

# Tygodnik Muzyczny

Nr 23 (208)

27 II 2009

## RELACJE

20 II 2009

### Nesterowicz i Sobczak

Interesujący program przywiózł do nas Michał Nesterowicz, dyrygent, który swe pierwsze kroki ku karierze stawiał w Białymstoku, jako laureat II Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w 1998 roku. Lata, które minęły od tamtego czasu, potwierdziły słuszności werdyktu jury, aczkolwiek jest tu małe „ale”. Kiedy dzisiaj przeglądam listę uczestników tamtego konkursu, nie znajduję na niej nikogo, kto zrobiłby większą karierę od Nesterowicza, nie widzę nazwiska głośniejszego od dzisiejszego dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Chile. Może więc należało mu dać wówczas pierwszą nagrodę?

W swym programie Nesterowicz zestawiał dzieła mistrza i ucznia: Gabriela Fauré i Maurycego Ravela, a że ten ostatni bardzo cenił Mozarta, usłyszeliśmy w tych pięknym francuskim obramowaniu *Koncert fortepianowy B-dur KV 450* geniusza z Salzburga.

Radosław Sobczak okazał się pianistą dojrzałym, ale wciąż poszukującym. Jego Mozart zabrzmiał bardzo miękko i subtelnie, grany niemal bez przerwy *una corda*, co zapewne miało wywołać aureę dźwiękową charakterystyczną dla dawnych pianoforte. Orkiestra jednak grała w pełnej, dużej obsadzie, a to można uważać za brak konsekwencji w przyjętej estetyce wykonania; bowiem albo zbliżamy się

do brzmienia osiemnastowiecznego WSZYSCY (solista i orkiestra), albo takich pretensji wcale sobie nie rościmy.

Niemniej jednak *XV Koncertu fortepianowego* słuchało się z przyjemnością, pomimo kilku kiksów waltorni i czasem pewnej ociążałości smyczków. W wariacyjnej części środkowej solista wznosił się na szczyty liryzmu zachwycając bogatą paletą kolorystyki fortepianowej i romantyczną wręcz wrażliwością frazowania. Tak istotny tu dyskurs z orkiestrą również zabrzmiał bardzo dobrze. Finałowa *caccia*, aczkolwiek zagrana w tempie wyważonym, mogła chwilami porywać. W sumie pianista bardzo się podobał, został gorąco przyjęty i potwierdził swoją wysoką klasę wykonaniem na bis *Momentem muzycznym e-moll op. 16 nr 4* Sergiusza Rachmaninowa. W wirtuozowskich, pełnych pasji, pędzących frazach odnalazł po subtelnych Mozartcie dopełnienie swojej osobowości artystycznej.

Z kompozycji francuskich bardzo spodobała mi się *Suita „Pelléas et Mélisande” op.80* Fauré, zwłaszcza śliczna *siciliana*, znana tak dobrze wiernym słuchaczom Programu II Polskiego Radia, gdzie niegdyś otwierała nocne koncerty. Stylowo zabrzmiały też *Walce szlachetne i sentymentalne* Ravela. Wieńczące koncert *Bolero* chociaż jest, jak wiadomo, samograjem, to jednak do pełnego powodzenia tego wykonania zabrakło perfekcyjnej gry „dęciaków” w pierwszej partii utworu. W tej grupie wybijało się naprawdę piękne solo oboju miłosnego; innym zdarzały się nawet kiksy. W tej orkiestrze to nie przystoi.

## KRONIKA

W niedzielę (22 lutego) w TVP 2 zobaczyliśmy film *Siedem bram Jerozolimy* do muzyki Krzysztofa Pendereckiego w reżyserii Jarosława Minkowicza, ze scenografią Borysa Kudliczki i z animacjami komputerowymi białostoczanina - Tomasza Bagińskiego.

Jest to wersja filmowa koncertu, który uświetnił na deskach warszawskiego Teatru Wielkiego w listopadzie ubiegłego roku jubileusz 75. urodzin i półwiecza pracy kompozytorskiej Mistrza. W tym wielkim widowisku orkiestrowo-wokalno-tanecznym obok kieleckiego

Teatru Tańca, solistów śpiewaków, Baletu, Chóru i Orkiestry Opery Narodowej, Sinfonii Varsovia oraz Chórów Opery Narodowej i Filharmonii Narodowej uczestniczył także Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej przygotowany przez Violetę Bielecką.

Na marginesie kolejnego sukcesu tego Chóru i jej dyrygenta i kierownika artystycznego wypada zauważyć, że osiągnął on swój wysoki poziom w ciągu zaledwie kilku lat.



Zmarł jeden z trzech dawnych guru polskiej chóralistyki, Edmund Kajdasz (18 X 1924 - 17 I 2009), dyrygent i pedagog, założyciel wielu cenionych zespołów chóralnych, głównie we Wrocławiu. Ze swymi Chórami wystąpił w ponad 3000 koncertów, 2500 koncertach na antenie Polskiego Radia i 30 programach telewizyjnych w kraju i za granicą (Austria, Belgia, Bułgaria, Czechosłowacja, Dania, Finlandia, Francja, Jugosławia, Niemcy, Szwajcaria, Szwecja, Turcja, Węgry, Wielka Brytania, Włochy, ZSRR). Dwaj wielcy pozostali chórmistrzowie to Stefan Stuligrosz (ur. 1920) w Poznaniu oraz działający w Warszawie i Krakowie Jerzy Kołaczkowski (1907-1995).

## **Z** ŻYCIA UNIwersYTETU MUZYCZNEGO FRYDERYKA CHOPINA



### **Najbliższe koncerty Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Białymstoku**

**3** marca 2009 - Muzyczne Wtorki

#### **UROCZYSTY KONCERT**

**z okazji 25-lecia pracy artystycznej Kwartetu Camerata  
Pałac Branickich - Aula Magna godz. 19.00**

W programie:

**Kwartety smyczkowe Haydna, Dwořaka, Ravela.**

#### **KWARTET CAMERATA**

Włodzimierz Promiński - I skrzypce

Andrzej Kordykiewicz - II skrzypce

Piotr Reichert - altówka

Roman Hoffmann - wiolonczela

Jest to jeden z najwybitniejszych polskich zespołów kameralnych, który w czasie swojej niemal 25-letniej działalności zdobył uznanie międzynarodowej publiczności i krytyków. Występował w renomowanych salach koncertowych Europy, Ameryki i Azji m.in: Alte Oper Frankfurt, Tokyo Bunka Kaikan Recital Hall, Sibelius Conservatory Great Hall (Helsinki), Bruxelles Great Hall of the Conservatory, Concert Hall of the Radio Luxembourg, Sophia Philharmonic, Great Hall of the Conservatory of Bern, Monachium (the Great Hall of University), Sala Silvestre Revueltas Conjuto Cultural Ollin Yolotzli (Mexico City). Brał udział w wielu festiwalach międzynarodowych m.in: w Ludwigsburger Schloßfestspiele, Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym w Łańcucie, Kuhmo Chamber Music Festival, Festival de Wallonie, Festival van Flandern, Ost Belgien Festival, Plovdiv International Festival, Bodensee Festival, Warszawska Jesień, Festiwal Mozartowski w Warszawie, Sintra Festival (Portugalia).

Jest laureatem kilku międzynarodowych konkursów muzycznych (Paryż - I nagroda, Tokyo - III nagroda, Monachium - III nagroda oraz w Portsmouth specjalne wyróżnienie Yehudi Menuhina za wykonanie III Kwartetu B. Bartoka. Kwartet Camerata nagrał ponad 20 płyt CD dla takich wytwórni jak DUX, Koch International, Ricercar, Thorofon. Były one wielokrotnie wyróżniane i nagradzane - "Diapason d'Or" (magazyn Diapason nr 410 - 1994 r) i "Sforzando" (miesięcznik Crescendo nr 14 - 1995r). Płyta KWARTETU CAMERATA z muzyką Schuberta, nagrana przez firmę DUX została ogłoszona przez miesięcznik płytowy Studio "Płytą Roku 1995", a płyta firmy Ricercar, zawierająca kwartety Moniuszki i Dobrzyńskiego była nominowana do tej nagrody w 1997 roku. Działalność Kwartetu Camerata została uhonorowana w 1991 roku przyznaniem nagrody im. Stanisława Wyspiańskiego. Zespół był pięciokrotnie nominowany do nagrody polskiego przemysłu fonograficznego "Fryderyk" (za nagrania kwartetów Schuberta, Dwořaka, Smetany, Szymanowskiego), a w roku 1999 zdobył to trofeum w kategorii muzyki kameralnej za płytę "Cztery Pory Roku" Antonio Vivaldiego. W marcu 2004 członkowie zespołu odebrali z rąk Ministra Kultury odznaczenia "Zasłużony działacz kultury".

Poza koncertami i nagraniami, zespół zajmuje się również pracą pedagogiczną i prowadzi od 1992 roku zimowe kursy dla kwartetów smyczkowych w Gorlicach. W dowód uznania otrzymał w 2003 roku od władz Gorlic symboliczne klucze do bram miasta, a w 2005 roku doroczną nagrodę Starosty Gorlickiego "Mosty Starosty". W 2003 roku zespół założył Polskie Towarzystwo Muzyki Kameralnej Wszyscy członkowie Kwartetu Camerata są Profesorami Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku.

## **4 marca 2009 - Muzyczne Środy** **Sala Koncertowa UMFC, godz. 19.00**

Rafał Dudzik - skrzypce  
Kamil Łomasko - kontrabas  
Olga Anikiej - fortepian

# *Krzywym Nokiem i Ouchem*

## **Prostowanie krzywego**

Jak napisałem przed tygodniem, postanowiłem nie wracać już do sprawy sporów w Filharmonii. Aliści słuchaczom ostatniego abonamentowego koncertu (w tym i mnie), zaserwowano nadprogramową rozrywkę - list inspektora Orkiestry, Stanisława Krucińskiego, adresowany do mnie, ale wydrukowany w „Programie koncertowym”. Autor napisał go „w imieniu orkiestry”, ale do mnie go nie wysłał i gdybym nie był na tym koncercie (a nie mam przecież takiego obowiązku), to dowiedziałbym się o nim jeszcze później lub wcale. Osobliwy to obyczaj, świadczący nie o prostej intencji dojścia do prawdy, lecz zamiarze namieszania w głowach melomanów. Nawet na taki list muszę jednak odpowiedzieć, tym bardziej, że we wszystkich poruszonych kwestiach tendencyjnie mija się z prawdą.

A prawda jest taka:

1) Nie ja rozpętałem całą tę aferę. O braku poparcia (czyli negatywnej ocenie pracy) dyrektora Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego

dowiedziałem się z doniesień „Gazety Wyborczej w Białymstoku”, która - podobnie jak wcześniej „Gazeta Współczesna” - nie po raz pierwszy szukała przysłowiowej dziury w całym na terenie Filharmonii Podlaskiej. Ośmielam się w tym miejscu zapytać, kto informował obie redakcje o tych Waszych wewnętrznych sprawach? Czyżby Olędzki? Powtórzę więc za insp. Krucińskim pytanie „Czemu (lub komu) ma to służyć?”

2) Inspektor Kruciński napisał w swym liście, że przeciw Dyrektorowi głosowało wówczas 54 instrumentalistów, za - 27, wstrzymało się 11. Nawiasem mówiąc, nie pisze, jak głosował Chór OiFP, administracja i personel techniczny. O ile wiem (też z prasy), większość wszystkich pracowników Filharmonii głosowała **ZA** Dyrektorem.

3) Po zapoznaniu się z tymi doniesieniami „Gazety Wyborczej”, zadałem w „Tygodniku Muzycznym” z 7 listopada fundamentalne dla całej sprawy pytanie: **jakie argumenty przemawiały w tym głosowaniu na niekorzyść Dyrektora**. Przypomniałem raz jeszcze powszechnie znane osiągnięcia Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego w trakcie jego dwunastoletniej pracy z Filharmonia Podlaską. (Dzisiaj dorzuciłbym nowe: nominacje do „Fryderyków” i niezwykle prestiżowe wyróżnienie płyty z dziełami Stojowskiego przez brytyjski miesięcznik „Gramophone” a to jest prawdziwy sukces o randze międzynarodowej).

Było bowiem dla mnie zupełnie niepojęte, co mogło przeważać długą listę tych osiągnięć artystycznych i menadżerskich; jakie to straszne winy ciążyą na Dyrektorze, iż Orkiestra nie widzi możliwości dalszej z nim współpracy i przekreśla wspólne wielkie osiągnięcia, takie jak nagranie w ciągu tych 12 lat pracy 12 albumów CD. Miałem nadzieję, że otrzymam jakieś maile w tej sprawie. Niestety, nikt z orkiestry nie odezwał się. Za to na forach po artykułach „Gazety Wyborczej” aż iskrzyło wśród kilkuset postów.

4) Ani w tym artykule (z 7 listopada), ani w felietonie z 6 lutego („O szukaniu kija albo dziury w całym”), nie użyłem sformułowań imputowanych mi przez inspektora Krucińskiego („...spór Orkiestry z Dyrektorem Nałęcz-Niesiołowskim wynika z jego niechęci do uczestniczenia w naszych rzekomych libacjach, czy jest spowodowa-

ny ciemnotą, lenistwem czy miernotą muzyków...”; „...wymaginowaną grupę niezdolnych i leniwych...”; „...zasugerowano melomanom, że słuchają leni i nieudaczników” - cytaty z jego listu).

Nigdy bym sobie nie pozwolił na takie określanie muzyków, których pracę wielokrotnie wysoko oceniałem na łamach mego „Tygodnika Muzycznego”. Na marginesie: znam tę białostocką orkiestrę od 1954 roku, od pierwszych jej koncertów. Jestem świadkiem jej rozwoju przez 45 lat. I sama Orkiestra i cała Instytucja apogeum tego rozwoju przeżywa właśnie teraz. Tym bardziej niezrozumiałe jest dla mnie i dla melomanów votum nieufności wobec Dyrektora Niesiołowskiego. Większość nie zawsze jednak ma rację, bo jak pisał słynny Kisiel (Stefan Kisielewski) „większość formuje się przypadkowo, mniejszość świadomie”. Mądrość narodu mówi: „Lepsze jest wrogiem dobrego”. Jeżeli dopniecie swego, wybierzcie nowego (lepszego, Waszym zdaniem) dyrygenta-dyrektora, a po latach, ktoś biorąc jedną z 12 płyt CD nagranych przez Waszą Orkiestrę z Waszym Dyrektorem, zapyta, co się z nim i z Wami stało, cóż odpowiecie?

5) Ostatnie już sprostowania, wyjaśnienia. „Tygodnik Muzyczny” jest niezależny od Filharmonii; jedynie z przyczyn technicznych jest dołączany do drukowanych omówień programów koncertowych. Tę niezależność podkreśla uwaga umieszczana na końcu „Tygodnika”: „Opera i Filharmonia Podlaska nie ponosi żadnej odpowiedzialności za treść artykułów autorskich.” Proszę więc nie winić za moje teksty Dyrektora Niesiołowskiego.

6) Z pokorą przyjmuję pouczenia insp. Krucińskiego (swego byłego ucznia) o dobrym smaku i charakterze pracy recenzenta. Na koniec: przepraszam go (bo tego chciał), ale tylko za to, że nie będę stosował się do jego „światłych” rad.

**Redaktor i autor**  
**„Tygodnika Muzycznego”**  
**Stanisław Olędzki**

## AKADEMIA MELOMANA

**Estetyka muzyczna**  
**czyli co ludzie myśleli o muzyce (11)**

**„Wojny” o styl muzyczny**

Na przełomie XVI i XVII wieku nastąpił w muzyce epokowy przełom stylistyczny, chyba największy z dotychczasowych. Od innych, wcześniejszych różnił się pod pewnym istotnym względem. Do tej pory wcześniejsze przełomy odrzucały stare style; szły one w zapomnienie (np. tak było na początku XIV wieku, kiedy odeszła w przeszłość *ars antiqua*, a na jej miejsce pojawiła się *ars nova*). Nowy styl przejmował i przekształcał pozostałości poprzednich technik muzycznych, co zapewniało jedność stylu w każdym z tych okresów.

Na początku epoki baroku nie porzucono jednak starego stylu, lecz zachowano go świadomie jako drugi język muzyczny, znany jako *stile antico* muzyki kościelnej. Dotychczasowa jedność stylu uległa rozpadowi, toteż kompozytorzy musieli posługiwać się dwojakim językiem. „Styl dawny” opierał się na stylu Palestriny, uważanym za idealny wzór dla kompozytorów kontynuujących ścisły styl a cappella muzyki baroku. Starcie *stile antico* ze *stile moderno* wywarło wpływ na muzykę baroku i wszystkich następnych okresów. Konflikt ten przejawiał się w różny sposób, lecz nigdy nie zlikwidowano go całkowicie. Stąd renesans wyróżnia się jako ostatni okres jedności stylistycznej i z tego powodu gloryfikowano go jako utracony raj muzyki.

Stylistyczna jedność renesansu wyrażała się także w stosunku kompozytorów do stylu muzycznego; uważali oni styl za naturalną oprawę wszelkiej muzyki. Natomiast dla kompozytorów baroku styl stał się problemem i toczono o nim żaźarte dysputy. Epoka baroku jest zatem okresem, w którym kompozytorzy uświadomili sobie problemy stylistyczne.

Nowa generacja kompozytorów dążyła do wyrażania silnych wzruszeń (afektów), próbując przemawiać wprost do serc słuchaczy. Wyrażali muzyką ludzkie uczucia z taką żarliwością, że stwarzali u słuchaczy całkowitą ich iluzję. Jeden z ówczesnych pisarzy muzycznych informuje, że śpiewacy włoscy tak gwałtownie wyrażali na scenie swe namiętności, iż audytorium sądziło, że oni sami są w nie zaangażowani. Kiedy podczas wykonywania w Mantui w 1608 roku opery Monteverdiego, Ariadna opuszczona przez Tezeusza śpiewała swój rozdzierający serce lament, słuchacze wybuchali płaczem.

W związku z tymi tendencjami szesnastowieczny liryczny madrygał ustąpić musiał miejsca muzycznemu dramatowi. Zmiana owa pociągnęła za sobą następne. Renesans, dążący do powszechnej równowagi, przywiązywał jednakowe znaczenie do wszystkich partii kompozycji, od dyszkantowej do basowej. Około 1600 r. kompozytorzy przywrócili na powrót dominację jednej z wielu partii. Styl polifoniczny zastąpiony został monodycznym, bardziej nadającym się do wyrażania ludzkich emocji. W stylu polifonicznym partie głosów i instrumentów nie wychodziły poza obręb decymy, a to dlatego, by uniknąć nakładania się sąsiadujących partii. Natomiast nowy styl monodyczny wymagał szerokiego ambitusu, by móc wyrażać namiętności i nagle przejścia od radości do żalu, od melancholii do egzaltacji.

Nowy styl rozwijał się początkowo na gruncie muzyki wokalne, jako że śpiew jest naturalnym środkiem wyrażania emocji. Jednak w ślad za głosem szybko podążyły i instrumenty. Salomone Rossi w 1613 r. pisze pierwszą sonatę na dwoje skrzypiec, a Biagio Marini w 1617 r. pierwszą sonatę skrzypcową, obie utrzymane w stylu wysoce emocjonalnym, tzw. *stile rappresentativo*.

Proces surowej selekcji musiało przejść instrument. W praktyce muzycznej utrzymać się mogły jedynie te instrumenty, które dysponowały wystarczająco szeroką skalą i dostateczną elastycznością dynamiki, umożliwiającą uzyskanie odcieni dynamicznych w zakresie od *pianissimo* do *fortissimo*; od instrumentów oczekiwano śpiewności podobnej do głosu ludzkiego.

Pierwszym objawem tego procesu selekcji było odrzucenie większości instrumentów obojowych, tych, których stroik osłonięty komorą stroikową nie kontaktował się z wargami instrumentalisty. Instrumenty owe, pozbawione możliwości ekspresyjnych, dynamicznej elastyczności i nie dysponujące przedciem, nie odpowiadały wymogom nowego stylu. Dlatego zarzucono od razu rankety, krumhorney, szrajery, dudy. Zachowały się jedynie fagoty i mniejsze szalamaje czy oboje, szczególnie we Francji, a wraz z nimi flety.

Istotną rolę w procesie selekcji instrumentarium odegrał czynnik kolorystyczny. Muzyczne i malarskie upodobania renesansu opierały się na kontrastach barw. Natomiast sztuka XVII stulecia tak w muzyce jak i w malarstwie preferowała monochromatyczność. W muzyce taką kolorystyczną dominantą była barwa instrumentów smyczkowych. Wśród nich doszło wkrótce także do ostrych zgrzytów, by nie powiedzieć wręcz wojen. W tym czasie grano na instrumentach smyczkowych dwóch odmiennych typów: dawnych wiolach i nowych, dopiero wchodzących do praktyki instrumentalnej, skrzypcach, altówkach i wiolonczelach.

Instrumenty skrzypcowe królowały we Włoszech, różne typy wiol we Francji i Anglii. Oto jeden z cytatów bogatej „literatury walki” między zwolennikami wiol a zwolennikami skrzypiec: „...Jakże okropne są grube struny [wiolonczel] wymagające przesadnego napięcia i nacisku smyczka, co powoduje, iż brzmienie jest przeraźliwie ostre! Zresztą nowe instrumenty, skrzypce i wiolonczela, nie będąc w stanie konkurować z subtelnym brzmieniem wioli, z jej eufonicznym rezonansem powstającym w pomieszczeniach dla niej odpowiednich, w których jej zalety można głęboko odczuć - znajdują korzystne warunki w ogromnych salach, oddziałujących w równym stopniu szkodliwie na wiolę, jak korzystnie na skrzypce”

[Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Violle contre Entreprises du Violon et les Prétensions du Violoncel*, 1740].

Owe „ogromne sale XVIII stulecia, jako przeciwstawienie szesnastowiecznych pomieszczeń kameralnych, stanowią jeden z zasadniczych czynników, wyjaśniających zmianę stylu muzycznego oraz

instrumentarium. Nowa tendencja w kierunku dramatyzacji i monumentalności muzyki dawała pierwszeństwo skrzypcom, dysponującym możliwościami kontrastowania dynamiki i silniejszej akcentacji. Już w momencie wykonywania pierwszych oper skrzypce wyparły wiolonczelę, stając się głównym instrumentem orkiestr i zespołów kameralnych. Jest zjawiskiem charakterystycznym, że Anglia i Francja, kraje najbardziej odporne w procesie asymilacji skrzypiec, były ostatnimi, które zaakceptowały na swym gruncie gatunek operowy.

C Z Y T A J M Y

## Ruch muzyczny

W stałej rubryce „MUZYKA W PRASIE”, czytamy:

**O** monumentalnym przewodniku operowym Piotra Kamińskiego sporo było w tym miejscu przed dwoma tygodniami. Mimo to nie potrafimy oprzeć się pokusie, by zacytować fragment barwnego wywiadu, jakiego autor *Tysiaca i jednej opery* udzielił dziennikarzowi „Rzeczpospolitej” Dariuszowi Rosiakowi (24 stycznia, *Sztuka sprawiania przyjemności*). Oto odpowiedź na pytanie „po co napisał pan tę książkę?”:

Powód pierwszy: jak się chcesz czegoś nauczyć, napisz o tym książkę. Przez 13 lat pracy nauczyłem się mnóstwa rzeczy, tyleż rozumiałem, wiedza dotąd rozproszona uporządkowała mi się, poukładała. Czyli ta najgłębsza motywacja była czysto egoistyczna - zrobiłem to dla siebie. Ale jest jeszcze drugi powód. Zdałem sobie sprawę, jak dalece opera, szczególnie w Polsce, wypadła z głównego nurtu kultury. Dla tzw. elity stała się czymś egzotycznym, ufoludkiem, dziwactwem, odchyleniem. Jeden mądrała, modny filozof słoweński, napisał ostatnio, że opera urodziła się martwa. Jak na trupa, niezły pogrzeb: w kondukcje maszerują od czterech stuleci najwięksi artyści wszystkich kategorii...

W Polsce można nawet ustalić ten fatalny moment. To się stało w 1965 roku, gdy ze stanowiska dyrektora Teatru Wielkiego wyrzucono Bohdana Wodiczkę - w przeddzień inauguracji nowego budynku, w który on miał i mógł tchnąć ducha. To oczywiście symbol niczym grzech pierworodny - ale wtedy właśnie opera, która w najlepszych latach Romy była jednym z ognisk polskiej kultury, poczęła się od niej powoli oddalać, pomimo wysiłków wielu artystów. A dzisiaj to także trzeba odbudować, najpierw jednak - wywalić na śmietnik te dwa węgorze z drobiu w opakowaniu zastępczym, dwa solidarne i współzależne rodzaje kiczu: krynoliny z naftaliny ślepe na „dziś” i pyszałkowatą moderną głuchą na „wczoraj”.

Byłoby miło, gdyby ta książka przydała się na coś, jako spisany dowód na to, że opera tkwi w głównym nurcie kultury, światowej i polskiej. Że wyrasta z jej najzdrowszego pnia, z najbogatszych źródeł ludzkiego ducha. Taka była zresztą jej szalona ambicja: zebrać w jedno doświadczenia stuleci, żeby powstało doskonałe, wszechogarniające „dzieło” - bo to przecież znaczy słowo „opera”.

[„Ruch Muzyczny” nr 3 z 8 II 2009]

---

„TYGODNIK MUZYCZNY”

redaktor i autor: Stanisław Olędzki

• [solemuz@neostrada.pl](mailto:solemuz@neostrada.pl)

• tel. kom. +48 512 487 602