pomoc w pojęciu istoty piękna muzyki sakralnej dał św. Tomasz z Akwinu. W *Summie teologicznej* podał następujące kryteria dla piękna jako takiego: integralność-pełnia, proporcja oraz blask formy. Najważniejszym jest jednak integralność, która wyraża się w doskonałości proporcji, będącej z kolei przyczyną blasku formy. Tak pojęte piękno promieniuje blaskiem samego Boga, rozświetla ciemność ludzkiej egzystencji i stawia w świetle Najwyższego. Stąd płynie postulat wysokiej jakości dzieł muzyki sakralnej ze

względu na jej doniosłe znaczenie w sprawowaniu kultu Bożego.

Autor, podsumowując, stawia jako wzór sakralności muzyki chorał gregoriański, który w istocie przenosi człowieka w wymiar transcendentny, odkrywając przed człowiekiem piękno samego Boga. Zauważa, że niezbędnym wymiarem muzyki liturgicznej jest jej teologiczne przesłanie, wzbudzające w człowieku tęsknotę za Bogiem objawiającym się w akcie Wcielenia i w dziele Stworzenia. Droga Piękna jest drogą do Prawdy i Dobra, a te trzy razem tworzą pełnię bytu – Świętość.

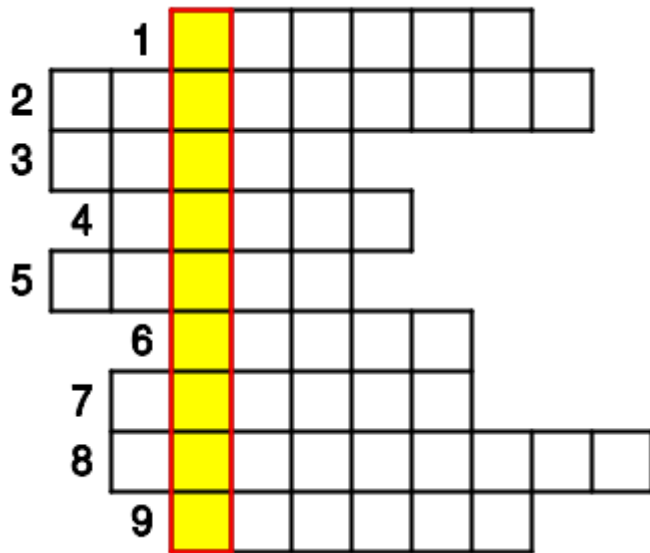
Przeczytaj i Ty!

<http://czasopisma.upjp2.edu.pl/promusicasacra/article/view/552>



Magdalena Mróz

Krzyżówka „Pieśń solowa w okresie romantyzmu”



- 1) Tytułowa ryba z pieśni Franza Schuberta.
- 2) Felix Mendelssohn-..., autor *Na skrzydłach pieśni niebiańskiej*.
- 3) „Miłość ...”, tytuł cyklu pieśni Roberta Schumanna.
- 4) „Erlkönig” – tytuł ballady Franza Schuberta – tłumaczy się często jako „król olch” lub „król ...”.
- 5) Gabriel ..., autor słynnego *Requiem*, nazywany „francuskim Schumannem”.
- 6) „... i Baba”, pieśń Stanisława Moniuszki.
- 7) „Leci ... z drzewa”, pieśń Fryderyka Chopina.
- 8) Modest ..., autor cyklu pieśni *W izbie dziecięcej* czy *Bez słońca*.
- 9) Gustav ..., autor licznych pieśni na głos z orkiestrą.

„Vox Humana”

Czasopismo Archidiecezjalnej Szkoły Muzycznej im. Ks. Kardynała Franciszka Macharskiego
nr 50 (luty 2017)

Redakcja i skład: Marek Dolewka. Korekta: Adriana Chrobok, Marek Dolewka.

ul. Prosta 35A, 30-814 Kraków, tel. 12 658 76 66

kontakt@asmkrakow.pl