

macho z łagodnością typową dla przyjaciela, nie tak zawstydzającą jak w wersji metro. Tym samym to powrót do typowo męskich nisz, takich jak survival czy inne sporty postrzegane jako męskie. Jak zwracają uwagę autorki, zarówno „über”, jak i „metro” są nową zabawą marketingową, która pozwala na – a nawet do niej przymusza – grę z samym sobą i otoczeniem: poprzez świadome kreowanie wizerunku społecznego.

Pozostałe, równie ciekawe aspekty, jakie porusza niniejsza publikacja, to rola reklamy wizualnej w oddziaływaniu na konsumentów, granice wykorzystywania ludzkiego ciała jako nośnika przekazu reklamowego; eufemistyczny sposób sprzedawania starości w mediach, bez podkreślania jej specjalnej roli w życiu człowieka, poprzez medialne rozmycie kategorii metrykalnych społeczeństwa; specyficzna i ważna rola ludzkiego zapachu i perfum w kulturze ciałaocentrycznej; związki ciała z polityką – społeczny odbiór władcy poprzez jego wygląd oraz cielesność na przeciwstawnych biegunach kultury ciałaocentrycznej – antyciała, śmierci, rozkładu oraz związku ciała z religią i kondycją duchową. To aktualna, dobra i pożywna intelektualnie książka.

Marzena Bawarska

Kłęska urodzaju

Johann Sebastian Bach
Messe in h-moll

Les Musiciens du Louvre, Grenoble,
dyrekcja: Marc Minkowski,
Naïve Records (V 5145)
nagranie: 2008; wydanie: 2008

Johann Sebastian Bach
h-moll Messe BWV 232,

La Petite Bande,
dyrekcja: Sigiswald Kuijken,
Challenge Classics (CC72316),
nagranie: 2008, wydanie: 2009

Poszukiwacze nowych interpretacji utworów Jana Sebastiana Bacha doczekali kłęski urodzaju: ostatnio ukazały się dwa godne uwagi nagrania Mszy h-moll (BWV 232), zrealizowane według koncepcji Joshuy Rifkina i Andrew Parrotta – z pojedynczą obsadą głosów chóru. Pierwsza wyszła spod ręki Marca Minkowskiego, francuskiego dyrygenta (kiedyś fagocisty), znanego z wybitnych kreacji oper Händla i Rameau, a także symfonii Mozarta i Berlioza (w większości nagrywanych dla Archiv Produktion). Druga powstała pod kierownictwem Sigiswalda Kuijkena, flamandzkiego mistrza i pedagoga skrzypiec barokowych, znanego przede wszystkim z interpretacji różnych dzieł osiemnastowiecznej muzyki instrumentalnej – od kameralistyki po koncerty i symfonie, a od kilku lat nagrywającego także wybrane Bachowskie kantaty (dla firmy Accent) w pojedynczej obsadzie muzyków. Obie realizacje łączy nie tylko zastosowanie w praktyce wykonawczej interesującej i uzasadnionej, muzykologicznej tezy o małej liczbie wokalistów w chórze, jakim dysponował Bach, tworząc swoje kantaty w latach lipskich – a więc w czasie, w którym powstawały kolejne ogniwa tego monumentalnego, mszalnego cyklu, w całości za życia kompozytora nigdy publicznie nie za-

prezentowanego. To interpretacje utrzymane na podobnym poziomie technicznym i artystycznym, spójne i poprowadzone z konsekwencją, stworzone z udziałem bardzo dobrych (choć w większości nieznanymi) śpiewaków oraz wprawnych instrumentalistów. Różnice między nimi dotyczą estetyki wykonawczej i – rzec by można – świadomości funkcji oraz sensu Bachowskiego dzieła. Obaj interpretatorzy manifestują w tym zakresie inne preferencje.

Czym jest Bachowska Msza h-moll? Jako dzieło późne, ukończone w ostatnich latach życia kompozytora (obok Wariacji Goldbergowskich, Chorałów Schüblerowskich i Lipskich, Musikalisches Opfer oraz Kunst der Fuge), wydaje się przede wszystkim traktatem o możliwościach i sposobach muzycznego opracowania tekstu słownego, będącego wykładnią religijnych prawd i tajemnic. Bach daje w nim wykład swojego rozumienia muzyki religijnej, ukazując w syntetycznym skrócie specyfikę własnego, symboliczno-retorycznego języka i dążąc do stworzenia wypowiedzi o charakterze uniwersalnym (jako luteranin poddał umuzyczeniu prastary tekst części stałych katolickiej mszy). Jak odczytują ten muzyczny testament Bacha obaj interpretatorzy? Minkowski skupia uwagę na formalno-muzycznych rozwiązaniach zastosowanych przez kompozytora, badając ich właściwości i możliwości; chce przedstawić Mszę jako dzieło doskonałe dramaturgicznie, pełne operowej ekspresji i teatralnych gestów, dające wykonawcom sposobność do popisania się kunsztem, wirtuozerią i brawurą. Kuijken stawia na pierwszym miejscu przekaz słowny, próbując dostosować do niego wszystkie środki wyrazu – znaleźć adekwatną dla sakralnego tekstu szatę dźwiękową, dbając o szczegóły i unikając skrajności.

Porównanie obu wykonań warto zacząć od zwrócenia uwagi na szczegóły reżyserii dźwięku. Ja-

kość nagrania Minkowskiego wydaje się pod tym względem dyskusyjna. Dominują brzmienia masywne i przyciemnione (co także wynika z organizacji zespołu wykonawców: obsada chóru jest pojedyncza, ale w partiach skrzypiec gra czterech muzyków, a w altówkach i wiolonczelach – po dwóch). Linie głosów wokalnych, umieszczone za orkiestrą, często są zamazane, co sprawia, że przekaz słowny staje się nieczytelny. Natomiast w realizacji Kuijkena śpiewacy znaleźli się na pierwszym planie, w tle towarzyszą im selektywnie nagrane instrumenty (liczba smyczków jest o połowę mniejsza niż w orkiestrze Minkowskiego), co sprzyja przejrzystemu ukazaniu słów, muzycznych symboli, struktur polifonicznych i architektury utworu. Zredukowane do obsadowego minimum chóry brzmią w obu nagraniach w sposób nasycony (nie są to brzmienia wątle – jak w nagraniach Rifkina, Parrotta czy Junghänela), choć różni je wolumen: silny w wersji Minkowskiego i umiarkowany u Kuijkena.

Właściwości akustyczne tych nagrań wyraźnie wpisują się w koncepcje interpretacyjne obu dyrygentów. Minkowski chce do głębi poruszyć słuchaczy – uwydatnić kontrasty tkwiące w Bachowskim dziele, grać masą dźwięków, forsować tempa, nie stronić od emfazy i patosu (to pewnie dlatego śpiewacy pod jego dyktando często popadają w przesadę i koturnowość – np. przerysowując w pierwszym „Kyrie” artykulację spółgłosek, a instrumentalisci w kilku ogniwach „Glorii” oraz „Credo” linię *basso continuo* realizują ociężale, bez spodziewanej retorycznej giętkości). Kuijken postępuje inaczej: chce skupiać i wyciszać odbiorców, sięgając po stonowane emocje. W tworzeniu barokowej oprawy muzycznej dla sakralnego tekstu cechuje go ostrożność – więc to, co powinien narysować, czasem zaledwie szkicuje. Wokaliści jego zespołu są zatem niekiedy zbyt powściągliwi (np. zastanawiająco monotoni w drugim „Kyrie” czy bezproblemowo łagodni w „Crucifixus”), a dochodzące +

z oddali solo instrumentalne brzmia zazwyczaj obiektywnie i chłodno (np. skrzypce w „Laudamus te”, flet w „Domine Deus” i „Benedictus” albo obój w „Qui sedes ad dextram Patris”).

W obu nagraniach jest jednak wiele bezsprzecznie poruszających fragmentów. U Minkowskiego zwracają uwagę przede wszystkim części chóralskie: pełna energii i efektowna „Gloria in excelsis”, bardzo szybkie i błyskotliwe, choć agogicznie napięte „Cum Sancto Spiritu”, emfaticzny i pełen dramatyzmu „Crucifixus” z trafnie dobranymi, chropawymi brzmieniami instrumentów w partii *basso continuo* oraz ekstatyczne „Dona nobis pacem”. Każdy z fragmentów solistycznych w tym wykonaniu jest występem wyrazistego artysty, który chce zaznaczyć swój indywidualizm. W interpretacji Kuijkena można podziwiać różnorodność ujęć i nastrojów w zintegrowanych brzmieniowo chórach: lekkość i swobodę w „Gratias agimus tibi” (oraz „Dona nobis pacem”), rubasność instrumentów w „Quoniam tu solus sanctus”, wykwinność głosów w „Cum Sancto Spiritu” i „Credo”, solenność „Sanctus”, taneczną radość w „Ossanna”. Należy także wyróżnić śpiewającą altm Petrę Noskaiową (arie „Qui sedes ad dextram” oraz „Agnus Dei”), a także znakomitych trębaczy (z Jeanem-François Madeufem na czele).

Obie interpretacje sytuują się na wysokim poziomie wykonawczym, obie mogą też zadowolić różne oczekiwania i upodobania słuchaczy. Jednak biorąc pod uwagę intencje kompozytora, który chciał zamknąć swój oratoryjny dorobek w muzyczno-religijnej summie, przewagę trzeba przyznać wykonaniu Kuijkena. Koloryt Mszy h-moll pod jego dyktando wydaje się po prostu lepiej dopasowany do Bachowskiej inskrypcji, którą kompozytor zwykł opatrywać każdą swoją kantatę: *Soli Deo Gloria*.

Jerzy Wiśniewski

Historia instrumentów

Guide des instruments anciens
Wydawnictwo Ricercar (RIC 100)
wydanie: 2009

Pozycję tę można polecić jako obowiązkową dla miłośników muzyki dawnej, którzy nie posiadają biblioteki zaopatrzonej w podręczniki instrumentoznawstwa oraz nie buszują, z takich czy innych powodów, po sieci w celu pozyskania interesujących ich informacji. Trójjęzyczna (francuski, angielski, niemiecki), 200-stronicowa, bogato ilustrowana książka przedstawia historię i rozwój instrumentów muzycznych od średniowiecza do końca XVIII wieku – to jednak nic nadzwyczajnego, podobnych bowiem, a nawet i znacznie obszerniejszych publikacji ukazało się w krajach zachodnich już całkiem sporo. O atrakcyjności tej stanowi zatem jej strona fonograficzna, a w zasadzie umiejętne wyważenie i zrównoważenie w randze słowa pisanego, obrazu oraz dobranych do nich odpowiednich przykładów dźwiękowych.

Jest ich wiele, w sumie dziesięć i pół godziny muzyki, zebranej na ośmiu płytach i podzielonej chronologiczno-tematycznie. Każdemu z 90 włączonych do wydawnictwa instrumentów poświęcone jest omówienie autorstwa Jérôme’a Lejeune’a, w którym odnajdujemy podstawowe