

Tygodnik Muzyczny

Nr 22 (207)

20 II 2009

RELACJE

13 II 2009

Chcemy Niesiołowskiego

W kontekście podsycanych przez „Gazetę Wyborczą w Białymstoku” nieporozumień między dyrektorem Marcinem Nałęcz-Niesiołowskim a pewną częścią instrumentalistów orkiestrowych, ostatni koncert przesądził, a dla mnie także ostatecznie przeciął sprawę. Manifestacyjne powstanie całej sali na powitanie wchodzącego dyrygenta i długotrwała owacja, zanim orkiestra wydała z siebie pierwsze dźwięki, było wyrażeniem jednoznacznej opinii najistotniejszego „eksperta” - melomanów; oni przecież z własnej wieloletniej obserwacji wiedzą najlepiej, czy dotychczasowa praca i osiągnięcia Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego gwarantują pomyślność Opery i Filharmonii Podlaskiej w następnej jego kadencji, kadencji pełnej, obejmującej już kierowanie instytucją, która jest jego dzieckiem - **Operą i Filharmonią Podlaską**. Standing ovation na wejście dyrektora zrozumiałem jako „subito direttore di orchestra ed opera!” Dobrze byłoby, żeby rozważył to również minister kultury, planujący przeprowadzenie konkursu na dyrektora OiFP w jej nowej siedzibie.

Program koncertu, jak często u Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego łączył dzieła popularne i lubiane z zupełnie nieznanymi. Jest to chyba najlepsza formuła w naszych czasach, kiedy każdy może sięgnąć po krążek CD z własnej fonoteki. A tam byłoby trudno znaleźć kompozycje wykonane w pierwszej części koncertu: *Suite na orkiestrę ka-*

meralną Grażyny Bacewicz i *II Koncert wiolonczelowy c-moll op. 66* Mikołaja Miaskowskiego. Oba święciły też w Białymstoku swe prawykonania; było to zarazem pierwsze spotkanie białostockich melomanów z twórczością Miaskowskiego w ogóle.

Suita zaślśniła pełnym blaskiem uroczych czterech swych miniatur (znowu godne uczczenie Roku Grażyny Bacewicz). Wart rewitalizacji okazał się również *II Koncert wiolonczelowy c-moll* Miaskowskiego, kompozytora będącego niemal rówieśnikiem Karola Szymanowskiego. Wspominam naszego „Karola z Atmy” dlatego, żeby raz jeszcze wskazać na oryginalność jego muzyki, czego nie można powiedzieć o języku kompozytora rosyjskiego. Niemniej jednak jego *Koncert* zasługuje na stałą obecność na współczesnych estradach koncertowych, zwłaszcza w tak świetnym wykonaniu, jakie zdemontował Tomasz Strahl. Warstwa orkiestrowa dzieła tworząca jego główny składnik wyrazowy zabrzmiała równie dobrze i spójnie z partią wiolonczelową. Bardzo dobrze przyjęte wykonanie nagrodzono owacyjnie. Solista podziękował rzadko słyszonym bism: jednym z sześciu *Capricciów na wiolonczelę solo* z 1974 roku Henryka Jabłońskiego. Czołowy polski wiolonczelista jest we wspaniałej formie. Jego sztuka zachwycała idealnym rozumieniem stylu kompozytorskiego, ciepłym, nośnym tonem, liryczną ekspresją w kantylenach, nie wspominając już o wspaniałej, wirtuozowskiej technice.

Po przerwie - muzyka bardzo lubiana i równie dobrze znana. *Poemat symfoniczny „Step”* Zygmunta Noskowskiego Podlascy Filharmonicy wykonali wręcz wzorowo. Bardzo podobać się mogły już we *Wstępie* solowe partie wszystkich solistów (flet piccolo, waltornia, trąbka, klarnet obój). Potem też było dobrze; w tej orkiestrze po wymianie niektórych instrumentalistów, kikszy już się nie zdarzają. Ujęcie formy ekspresyjnej nazwałbym nowoczesnym. Tempa raczej klasyczne, bez skłonności do zbytnej rozlewności we *Wstępie*, jak u Grzegorza Nowaka w nagraniu z orkiestrą Sinfonia Varsovia. Interesujące jest zestawienie temp całości utworu (Grzegorz Nowak - 19:25, Stanisław Wisłocki z FN i Marcin Nałęcz-Niesiołowski - 17:12). To uderzające, że czas wykonania dłuższego utworu jest identyczny u tych dwóch dyrygentów. Nie muszę dodawać, jak wiel-

kim mistrzem był Stanisław Wisłocki (1921-1998). *Step* przypominał, że obchodzić powinniśmy obchodzić również rok Zygmunta Noskowskiego (stulecie śmierci).

Koncert zakończyły imponujące *Wariacje B-dur na temat Haydna* Johannes Brahmsa. Temat i osiem wariacji ujął Marcin Nałęcz-Niesiołowski w zważszym niż zazwyczaj tempie, ale sam monumentalny finał zabrzmiał bardziej dostojnie i wolniej, tworząc w ten sposób logiczne i bardzo przekonujące zamknięcie całości cyklu. Wykonanie spotkało się z owacyjnym przyjęciem i na bis powtórzono ów wspaniały finał.

K R O N I K A



Kolejny asumpt do oceny pracy dyrektora Opery i Filharmonii Podlaskiej - Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego. Nominacje do „Fryderyka 2009” kategorii „Muzyka poważna” - „Album Roku Muzyka Chóralna i Oratoryjna” uzyskały dwa albumy z udziałem Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego: wyróżniona już przez miesięcznik brytyjski „Gramophone” płyta z utworami Zygmunta Stojowskiego nagrana przez Chór i Orkiestrę OiFP z udziałem solistów (Marta Wróblewska - sopran, Maciej Bogumił Nerkowski - baryton) oraz płyta „Musica Sacromontana” (cz. 2) z utworami Józefa Zeidlera, Jana Wańskiego i Maksymiliana Koperskiego nagrana przez Concerto Polacco, Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej, Chór Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II pod kierunkiem Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego i Marka Toporowskiego.

W kategoriach „Album Roku Muzyka Współczesna” i „Najwybitniejsze Nagranie Muzyki Polskiej” nominacje uzyskała płyta Marian Borkowski - *Hymnus*, nagrana m.in. przez Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej.

W kategorii *Fonograficzny Debiut Roku* nominację uzyskał Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej - dyrygent Violetta Bielecka za album *GÓRECKI, MORYTO, SZYMANOWSKI - Pieśni kurpiowskie*.



Na 27 lutego zapowiedziana jest premiera filmu Rafała Wieczyńskiego „Popiełuszko. Wolność jest w nas”. Muzykę do obrazu skomponował **Paweł Sydor**, który swoją edukację muzyczną rozpoczął w białostockiej Szkole Muzycznej I stopnia, w klasie fortepianu Teresy Król. Studia kompozytorskie odbył już w Stanach Zjednoczonych. Ojciec kompozytora jest lekarzem. Wcześniej także uczył się muzyki, a w czasach studenckich śpiewał wiele lat (także jako doktor medycyny w PSK) w Chórze Akademii Medycznej w Białymstoku.

Z ŻYCIA UNIwersYTETU MUZYCZNEGO FRYDERYKA CHOPINA



Najbliższe koncerty Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Białymstoku

24 lutego 2009 - Muzyczne Wtorki
Sala Koncertowa UMFC, godz. 19.00
Marta Korczykiewicz - wiolonczela
Maria Sterczyńska - fortepian

25 lutego 2009 - Muzyczne Środy
Sala Koncertowa UMFC, godz. 19.00
Aneta Łukaszewicz - sopran
Jerzy Maciejewski - fortepian

Krzywym Nokiem i Ouchem

Spływające na mój komputer newslettery z „Gazety.pl Białystok” (elektroniczne wydanie „Gazety w Białymstoku”) nie dają zapomnieć o trwającej nagonce na dyrektora Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego. Ktoś powie, że to nie nagonka, a czujność reporterów i trzymanie ręki na pulsie. Dla mnie (i nie tylko dla mnie) jest to zwyczajna nagonka, a jeśli „gazeciarze” z „Wyborczej” trzymają gdzieś rękę, to nie na pulsie, a w nocniku.

O co chodzi w końcu w tej sprawie. Czy jest ona aż tak ważna, by coraz częściej do niej wracać na łamach poczytnego dziennika? Nie trzeba być bardzo inteligentnym, by domyśleć się, że jakimś wpływowym osobom chodzi o wypchnięcie obecnego dyrektora Filharmonii ze stanowiska.

„Tygodnik Muzyczny” nie będzie już zabierał głosu w tej sprawie. Uważamy ją za przesadzoną, rozstrzygniętą. Stanowisko publiczności zamianowane na ostatnim koncercie (zob. Relacja), wyróżnienie miesięcznika „Gramophone” i nominacje do „Fryderyka 2009” płyt nagranych z udziałem Chóru i Orkiestry OiFP, Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego - mówią same za siebie.

Dalsze drażnienie i podsycanie nieporozumień w Filharmonii będzie objawem chorej psychiki piszących.

AKADEMIA MELOMANA

Estetyka muzyczna

czyli co ludzie myśleli o muzyce (10)

Myśl okresu renesansu (1)

Do dzisiaj panuje przekonanie, że najważniejszą cechą okresu renesansu było uwolnienie się od teologicznego, scholastycznego sposobu myślenia i w związku z tym zainteresowanie się świecką kultu-

rą, nauką i sztuką. Wyrazem tego miało być odrodzenie kultury starożytnej, przede wszystkim greckiej i rzymskiej. Nie osłabiło to jednak twórczości religijnej, która w XV i XVI w. wydała najwspanialsze dzieła artystyczne o nieprzemijającej wartości.

Przeciwstawienie się średniowiecznej filozofii w niedługim czasie musiało wywołać opozycję, gdyż stara ideologia utrzymywała się jeszcze właściwie do końca renesansu, podobnie jak zainteresowanie kulturą starożytną utrzymywało się w ciągu całego średniowiecza. Wiemy już, że w okresie karolińskim przepisywano wiele zabytków z zakresu filozofii i literatury, że przez całe średniowiecze teoria grecka stanowiła podstawę wykształcenia. W okresie renesansu poznano i wydano szereg greckich i rzymskich traktatów teoretycznych. Po roku 1500 pojawiają się pierwsi teoretycy-humaniści w renesansowym sensie tego terminu.

Jednym z pierwszych przykładów takich otwartych umysłów był **Heinrich Loris** (1488-1563) - znany jako **Glareanus** (nazwisko to wywodzi się od nazwy jego rodzinnego kantonu Glarus) - teoretyk, poeta, muzyk, a także geograf i matematyk szwajcarski. Jego traktat *Dodekachordon* z 1547 r. zasłynął jako próba pogodzenia średniowiecznej teorii skal z renesansową praktyką muzyczną, która *de facto* przyczyniła się do kryzysu tejże teorii. Glareanus zastępuje naukę Gwidona z Arezzo, opartą na heksachordzie (skali sześciostopniowej), bardziej nowoczesnym systemem opartym na oktawie. Reprezentuje on zatem fazę pośrednią między teorią średniowieczną a nowoczesną. To za jego sprawą uczniowie dzisiejszych szkół muzycznych muszą opanować 12 skal (po grecku: *dodekachordon*), swobodnie się po nich poruszać. Skale te (np. dorycka, frygijska, lidyjska) nazywane dzisiaj modalnymi, kościelnymi, czasem (nieprawidłowo) greckimi stanowiły w okresie renesansu podstawę, tworzywo muzyczne, zanim nie zostały zredukowane w następnym okresie do dwóch tylko: majorowej (durowej) powstałej ze skali modalnej jońskiej i minorowej (mollowej) - ze skali eolskiej.

Bardzo ważnym teoretykiem renesansu, a także kompozytorem był **Gioseffo Zarlino** [giosefo carlino] (1517-1590). W przeciwieństwie do dawnych teoretyków biorących za punkt wyjścia współbrz-

mienie, Zarlino podkreślał znaczenie akordu. Jako pierwszy uzasadnił na podstawie obliczeń matematycznych i opisał budowę trójdźwięku durowego i mollowego. Stwierdził, że treść harmoniczna utworu opiera się na tych dwóch podstawowych formach akordowych. Określił ich wyraz, durowy jako wesoły, mollowy jako smutny.

Zarlino będąc również kompozytorem, zapoczątkowuje korzystny dialog między teoretykami i muzykami. Ta dwustronna wymiana poglądów okazała się brzemienne w skutki dla historii muzyki. Odkrycie tonalnej harmonii przez teoretyków i jej stopniowe umacnianie się w praktyce stanowi tylko jeden aspekt obszernych i głębszych przemian w wielu dziedzinach, takich jak uprawianie i pojmowanie muzyki, dzieło i jego relacje do publiczności, zadania kompozytora i wykonawcy, łącznie z rolami kulturowymi i społecznymi, jakie przyszło im podjąć.

Wśród owych przemian należy przede wszystkim wyjaśnić nową zależność między dziełem muzycznym a publicznością; co więcej — bardziej niż o nowej relacji można by tu mówić o narodzinach nowego typu publiczności. Po raz pierwszy bowiem — jak można sądzić — od czasów starożytnej Grecji manifestuje się dualizm, a nawet rozdział między tymi, którzy wykonują muzykę bądź ją komponują, a jej słuchaczami. Ogólnie rzecz biorąc, przez całe średniowiecze funkcje wykonywania i słuchania zmierzały do utożsamienia się w szerszej funkcji liturgicznej, łączącej w jednej i tej samej osobie interpretatora i adresata muzyki. Płynna struktura śpiewu gregoriańskiego oraz sporej części polifonii aż do renesansu jest charakterystyczną cechą muzyki nie mającej innych adresatów poza wspólnotą, która śpiewa dla uwznioślenia religijnego. Przyjemność wspólnego śpiewu i tekst liturgiczny, stanowiący swoistą nić przewodnią, wystarczają, by zapewnić minimum spójności i stosowności samemu dziełu. Jednak wraz z sekularyzacją muzyki i coraz silniejszym przejawianiem się form świeckich, takich jak madrygał, głównie zaś wraz z rozwojem muzyki instrumentalnej obok form wokalnych, następuje coraz wyraźniejszy i konsekwentny rozdział między wykonawcą i słuchaczem. Muzykę tworzy się wówczas z myślą o odbiorcy, który

de facto jest równocześnie zleceniodawcą. Wymaganie struktury prostej, racjonalnej, krótkiej, zwięzłej, zrozumiałej we wszystkich szczegółach współlistnieje z wymogiem pełnego usatysfakcjonowania słuchaczy.

Potrzeba zracjonalizowania i uproszczenia, która przejawia się na wszystkich poziomach, w teorii i praktyce kompozytorskiej, nie kontrastuje, lecz pozostaje w doskonałej wręcz zgodzie z koncepcją muzyki jako narzędzia emotywnego, zdolnego „poruszać afekty”, wzruszać, dotykać strun duszy ludzkiej. Podczas gdy w śpiewie gregoriańskim element chóralny oraz uniesienie religijne odczuwane zbiorowo wystarczały dla podtrzymania zainteresowania grupy, w nowej muzyce, zwracającej się niejako pojedynczo do poszczególnych słuchaczy, tj. do publiczności z założenia biernej, kompozytor musi znaleźć środki dotarcia do odbiorcy i wzruszenia go, aby włączyć go następnie w tok dyskursu muzycznego. Twórca nie może już sobie pozwolić na niedopowiedzenia, chwiejność, brak spójności językowej, lecz musi komponować tak, aby móc zostać łatwo i wyraźnie odebrany.

Proces sekularyzacji muzyki nadawał jej celom coraz wyraźniejszy charakter, przynajmniej w odniesieniu do ówczesnego społeczeństwa. Cele te miały polegać na sprawianiu przyjemności poprzez „poruszanie afektów”. Zarlino zdaje sobie jasno sprawę z tego, że jeśli muzyk pragnie sprawić „przyjemność” słuchaczowi, musi wypracować pomysł (*progetto*) muzyczny dokładnie określony i sfinalizowany. Harmonia tonalna jest w istocie schematem logicznym i linearnym, w obrębie którego ma się spójnie rozwijać dyskurs muzyczny zdolny wzruszać, a zarazem bawić słuchaczy.

Innym zjawiskiem towarzyszącym narodzinom harmonii był rozwój instrumentów i muzyki instrumentalnej. Ta ostatnia wyodrębniła się w powolnym, przebiegającym nie bez trudności i oporów procesie, który miał nieśmiały początek w okresie renesansu i zakończył się triumfalnie dopiero w okresie romantyzmu. Ewolucję muzyki instrumentalnej poprzedziła zresztą faza udoskonalania instrumentów, zwłaszcza klawiszowych, takich jak organy, wirginał i klawesyn; sama klawiatura została tak skonstruowana, aby sprzyjać odzwierciedleniu i rozwojowi harmonicznym rozwiązań tonalnych. Doskonałe

znana, naturalna podstawa harmonii, tak ściśle ujmowana w kategoriach matematycznych, uległa jednak zagrożeniu, kiedy okazało się konieczne temperowanie skali poprzez pewne poprawki stroju, mające zapewnić muzykowi i wykonawcy praktyczną możliwość łatwego modulowania z jednej tonacji do drugiej. Wiadomo, iż istnieją różne systemy podziału oktawy dla ukształtowania skali diatonicznej, lecz są one wszystkie — z różnych powodów niezadowolające. Wypróbowywane systemy (pitagorejski — poprzez sukcesywne następstwo kwint; system wyodrębniania oktawy poprzez podział 2:1, kwinty i tercji wielkiej poprzez podziały 3:2 i 5:4, zaś mniejszych interwałów poprzez stopniowo malejące proporcje; wreszcie system oparty na szeregu dźwięków harmonicznym) stwarzają poważne niedogodności w praktyce. Zwrócono się więc ku równomiernej temperacji stosowanej przedtem instynktownie, zaś ujętej teoretycznie dopiero na początku 1700 r.: oktawa została podzielona na 12 równych półtonów, przez co wszystkie interwały nie są już równe z matematycznego punktu widzenia, jednak są one wystarczająco poprawne, tak iż nie stwarzają żadnej niedogodności praktycznej, kompozytorskiej czy wykonawczej.

Techniczne udoskonalanie instrumentów klawiszowych, smyczkowych i dętych, idące w parze z rosnącym znaczeniem muzyki instrumentalnej, przyniosło nowe problemy i sprzyjało narodzinom nowej koncepcji muzyki, a przede wszystkim — nowym zależnościom między teorią a praktyką. Niewielki rozwój muzyki instrumentalnej i niedoskonałość instrumentów w średniowieczu sprzyjały przekonaniu, iż zadanie wykonawcy było mało angażujące z intelektualnego punktu widzenia: ileż razy określano mianem „zwierzęcia” tego, kto działa bez wiedzy, czyli wykonawcę. Muzyka była — rzeczą oczywistą — sztuką wyzwoloną, lecz jedynie jako dyscyplina teoretyczna i spekulatywna, natomiast jako dziedzina praktyczna znajdowała się poza obszarem zainteresowań teoretyków.

Akceptowany rozdział muzycznej teorii od praktyki ograniczał częściowo zasady renesansowego humanizmu, nową naukę i pierwsze przebliski myślenia empirycznego, zaś do zanegowania podstaw tej separacji przyczynił się techniczny rozwój instrumentów. Organy,

klawesyn, różne typy instrumentów smyczkowych, wiole, skrzypce itp., jak też instrumenty dęte w nowych wersjach uzyskały po udoskonaleniu bardziej skomplikowane i wyszukane mechanizmy, wzbogacając zarazem zakres techniki gry. Wykonawcy przychodziło zmierzyć się z coraz trudniejszym zadaniem: gra stała się czynnością o znacznym stopniu komplikacji, złożoną, wyspecjalizowaną, odpowiedzialną. Instrumentalista powinien posiadać taki stopień wyrafinowania i sprawności, aby usatysfakcjonować publiczność, która stawia mu wysokie wymagania. Osoba wykonawcy zyskuje w ten sposób nową godność, choć nie od razu w pełni uznaną. Kompozytor, który powinien opanować pojęcia teoretyczne, gdyż harmonia nie jest utożsamiana tylko z harmonią sfer, lecz stanowi kompleks praw, na których ma się opierać kompozycja, powinien też wykonywać z artyzmem, wyrafinowaniem, a przede wszystkim — biegle to, co skomponował. Początkowo postaci teoretyka, kompozytora i wykonawcy często utożsamiają się ze sobą. Zarlino — słynny teoretyk — był również kompozytorem i nie jest to przypadek izolowany. Po nim następują: Vincenzo Galilei, Artusi, Caccini, sam Monteverdi, aż do Rameau i tylu innych muzyków XVII i XVIII wieku, którzy byli zarazem wielkimi teoretykami, kompozytorami i wykonawcami. Średniowiecznego minstrela — lekceważonego muzyka-wykonawcę, sprawnego ignorantą (tego, który działa, lecz nie posiada wiedzy) zastępuje teraz muzyk bardziej odpowiedzialny, który komponuje, wykonuje i myśli, a także ujmuje teoretycznie przedmiot swego działania.

CZYTAJMY

ruch muzyczny

OD REDAKCJI

Pewien był opozycjonista, który za komuny odsiadywał karę za podpalenie Muzeum Lenina, poczynił w więzieniu ciekawą obserwację.

cję. Gdy przez radiowęzeł nadawano muzykę poważną, pospolici przestępcy protestowali - uważali, że naczelnik więzienia umyślnie znęca się nad nimi. Mieszkańcy Wrocławia, którym zafundowano niedawno w tramwajach muzykę poważną z głośników, zareagowali podobnie. Nie chcemy - broń Boże - stawiać znaku równości między nimi a pospolitymi przestępcami. Co więcej: uważamy, że mieli rację. My również nie życzylibyśmy sobie muzyki w środkach komunikacji miejskiej. Żadnej! Ale nie tylko tam, bo i w restauracjach, na dworcach, w marketach... Mamy muzykę w domu, filharmonii i operze. I jeśli nadal będziemy ją słyszeć w miejscach publicznych, uznamy, że naczelnik państwa umyślnie się nad nami znęca. Doprowadzeni zaś do ostateczności podpalimy Muzeum Muzyki Poważnej - zwłaszcza że muzeum takiego u nas nie ma i jeszcze długo, długo nie będzie. A zgadnij, koteczku, czemu go nie ma?

[„Ruch Muzyczny” nr 3 z 8 II 2009]

„TYGODNIK MUZYCZNY”

redaktor i autor: Stanisław Olędzki

- solemuz@neostrada.pl
- tel. kom. +48 512 487 602