

Kanadyjski kompozytor jazzowy



Jan Jarczyk, fot. Krzysztof Warejko,

Jan Jarczyk

Joanna Sokołowska-Gwizdka - Jest Pan jednym z bardziej znanych kompozytorów jazzowych w Kanadzie. Uczy Pan również na McGill University w Montrealu, kompozycji i fortepianu. Czy, żeby komponować jazz, trzeba mieć dobre podstawy klasyczne?

Jan Jarczyk - Nie. Klasyczne muzyczne wykształcenie nie przeszkadza, ale nie jest konieczne do pisania, czy grania jazzu.

JSG - Muzyka klasyczna w Polsce jest na bardzo dobrym poziomie, ludzie dużo wiedzą, mają dobrych nauczycieli. W dziedzinie jazzu, tego nie było.

JJ - Polscy muzycy symfoniczni, soliści, dyrygenci, współcześni kompozytorzy klasyczni są mistrzami w swoim fachu, słyną z tego na świecie. Wynika to z tradycji muzycznej w Polsce - tradycji kompozycji, informacji, edukacji, umiejętności pisania na orkiestrę, dyrygowania. Czy to w Niemczech, czy w Stanach, wszędzie na świecie w orkiestrach symfonicznych grają Polacy, bo są dobrzy, bo mieli wybitnych profesorów. Wszyscy wielcy kompozytorzy, instrumentalisci, pianiści, np. Tadeusz Żmudziński, czy Halina Czerny-Stefańska, uczyli muzyki klasycznej w wyższych szkołach muzycznych. Za psie pieniądze, o tym wszyscy wiemy, ale dzięki nim jest przekaz informacji. W dziedzinie jazzu było to ograniczone, zresztą do dziś edukacja jazzowa w Polsce jest niewielka. Najbardziej biegły technicznie

pianista jazzowy, nasz Adaś Makowicz, mieszka w Ameryce, więc się od niego nikt w Polsce nie nauczy.

JSG - Czy w Kanadzie, edukacja jazzowa wygląda inaczej?

JJ - W Toronto, w Humber College, York University, UofT, McGill University w Montrealu, wszyscy którzy grają, również uczą. Ja także, kiedyś w Bostonie, teraz w Montrealu, gram i uczę w szkole tego, co sam robię. Gdy gram na scenie myślę o moich studentach, że mnie widzą, że się ode mnie uczą, że ja to, co robię, przekazuję dalej. Teraz zwykle mam kolejkę pod drzwiami, tylu jest chętnych, żeby się u mnie uczyć, a moja klasa jest z roku na rok pełna i nie mogę wszystkich przyjąć.

JSG - W czasach, gdy pan rozpoczynał naukę gry na instrumencie, jazz, jako kierunek muzyczny w Polsce był jeszcze w powijakach. Nie było dobrych szkół, ani nauczycieli. Skąd więc w latach 60-tych tylu wspaniałych polskich muzyków jazzowych, gdzie oni się uczyli? Kontakty z zachodem były ograniczone, wyjazdy na stypendia niemożliwe.

JJ - Ilu było muzyków, którzy byli w czołówce jazzowej? Początek lat 60-tych: Ptak Wróblewski, Andrzej Dąbrowski, Karolak, Sandecki, „Gucio” Dyląg, Byrczek, Namysłowski. To była pierwsza generacja, która grała tzw. modern jazz. Potem Włodek Gulgowski, „Mały” Bartkowski, Tomek Stańko, Jacek

Ostaszewski, Witek Perelmuter, Adaś Makowicz. Następnie mamy Zbyszka Seiferta, Janusza Stefańskiego, Janka Gonciarczyka, mnie, Bronka Suchanka. Czyli jak spojrzymy na perspektywę lat 60-67 to jest zaledwie kilkanaście osób, nie jest 100. A w Polsce mieszkało wówczas ok. 30 mln. ludzi.

JSG - Jak wyglądały zatem początki jazzu w Polsce?

JJ - W tamtych czasach stawiano na indywidualność. Myślę, że jeśli człowiek ma talent, to znajdzie swoją ścieżkę. Ja miałem 14 lat, a Zbyszek Seifert 15, gdy zaczęliśmy razem grać jazz. Myśleliśmy o tym, znajdowaliśmy nuty, spisywaliśmy co się dało i skąd się dało, choć płyt wówczas nie było. Np. ktoś nam puszczał płytę tylko raz, a my ze Zbyszkiem odpisywaliśmy i funkcje, i melodie w czasie trwania tej muzyki, bo właściciel płyty zapowiedział, że tylko raz ją puści, bo drugi raz, to mu się płyta zniszczy. Tak to było. Nie było żadnych materiałów. Gdy pojawił się przedruk z Suprafonu płyty Milesa Davisa, to płyta zniknęła ze sklepu muzycznego w Krakowie w pół godziny. Było jej może tylko 100 egzemplarzy. Tak więc chłonność tego rodzaju muzyki była szalona. Gdy wyszły płyty z Waynem Shorterem, też zniknęły błyskawicznie. W 1967 roku przyjechał do Warszawy Charles Lloyd. Każdy taki koncert, czy zdobyta płyta, były dla nas bardzo cenne. Byliśmy częścią tej generacji, którą łączyło podobne podejście do tematu - szukanie odpowiedzi na różne pytania, analizowanie, wymyślanie. Jeździliśmy na Jazz Jambory,

nie mieliśmy gdzie spać, to przechowywaliśmy się kątem gdzieś u kolegi. To był szalony wysiłek, ale my byliśmy uparci. I wszyscy nabraliśmy tężyzny muzycznej.

JSG - I już wówczas zaczął pan komponować?

JJ - Tak. Muszę powiedzieć, że utwory, które napisałem na początku lat 70-tych, są tak samo dobre jak te, które tworzę dzisiaj. 30 lat temu napisałem dla polskiego radia utwór pt. „Powroty i pożegnania”. Był on potem grany w Polsce i na świecie, grałem go kiedyś w Bostonie i dwa tygodnie temu z orkiestrą szkolną McGill Univeristy. I ten utwór tak samo dobrze brzmiał jak kiedyś, nie było żadnej różnicy. Ktoś kiedyś powiedział o mnie że pisze muzykę, która jest bezczasowa i tak samo dobrze brzmi w 1962 roku, jak i za 10 lat i do dzisiejszego dnia. Może nie jest tak bardzo popularna, ale cały czas brzmi współcześnie w pewien sposób.

JSG - Ale Mozarta słucha się do tej pory i można powiedzieć, że cały czas jest popularny. Wielkość muzyki chyba na tym polega, że jest ponadczasowa.

JJ - Faktem jest, że nastawienie mojego myślenia muzycznego w kompozycji, czy w graniu polega na utrzymaniu pewnego brzmienia. Więc każdy mój utwór brzmi podobnie, inaczej tworzyć nie umiem. Mogę pisać muzykę w różnych stylach,

swing, blues etc., nie ma problemu. Potrzebuję muzykę w stylu klasycznym, żeby brzmiała podobnie do Bacha, czy była w stylu romantycznym, zawsze mogę taką skomponować, bo wykorzystuję informacje, które posiadam. Ale utwory, które piszę wyłącznie dla samego siebie, a nie na zamówienie, które potem nagrywam na płyty itd. muszą mieć tylko moje brzmienie. Po prostu uważam, że moja muzyka tak powinna brzmieć i koniec. I nie mam żadnych pretensji, jeśli ktoś jej nie umie zagrać, lub nie chce jej słuchać.

JSG - Czyli ma pan swój styl, w pana utworach uwidacznia się pana indywidualność.

JJ - Jestem na 100% przekonany, że ten sposób myślenia spowodował to, że zmieniło się oblicze muzyki na świecie w różnych epokach i w różnych dziedzinach, jazz w to włączając. To myślenie muzyczne związane jest też z okolicznościami, z tym gdzie mieszkamy, z kim się spotykamy, jaka informacja do nas dociera. Czyli być we właściwym miejscu, we właściwym czasie, koło właściwych ludzi. Łut szczęścia. Można spekulować, co do moich produkcji sprzed 15 lat, np. gdybym mieszkał w Nowym Jorku i gdybym miał dostęp do innych ludzi. Bardzo możliwe, że taką samą muzykę tworzyłbym i dzisiaj. Więc jest jak jest, piszę, nagrywam, gram itd. Wszystkie moje utwory, jakie w życiu napisałem, są nagrane. I to też się liczy.

JSG - A co z rozwojem w dziedzinie kompozycji jazzowej, skoro to samo brzmienie można utrzymywać przez całe życie?

JJ - Samo wykonywanie utworów i improwizacja stanowią o rozwoju jazzu. Jak kto gra i co gra, to jest częścią całej naszej egzystencji jazzowej. Utwór nagrany brzmi zawsze w ten sam sposób, nie precyzyjnie w układzie wszystkich nut, ale to jest zawsze ta sama kompozycja. A kto ją gra, jak gra, to jest zupełnie inna sprawa. Jestem przekonany, że muzyka, jeśli jest napisana prawdziwie, szczerze i zawodowo, do tego z talentem i z pewną ilością oryginalności, jak się ją da do wykonania świetnym muzykom, grającym tego typu muzykę, to musi brzmieć dobrze.

JSG - Skąd pan czerpie tematy muzyczne? Czy przychodzą one same, czy trzeba je wymyślać?

JJ - A skąd się bierze pomysł na poezję? W muzyce jest to samo. Czasami słucham jakiegoś tekstu i wymyślam do niego muzykę, czasami pomysł wpadnie bardzo szybko, i wiadomo co chcę napisać, a jeszcze innym razem trzeba pracowicie pootwierać różne szufladki. Niedawno pisałem muzykę do tekstu, która mnie długo męczyła, bo była dość skomplikowana. Myślałem nad nią trzy dni. Napisałem wstęp i koniec, a środek mi za nic nie wychodził, nie dawałem rady. Napisałem więc swoje słowa, na podstawie tekstu, do którego pisałem muzykę. Bardziej mi pasowały do mojej muzyki. Ale autor się nie zgodził. I w końcu

znalazłem sposób, żeby to ugryźć. Ale zajęło mi to całe trzy dni i 6 godzin samego pisania ostatniej wersji na fortepian i głosy.

JSG - A więc w kompozycji, również i jazzowej, ważny jest pomysł, rozpoznawalny temat, wokół którego tworzy się cała reszta utworu.

JJ - Tak, pomysł jest bardzo ważny. W Ameryce nazywają to „hook” czyli haczyk. Zresztą jak się spojrzy na muzykę poważną, to też często słyszymy rozpoznawalny temat, który wszystko trzyma w ryzach - naszą dyscyplinę twórczą, nasze soki kreatywne. Gdy komponuje się muzykę do tekstu, to wiadomo, że tekst musi się zgadzać z pomysłem muzycznym, czyli ten pierwszy „hook”, ognisko, wokół którego koncentruje się myśli, powinien być wzięty pod uwagę.

JSG - Czy przy komponowaniu często powiela się pomysł, ten „hook”.

JJ - Ja bym nie mówił - powielanie, ja bym raczej powiedział - powtarzanie i przetwarzanie tematów. Powtarzanie nie jest złą rzeczą, zawsze coś powtarzamy, w życiu też. Powielanie niesie w sobie dużo mechanicznych konotacji, a powtarzanie niekoniecznie. Gdy powtarzamy pewne rzeczy, to w zależności od różnych konfiguracji dookoła nas, ta sama rzecz będzie miała inny wymiar, inne brzmienie, inne znaczenie. To że się

powtarzamy, jest bardzo dobrą formą naszej egzystencji. Powtarzanie niesie za sobą bardzo ważny element - poczucie bezpieczeństwa. Złą rzeczą jest powtarzanie bez końca, bez świadomości, że element powtórzony ulega rozwojowi. Innymi słowy - mechaniczne powtarzanie bez świadomości dlaczego to robimy i bez umiejętności zmiany rzeczy powtarzanej. Np. Bach pisał fugi. Miał temat i formułę, jak go przetworzyć. W dół, w górę, z powrotem, do góry nogami itd. Jeśli nie mamy świadomości, jak dany element ma w tekście funkcjonować, to powtarzamy go tylko na zasadzie mechanicznej. Natomiast gdy świadomie używamy tych samych elementów, żeby wydobyć podobne brzmienia, to co innego. Powtórzone brzmienie powoduje określenie stylu. Czyli w powtórzeniu nie widzę nic złego.

JSG - Czy można jeszcze coś nowego stworzyć w muzyce?

JJ - Tyle rzeczy się stało, na przestrzeni ostatnich 500 lat, że jak się na to spojrzy z perspektywy czasu, to wydawać by się mogło, że już nic nie może powstać nowego. Ale gdy np. tacy Miles Davis, czy Charlie Parker grali, czy oni zastanawiali się nad tym, czy stworzą coś nowego? To co tworzyli było dla nich zapewne 100% artystycznej, kreatywnej egzystencji. Jest to forma działania twórczego. Ja nie mogę siedzieć w domu przez 3 lata i myśleć, jak zmienić to, co powstało już na świecie. Przecież musiałbym mieć listę różnych stylów w różnych epokach, znać

muzykę hinduską, czy chińską i myśleć, czego jeszcze nie było. To jest nierealne. Zrobię może takie małe porównanie i podam specyficzny punkt widzenia pewnych ludzi. Jeden z naszych znanych muzyków, który potrafił zagrać wszystko, co grali inni mistrzowie, w taki sam sposób, albo lepiej, powiedział kiedyś - co ja będę grał, przecież wszystko już jest zagrane.

JSG - To znaczy, że się wypalił?

JJ - To znaczy, że on może nigdy nie grał siebie, tylko kogoś innego. Ja osobiście z tym problemu nie mam, Adaś Makowicz nie ma i cała masa muzyków na świecie też nie ma. Ale ja porównałem wyrażenie tego pianisty, że nie ma już co grać, do wyrażenia, że wszystko już zostało napisane. Uważam, że jeśli mamy coś do powiedzenia, należy to powiedzieć. A ocenę zostawić, może nie potomności, bo to jest za daleko, ale ludziom, którzy naszej muzyki słuchają i którzy ją grają. A obowiązkiem artysty jest wykonać swoją pracę jak najlepiej.

JSG - Czy w trakcie komponowania muzyki jazzowej myśli Pan o słuchaczu?

JJ - To zależy gdzie ma być moja muzyka wykorzystana. Jeśli w teatrze, to tak. Jeśli dostaję zamówienie, aby napisać commercial, jingle czy reklamę do telewizji, to piszę pod odbiorcę i nie wyobrażam sobie inaczej. Osoba, która składa u

mnie zamówienie komercyjne ma dwa wyjścia. Jedno, żeby kompozytor napisał dokładnie to, co on chce w sensie dźwiękowym, np. żeby brzmiało jak Mozart. Wynajmuje wtedy kompozytora i daje mu się określone zadanie. A drugie wyjście, zamówienie ma brzmieć tak jak np. muzyka Jana Jarczyka. To też się zdarza. Natomiast przy komponowaniu własnych utworów, muszę powiedzieć, że nie myślę o słuchaczu. Ale oczywiście odbiorca w każdym procesie tworzenia, bardziej lub mniej, jest potrzebny. Nie ma sztuki dla lasu. Sztuka jest dla ludzi. Jeśli na sali nie ma ludzi, to inaczej będę grał, niż gdy jest pełna.

JSG - Czy nie żałuje pan, że został pan muzykiem?

JJ - Nie. Zresztą nie przyszło by mi do głowy, że mógłbym nie grać. Mój dziadek był muzykiem, ojciec był muzykiem, więc i ja zacząłem grać. W domu nie było o niczym innym mowy. Ale jest to trudny kawałek chleba. Przy takiej samej ilości godzin spędzonych w banku, wszyscy bylibyśmy największymi szychami w tej instytucji. Mówi się o nas, że tworzymy muzykę, bo ją kochamy. Wiadomo, że tak jest. Ale zarówno mój dziadek, jak i ojciec nie byli zamożni więc i mnie usiłowali nauczyć - ze zmiennymi skutkami - jak się zarabia pieniądze.

„Kasa” jest ważną rzeczą, ale popierajmy Sztukę, bo jest to jedyna forma, którą wyznacza Naród. Stacje benzynowe wszędzie są te same, a Chopin jest tylko jeden.

Jan Jarczyk zmarł 3 sierpnia 2014 r. w wyniku choroby nowotworowej.



Jan Jarczyk. Wszechstronnie wykształcony muzyk - pianista, puzonista, kompozytor, aranżer, także pedagog. Ze stylistyką jazzową zapoznał się już jako uczeń krakowskiego liceum muzycznego, gdzie uczęszczał do klasy jazzowej Alojzego Thomysa. Następnie ukończył krakowską PWSM w klasie teorii i kompozycji. Jeszcze w czasie studiów dał się poznać publiczności, współpracując z miejscowymi zespołami i muzykami skupionymi wokół krakowskiego klubu Helicon. Szczególnie dobrze postrzegane były koncerty z Tomaszem Stańką i Kwartetem Zbigniewa Seiferta (z którym wystąpił na festiwalach Jazz nad Odrą zdobywając nagrody). Brał także udział w konkursach improwizacji jazzowej w Gdańsku i Lyonie,

skąd trzy razy wyjeżdżał jako zwycięzca. Sukcesy otworzyły mu drogę do współpracy z najlepszymi muzykami: grał m. in.: w zespołach Zbigniewa Namysłowskiego, Włodzimierza Nahornego, komponował i aranżował dla Studia Jazzowego Polskiego Radia. Nie ulegając wpływom innych muzyków - liderów w 1974 utworzył własny kwartet, do którego zaprosił perkusistę Jerzego Bezuchę, saksofonistę Janusza Muniaka oraz basistę Bronisława Suchanka. Zespół ten stał się sztandarowym kwartetem Jarczyka. Ze sporymi sukcesami koncertowali w kraju i zagranicą by w 1976 roku, po otrzymaniu stypendium, pianista wyjechał do USA. Studiował w Berklee School of Music w Bostonie (USA), którą ukończył w 1980 i jako absolwent przez kolejne lata (1981-84) był zatrudniany jako wykładowca aranżacji, harmonii i prowadzący zajęcia praktyczne. W 1985 zamieszkał na stałe w Kanadzie. Nawiązał współpracę z muzykami amerykańskimi. Nagrywa jako solista i muzyk sesyjny. Nie zerwał kontaktu z pedagogiką muzyczną, w latach 1988-90 prowadził zajęcia z kompozycji i fortepianu na Concorde University, a następnie w 1990 roku podjął pracę na McGill University w Montrealu. (red.)

Wywiad ukazał się w „Liscie oceanicznym”, dodatku kulturalnym „Gazety” z Toronto, w kwietniu 2003 r.

Na strunach uczuć



Pałac George Sand w Nohant

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Słynny romans epoki romantycznej, pełen napięć i zmian w temperaturze uczuć, burzliwy i namiętny. To on stał się tematem książki Mieczysława Tomaszewskiego *Chopin i George Sand*. Miłość nie od pierwszego wejrzenia. Podtytuł znajduje uzasadnienie już w pierwszym rozdziale *Zdobywanie twierdzy*, w którym pokazane zostały niełatwe początki znajomości dwóch artystycznych osobowości. Chopin właśnie przeżył rozczarowanie związane z Marią Wodzińską i nie w głowie były mu romanse.

George Sand miała wprawdzie przyjaciela - dziennikarza Féliciena Mallefille'a, ale związek ten nie był na tyle silny, aby nie pozwoliła sobie na uległość wobec fascynacji talentem i osobowością Fryderyka. Zdobywanie twierdzy to zdobywanie mężczyzny przez kobietę, co wówczas było zjawiskiem niecodziennym. Chopin nie narzucał jej się, jak inni mężczyźni, a wręcz wykazywał niezadowolenie z zalotów George Sand i to może najbardziej ją pociągało. „Poznałem wielką znakomitość, panią Sand - zwierzał się jesienią 1836 roku w liście do rodziców - ale twarz jej niesympatyczna, nie podobała mi się. Jest w niej coś odpychającego”. Jego przyjaciel Ferdynard Hiller wspominał, jak pewnego wieczoru Fryderyk zwierzał mu się: „Co za antypatyczna kobieta ta Sand! Czy to na pewno kobieta? Jestem skłonny w to wątpić. - Mówiono o niej - dodaje dalej Hiller - czarna jak kret i chuda jak gwóźdź”.

Historia romansu Chopina i George Sand w książce Mieczysława Tomaszewskiego zamyka się w czasie, który upłynął pomiędzy dwoma listami pisarki. Pierwszy z 1838 roku, zawierający, jak obliczono, 4 tysiące słów, skierowany był do hrabiego Wojciecha Grzymały, przyjaciela Chopina. Pisarka prosi w nim Grzymałę o pośrednictwo w sprawie uczuć i wpływ na Chopina. Drugi z 1847 roku, liczący aż 10 tysięcy słów, pisała przez tydzień do Emanuela Arago. Sand wylewa w nim swój żal, ból i bunt w stosunku do Chopina.

Postacie romantycznych bohaterów zostały pokazane równolegle, autor często cytuje opisy tych samych wydarzeń

przez każdą ze stron. Dzięki takiemu zabiegowi widać wyraźnie różnice między postrzeganiem świata przez George i Fryderyka. Stopniowo czytelnik buduje więc w swojej wyobraźni świat, który ich otaczał, poznaje ich uczucia, doznania, potrzeby i odmiennosc charakterów.

Amantyna Lucylla Aurora Dupin baronowa Dudevant (tak nazywała się George Sand) pisała przeważnie do swoich przyjaciółek - Marii d'Agoult, w której to salonie poznała Chopina, aktorki Marii Dorval, Charlotty Marliani - żony konsula hiszpańskiego w Marsylii, Christiny Buloz - żony jej paryskiego wydawcy, Pauliny Viardot, a także do Wojciecha Grzymały. Jej listy są literackie, szczegółowe opisy tak przyrody, jak i emocji niezwykle barwne i plastyczne, jakby były częścią kolejnej powieści.

Chopin pisał do rodziców, siostry Ludwiki, przyjaciela „od wszystkiego”, na którego zawsze mógł liczyć - Juliana Fontany, potem do wiolonczelisty Augusta Franchomme'a, no i oczywiście do pośrednika w uczuciach między nim a George - Wojciecha Grzymały. Jego listy są lakoniczne, ale świadczą o dużym poczuciu humoru. Np. w liście do Fontany z 1838 roku, pisanym w Valldemossie, czytamy: „Między skałami a morzem opuszczony ogromny klasztor kartuzów, gdzie w jednej celi, ze drzwiami jak nigdy bramy w Paryżu nie było możesz sobie mnie wystawić nie ufryzowanego, bez białych rękawiczek, bladego jak zawsze”.

Odmienne widzenie zdarzeń widać m.in. na przykładzie relacji z mszy za duszę śpiewaka Adolpha Nourrita, który popełnił

samobójstwo. Wiadomość ta dotarła do Chopina i George Sand, gdy wracając z Majorki zatrzymali się na trzy miesiące w Marsylii. Rodzina zmarłego poprosiła Chopina o zagranie na organach podczas mszy świętej.



Eugeniusz Delacroix, Fryderyk Chopin i George Sand

Chopin pisze w liście do Fontany z 25 kwietnia 1839 r.: „Wczoraj na organach Nuremu grałem... Możeś nie zrozumiał że grałem Nuremu. Jego ciało sprowadzili i jedzie to ciało do Paryża. Była msza żałobna i familia mnie prosiła żeby grać, więc grałem podczas Podniesienia”.

Natomiast George Sand zanotowała 26 kwietnia: „Nourrit miał

tu bardzo skromne uroczystości żałobne, biskup robił trudności. Nie wiem czy śpiewacy kościelni zrobili to umyślnie, ale nigdy nie słyszałam pieśni śpiewanych równie fałszywie. Chopin ofiarował się zagrać na organach podczas Podniesienia, ale jakie to były organy! Msza odbywała się w małym kościele Notre-Dame-du-Mont, instrument rozstrojony, krzykliwy, huczący przy każdym naciśnięciu miecha. Jednak nasz mały wydobył z niego co się dało. Wybrał rejestry najmniej ostre dla ucha i zagrał Gwiazdy [pieśń Schuberta z repertuaru śpiewaka, przyp. autora]. Zagrał nie w sposób podniosły i egzaltowany, jak robił to Nourrit, ale tonem łagodnej skargi, niczym dalekie echo z innego świata. Dwoje lub najwyżej troje spośród nas tam obecnych odczuło to żywo i nasze oczy zapełniły się łzami. Reszta audytorium, które napłynęło tłumnie i posunęło swoją ciekawość do płacenia po 50 centymów za krzesło była bardzo rozczarowana, spodziewano się bowiem, że Chopin wywoła hałas, od którego zadrżą mury i połamie co najmniej dwa lub trzy rejestry organowe”.

Dzięki korespondencji Chopina i George Sand oraz innym źródłom poznajemy historię uczucia, wzloty i upadki, wyjazdy do Nohant, pobyty w Paryżu, choroby, odejścia, zranienia. Po kilku latach znajomości z George Sand Chopin pisał z nutą żalu do Fontany: „Temu kilka lat mi się śniło, ale nie wyszło”.

Mieczysław Tomaszewski cytując listy nie tylko odsłania tajemnice uczuć między kochankami i ich zmienne nastroje, ale też analizuje, co jest bardzo cenne, jak związek tych dwóch niespokojnych i nieprzeciętnych osobowości wpływał na ich

twórczość. Przypomina, jakie powieści w tym czasie napisała George Sand i ukazuje, jaki wpływ miały jej osobiste przeżycia i uczucia na kształtowanie historii bohaterów. O Chopinie pisze, że gdy poznał Aurorę Dupin, był u szczytu swoich możliwości. To dzięki warunkom, stworzonym mu przez starszą przyjaciółkę powstało tak wiele dojrzałych utworów, które weszły do kanonu muzyki.

Autor książki, profesor Akademii Muzycznej w Krakowie, muzykolog, wybitny znawca tematu korzysta z licznych źródeł, korespondencji, pamiętników, wspomnień. W 2009 roku wyszła biografia Chopina jego autorstwa (w trzech językach - polskim, angielskim, hiszpańskim). Historia burzliwej miłości Chopina i George Sand jest więc jedynie fragmentem przez wiele lat gromadzonej przez autora wiedzy. Książkę czyta się jak powieść biograficzną, mimo że jej tworzywem są wyłącznie źródła historyczne, analizowane z użyciem aparatu naukowego.

Recenzja był opublikowana w „Przeglądzie Polskim” - dodatku do „Nowego Dziennika” w Nowym Jorku, 10 grudnia 2010 r.

Misteria Paschalia: Wielki Tydzień muzyki dawnej



13. Misteria Paschalia, fot. Wojciech Wandzel.

Korespondencja z Polski

Barbara Lekarczyk-Cisek

W Krakowie w marcu 2016 r. miał miejsce 13. festiwal Misteria Paschalia - Wielki Tydzień muzyki dawnej we wspaniałych wykonaniach prawdziwych mistrzów. Była to wielka muzyczna uczta.

Festiwal ma już swoją tradycję i bardzo wyrazisty

charakter: prezentuje muzykę renesansu i baroku, związaną z okresem Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy. Wśród wykonawców przeważali zatem artyści specjalizujący się w muzyce dawnej, granej na oryginalnych instrumentach – prawdziwi mistrzowie wykonawstwa historycznego, m.in. **Jordi Savall z zespołem Le Concert des Nations, Rinaldo Alessandrini, Jan Tomasz Adamus z Capella Cracoviensis.**

Ostatnich siedem słów Zbawiciela - muzyczne rekolekcje à rebours

Zaczęło się od „**Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze**” **Josepha Haydna** w wykonaniu **Jordi Savalla** i orkiestry **Le Concert des Nations**. Skomponowany ok. 1785 roku utwór składa się z siedmiu sonat i introdukcji, będących muzyczną ilustracją do siedmiu słów Chrystusa na Krzyżu. Kompozycja jest jednym z ostatnich dzieł, mającym swoje źródło w teatralnym żywiole baroku; jest przy tym dziełem totalnym, obejmującym zarówno muzykę, jak też słowo i architekturę wraz z dekoracją plastyczną. Wykonywana pierwotnie w zaciemnionym kościele, oświetlonym jedynie dużą lampą, miała przede wszystkim służyć kontemplacji. Kaznodzieja cytował słowa Chrystusa, rozważał je, po czym klękał przed ołtarzem, a następujący potem moment ciszy wypełniała muzyka.

Na krakowskim festiwalu muzyka nie miała jednak charakteru sakralnego. Po pierwsze dlatego, że zaprezentowano ją w sali Centrum Konferencyjnego i jedynie wyświetlony frontalnie obraz wnętrza kościoła symbolizował pierwotne przeznaczenie utworu. Podobnie było z tekstami rozważań. Cytatom biblijnym towarzyszył komentarz, pozostający jednakże w opozycji do prawd wiary: „Siedem słów człowieczych”, których autorem jest José Saramago – portugalski pisarz, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1998 roku. Tekst pochodzi z uznanej za bluźnierczą „Ewangelii według Jezusa Chrystusa”. Monolog tytułowej postaci (w rolę recytatora wcielił się krakowski aktor Radosław Krzyżanowski) jest w istocie pełen zwątpienia w sens ofiary Krzyża, mógł zatem budzić (i budził) uzasadnione kontrowersje. W kontekście Wielkiego Tygodnia zabrzmiał jak szyderczy zgrzyt. Ostatecznie jednak te „rekolekcje” *à rebours* wynagradzała słuchaczom pełna harmonii, piękna i ponadczasowa muzyka Haydna – prawdziwy balsam na duszę.



Jordi Savall, fot. Grzegorz Ziemiński.

Kain w brawurowej interpretacji Soni Priny

Drugiego dnia festiwalu znakomity włoski klawesynista i dyrygent – **Rinaldo Alessandrini** zaprezentował oratorium **Alessandra Scarlattiiego: „Cain ovvero il primo omicidio - Kain, czyli pierwsze zabójstwo”**. Dobrze się stało, że przygotował to mało dziś znane, a przez współczesnych niedoceniane dzieło, okazało się bowiem, że jest to perełka niezwykłej urody – przede wszystkim ze względu na wspaniałe arie i duety. Treść nawiązuje do znanej historii z Księgi Rodzaju,

ale znacznie ją rozbudowuje. Adam i Ewa ubolewają nad tym, czego się dopuścili i pragną, aby synowie: Kain i Abel uzyskali u Boga łaskę i przebaczenie poprzez złożenie ofiar. Targany sprzecznymi uczuciami Kain, pragnie pozbyć się brata, gdyż ten – harmonijny i dobry – stoi, jego zdaniem, na przeszkodzie temu, aby Kain był równie szczęśliwy i kochany przez Boga i ojca. Miotają nim niepokój i lęk, choć stara się nie okazywać bratu swojej nienawiści, aby w ten sposób zmylić go i unicestwić na odludziu, w nadziei, że nikt tego nie zauważy. Zbrodni jednak ukryć się nie da. Bóg skazuje Kaina na wygnanie, a rodzice pozostają sami i rozpaczają. Utwór niesie jednak pociechę – głos zmarłego Abela, a także obietnica zbawienia stają się przyczyną, dla której oratorium kończy pełen radości duet Adama i Ewy.

Sonia Prina (kontralt o niezwyklej barwie i dramatyzmie) jako Kain, miała w istocie niełatwe zadanie ukazania tych wszystkich emocji, które targają jej bohaterem i zrobiła to doskonale. Artystka zwróciła moją uwagę już w 2013 roku, kiedy to podczas festiwalu Wratislavia Cantans brawurowo zaśpiewała rolę Galatei w operze pasterskiej G. F. Händla „Acis, Galatea i Polifem”. W tym samym utworze wystąpiła także wykonawczyni roli Ewy – **Roberta Invenizzi** (sopran). Podczas wspomnianego festiwalu słuchałam także Soni Priny jako Judyty w oratorium Wolfganga Amadeusza Mozarta „La Betulia liberata KV 118”. Po raz kolejny mogłam przekonać się, jaka z niej wspaniała interpretatorka różnorodnego repertuaru. Artystka o emploi

współczesnej wokalistki rockowej – była w tytułowej roli Kaina po prostu genialna. Liczne kontrasty w śpiewanych przez nią ariach, wspomniany już niepokój i strach znalazły w niej niezrównaną interpretatorkę. I chociaż wszyscy śpiewali znakomicie: cudowna, liryczna **Monica Piccinini** (sopran) jako Abel, **Carlo Allemano** (tenor) jako Adam (szczególnie fantastycznie brzmiały jego duety z Ewą – Robertą Invernizzi), dysponujący niezwykle mocnym głosem **Salvo Vitale** (bas, głos Lucyfera), świetny kontratenor **Aurelio Schiavoni** (głos Boga), to jednak rola Kaina w interpretacji Soni Priny dawała najwięcej możliwości i śpiewaczka wszystkie je fenomenalnie wykorzystała.



Monika Piccinini (Abel, sopran) i Sonia Prina (Kain, alt)

Ciemne jutrznie i mroczny Gesualdo

Do koncertów, które długo pozostają w pamięci, zaliczyć należy także „**Tenebrae responsoria**” **Carla Gesualda da Vanosa**. „Ciemne jutrznie” swoją paradoksalną nazwę zawdzięczają temu, że podczas tych nabożeństw, odbywających się od Wielkiego Czwartku do Wielkiej Soboty, wraz z odśpiewaniem kolejnych antyfon wygaszano świece – aż do nastania zupełnych ciemności. Celebrację kończyła głośna zapowiedź wielkanocnego „trzęsienia ziemi”. Responsoria stanowiły rodzaj lirycznych komentarzy do

czytań z Lamentacji oraz kazań św. Augustyna i Bedy Wielebnego. Teksty dość swobodnie parafrazowały cytaty biblijne.

Kompozytor „Tenebrae responsoria” – Carlo Gesualdo, książę Venosy, pozostał w pamięci jako oryginalny madrygalista, ale również jako „włoski Drakula”. W filmie dokumentalnym Wenera Herzoga: „Śmierć na pięć głosów” został przedstawiony jako człowiek okrutny i pełen sprzeczności. Uprawiał teatr okrucieństwa na długo przed Artaudem – i to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Zabójstwo żony i jej kochanka było starannie wyreżyserowane, wyjątkowo okrutne i miało swoją publiczność – zamkową służbę. Jakby tego było mało, książę, przekonany, że jego maleńki synek jest owocem zdrady, kazał służącym spuścić go w kołysce przez okno i tak długo był kołysany aż umarł. Okrutnej tej scenie towarzyszyła, a jakże, muzyka: dziecko umierało przy akompaniamencie chóru śpiewającego madrygały o pięknie umierania... Gesualdo nigdy nie został ukarany, ale popełnione zbrodnie sprawiły, że do końca życia cierpiał na melancholię, a nawet zaczął gustować w masochizmie i umartwieniach. Ukojenie odnajdywał także, a może przede wszystkim, w twórczości. „Muzyka była dla Gesualdo rodzajem lekarstwa. Komponował w chwilach największej rozpacz i to w muzyce znajdował ujście dla swojego cierpienia” – pisze Preziosi. Jego stałym librecistą był Torquato Tasso, a tematami utworów – śmierć, cierpienie i rozpacz. Paradoksalnie, ten okrutnik i

psychopata stał się żarliwym wyznawcą, o czym świadczy wiele jego utworów, m.in. wspomniane „Ciemne jutrznie”, których edycja ukazała się w 1611 roku i była muzycznym odpowiednikiem obrazu „Il perdono di Gesualdo” („Przebaczenie Gesualdo”), przedstawiającego scenę Sądu Ostatecznego, a przeznaczonego do prywatnej kaplicy książęcej. Okrutny książę czerpał zatem nadzieję z medytacji Męki Pańskiej.

„**Tenebrae responsoria**” zabrzmiały w Kościele pw. św. Katarzyny, w wykonaniu członków **Capella Cracoviensis pod Janem Tomaszem Adamusem** i miały – trzeba to przyznać – głębokie, mroczne piękno i dramatyzm. Pogrążeni w ciemnościach, z których, jak na obrazach Rembrandta – wyłaniali się punktowo oświetleni muzycy, słuchaliśmy tej muzyki jak zafascynowani. Całość tworzyła rodzaj barokowego misterium, pełnego wizualnych i muzycznych kontrastów. Gdyby nie przeraźliwe zimno, które mocno doskwierało, byłoby idealnie... Może jednak chodziło o to, abyśmy również doświadczyli okrucieństwa księcia i także trochę pocierpień.



Fabio Biondi

Cudne arie, duety i tercety w Oratorium o św. Antonim

Rekompensatą za cierpienia nieodłącznie, jak się okazuje, związane z postacią mrocznego księcia Gesualdo, było prawdziwe odkrycie: „**Oratorium o św. Antonim**” trochę zapomnianego kompozytora **Michele Falco**, które przywiózł do Krakowa niezawodny **Fabio Biondi**.

Tym razem o kompozytorze nie wiemy prawie nic, hipotetyczne

są nawet daty jego urodzin i śmierci. Wiadomo tylko, że skomponował operę w dialekcie neapolitańskim: „Lo Lollo Pisciaportelle” – jedną z pierwszych oper buffa. Wiemy ponadto, że poza operą komiczną komponował muzykę religijną, głównie oratoria. Jednym z nich jest właśnie „**Oratorio di Sant`Antonio**„. Tematem oratorium nie były, jak moglibyśmy oczekiwać, kuszenia świętego, ale jego decyzja pozostania w odosobnieniu, gorące modlitwy o wytrwałość (dlatego zostanie mu zesłany Anioł), a także pragnienie pokuty za grzechy (stąd upostaciowana Pokuta).

Fabio Biondi i Europa Galante zagrali oratorium niezwykle dynamicznie, ale najwspanialsze były jednak arie, duety i tercety. Wszystkie partie wykonane zostały przez soprany i mezzosopran, nawet rola Chrystusa, co do której jesteśmy przyzwyczajeni, że zawsze śpiewa ją dostojny bas. Rolę świętego Antoniego zaśpiewała **Cécile van de Sant** – holenderska mezzosopranistka o wielkim doświadczeniu i bogatym repertuarze, m.in. w dziełach J.S. Bacha i G. F. Händla. Szczególnie pięknie brzmiały kobiece głosy w duetach (Antoni i Anioł czy Antoni i Jezus), a także w tercetach (Antoni, Anioł i Pokuta). Mnie szczególnie urzekł głos Francuzki **Lei Desandre** (mezzosopran) w roli Anioła, kiedy z towarzyszeniem oboju śpiewała „Con questo scudo” albo ze smyczkami, lutnią i kontrabasem: „Qual nocchiero in mezzo l`onde”. Interesująca była także aria „Egli di notte e giorno gira”, w której Pokuta

przestrzega przed Wężem-Szatanem, naśladowując jego syk. Zresztą, mimo braku polifonii, wszystkie arie miały szczególnie piękne brzmienie. Michele Falco był moim osobistym odkryciem na Misteria Paschalia, za co jestem bardzo wdzięczna.

Minkowskiego repetycje z Requiem

W swojej relacji nie mogę pominąć **Marca Minkowskiego** i jego interpretacji „**Requiem**” **W. A. Mozarta**. Słyszałam tyle znakomitych wersji tego utworu, że nie sądziłam, aby ta była czymś więcej niż tylko bardzo dobrym wykonaniem. A jednak... Swój koncert zadedykował Minkowski niedawno zmarłemu interpretatorowi muzyki dawnej, w tym także „Requiem” Mozarta - Nikolausowi Harnoncourtowi, który już w 1953 roku założył zespół muzyki barokowej (Concentus Musicus Wien), wykonujący muzykę na oryginalnych instrumentach z epoki lub ich kopiach.

Minkowski zaprezentował na Misteria Paschalia poprawioną wersję tradycyjną Franza Xaverego Süssmayra - ucznia Mozarta. Znakomicie wyważył transcendentny dramatyzm utworu: genialnie śpiewający **Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana**, wzmocniony kotłami i kontrabasami, groźnie brzmiący w „Rex Tremendae” czy „Confutatis”, liryczny i

błagalny w „Voca me cum benedictis”. Podobnie głosy męskie („Mors slopebit et natura”) przeplatały się z żeńskimi („In quo totum continetur, Unde mundus judicetur), tworząc polifoniczną harmonię przenikających się dźwięków. Na koniec – subtelne, kontemplacyjne „Ave verum corpus” pozwoliło słuchaczom zamyślić się i wyciszyć.... Słowem, koncert był niezwykle piękny i wyjątkowy.

Udział w koncertach Misteria Paschalia, które ciągle we mnie brzmią, mimo upływu czasu, pozostanie wielką duchową ucztą.



Jan Tomasz Adamus

<http://kulturaonline.pl/>