

Aleksander Nowak

Muzyka
rzeczywistego
świata



Foto: M. Filipczyk

W NUMERZE:

- 1-4 Rozmowa z Aleksandrem NOWAKIEM
- 5-7 WITOLD SZALONEK;
osobowość kompozytorska
- 8-9 Dwa utwory do słów Miłosza
- 10-12 „KISIELEWSKI”
Małgorzaty Gąsiorowskiej
- 14 Katowickie premiery:
GÓRECKI, JABŁOŃSKI,
KOWALSKA-LASOŃ, NOWAK
- 15 ŁUKASZEWSKI
„Missa de Maria a Magdala”
- 16 III Symfonia Pawła MYKIETYNIA

Z Aleksandrem Nowakiem rozmawia Marcin Trzęsiok

EKSPRESJA, KOMUNIKACJA, STYL

W znanych mi wypowiedziach na temat swojej muzyki podkreślasz w szczególności sposób, że problem komunikacji, kontaktu ze słuchaczem, czyli przekazania mu w utworze mniej czy bardziej konkretnych, ale istotnych emocji, jest dla ciebie sprawą pierwszorzędą.

Pierwszorzędne jest dla mnie samo to zagadnienie, choć moje rozumienie zmienia się z czasem. Kiedyś wydawało mi się, że muzyka jest w stanie wywołać konkretne emocje i że można to w jakiś sposób zaplanować. Teraz coraz bardziej skłaniam się ku myśleniu, że owszem, muzyka jest w stanie je wywołać, ale kompozytor nie ma nad tym pełnej kontroli – odbywa się to gdzieś po-

między zamiarem kompozytora a odbiorem słuchacza. Ważne jest dla mnie, by przeżywać emocje w trakcie pisania, staram się szukać materiału muzycznego, który ma dla mnie szczególnie emocjonalne zabarwienie, ale nie oczekuję, że słuchacz doświadczy potem tych samych uczuć. Najważniejsze, żeby jakieś emocje się pojawiły.

No tak, ale przecież od dawien dawna uważa się, że muzyka jest sztuką emocji. Czy jest coś specyficznego, co odróżnia twoje rozumienie roli emocji w muzyce? A może deklarując wagę emocji, określasz się jako wobec innych współczesnych nam zjawisk muzycznych?

Oczywiście, łączenie emocji z muzyką jest stare jak świat. Niemniej jednak wydaje mi się, że współcześnie często neguje się udział emocji, przeważającą rolę powierzając intelektowi. A ja chciałbym, żeby muzyka była silnie emocjonalna. Wynika to przede

Drodzy Czytelnicy,

z wielką radością oddajemy w Państwa ręce nowy numer naszego pisma. Idea i profil KWARTY, którą być może niektórzy z Państwa pamiętają sprzed kilku lat, mimo nowej szaty graficznej pozostają niezmiennione. Pismo – podobnie jak jego anglojęzyczna „siostra” QUARTA – jest dedykowane polskiej muzyce współczesnej, a w szczególności kompozytorskiej aktywności twórców współpracujących z PWM. Czasem spoglądać też będziemy wstecz, głęboko w początki XX w. i wcześniej. Wywiady, analizy, felietony, relacje z wydarzeń muzycznych, zapowiedzi, fragmenty książek, rekomendacje repertuarowe oraz informacje o nowych publikacjach wypełnią będą kwartowe strony.

„Sztuka nowa służy twórcom, sztuka stara – odbiorcom” – mówił Stefan Kisielewski. Na przekór Kisielowi jako pismo promocyjne prezentujemy na naszych łamach sztukę nową w służbie odbiorców – sztukę piękną, intrygującą, błyskotliwą, emocjonalną, czasem bulwersującą, skrytykowaną lub zapomnianą, sztukę powstałą w określonym miejscu i czasie, tworzoną przez ludzi wrażliwych i utalentowanych, artystów z krwi i kości, tworzoną zawsze z myślą o słuchaczu.

Niniejszy numer dedykujemy pamięci dwojga wspaniałych muzykologów, prof. Jadwigi Pai-Stach i Bohdana Pocięja.

U.M.

ROCZNICE 2011

Tadeusz BAIRD 1928-1981
Stefan KISIELEWSKI 1911-1991
Karol LIPIŃSKI 1790-1861
Kazimierz SEROCKI 1922-1981
Witold SZALONEK 1927-2001

ROCZNICE 2012

Feliks JANIEWICZ 1762-1848
Wojciech KILAR *1932
Andrzej KOSZEWSKI *1922
Bronius KUTAVIČIUS *1932
Juliusz ŁUCIUK *1927
Tadeusz MACHL 1922-2003
Tadeusz MAKLAKIEWICZ 1922-1996
Franciszek MIRECKI 1791-1862
Stanisław MONIUSZKO 1819-1872
Zygmunt MYCIELSKI 1907-1987
Karol SZYMANOWSKI 1882-1937
Henryk WARS 1902-1977



Stefan Kisielewski 1911-1991

Zapraszamy do obejrzenia wirtualnej wystawy:

www.kisielewski.art.pl



wszystkim z mojego doświadczenia jako słuchacza muzyki – siłą rzeczy chciałbym, aby także moja muzyka jakoś wpisywała się w ten nurt.

Wyrazić emocje w muzyce to znaczy znaleźć odpowiedni styl, bo styl to poziom techniczny, generujący „wyższe” doznania estetyczne. Poznając twoje kolejne utwory można zauważyć, że ich styl szybko się zmienia. W jaki sposób odnajdujesz tę dynamiczną korespondencję między stylem a emocją?

Muzyka dzisiejsza jest często grą kontekstów, tak w każdym razie ja ją rozumiem. Może dlatego nie mam jednego stylu, w znaczeniu uniwersalnej recepty na komponowanie. Sięgam do różnych stylów, technik i estetyk. W tym sensie piszę muzykę postmodernistyczną. W budowaniu tych kontekstów kieruję się zasadą sformułowaną przez

nym momencie życia były dla mnie istotne. A kiedy odwołuję się do wspomnień, proces pisania staje się intensywniejszy. Mam nadzieję, że skoro tak jest na etapie tworzenia, to również na etapie odbioru w jakiś sposób znajdzie to swe odbicie, mimo że słuchacz nie ma klucza identyfikującego wszystkie cytaty. Powiedzmy, że działa tu coś na kształt indukcji elektromagnetycznej: kiedy pisząc utwór pracuję nad materiałem, który ma dla mnie szczególne znaczenie, w samym utworze pojawia się rodzaj energii, która potem może wywołać pewne uczucia u słuchacza. Niekoniecznie są to uczucia identyczne z tymi, które pojawiały się u mnie, ale wierzę, że jakoś z nimi powiązane.

Andrzej Chłopecki użył wobec twojej muzyki słowa „życiopisanie”. Tak kiedyś określano twórczość Edwarda Stachury. Można tę formułę rozszerzyć i mówić o twojej „prywatnej mitologii”. Nigdy nie

„W trakcie studiów borykałem się przez większość czasu z kryzysem twórczym. Na początku miałem wielki zapał, który jednak dość szybko gdzieś uleciał, a ja utkwilem w martwym punkcie nie wiedząc ani jak, ani co, ani po co pisać”.

Leonarda B. Meyera – a mianowicie, że proces percepcji muzyki polega na oczekiwaniu pewnych wydarzeń dźwiękowych. Te oczekiwania są spełniane wprost, nie wprost, albo w ogóle nie są spełniane. Silnie to do mnie przemawia. Nie zanadto na ten temat teoretyzuję, po prostu praktycznie myślę w ten sposób o utworze. To się wiąże nie tylko z planowaniem następstw melodycznych i harmonicznym, o których pisał Meyer. Rozumiem to na swój użytek szerzej i traktuję w podobny sposób wprowadzenie nieoczekiwanych kontekstów muzycznych. Dlatego właśnie lubię używać cytatu, dokładnego albo stylistycznego, przywołującego jakiś moment czasu albo walor jakiejś subkultury. Linearne rozwijanie stylu nie jest chyba już dziś możliwe, więc gra kontekstów stała się naturalnym sposobem odkrywania nowych jakości w sztuce.

ŻYCIOPISANIE

Przykładem takiego użycia cytatu jest *Fiddler's Green and White Savannas Never More*. Także w *Last Days of Wanda B.* wplecione są dość uchwytne dla słuchacza cytaty.

Tak, w *Fiddler's Green* cytowane są szanty, które zresztą składają się na tytuł utworu. W *Last Days...* są trzy, a może nawet cztery cytaty. Jedne podane wprost, a inne tak zakamuflowane, że praktycznie niemożliwe do odczytania. Są tkanką materii dźwiękowej.

Jaka jest funkcja takich nierozpoznawalnych cytatów?

Pisząc utwór, znajduję się w kręgu emocji, z którymi się te cytaty wiążą. Pochodzą z piosenek, utworów czy stylów, które w pew-

pisaleś muzyki absolutnej, zawsze jest w niej warstwa naddana, wprowadzająca jakąś treść. Zwykle zdarzenia i okoliczności życiowe ulegają w utworze transformacji i nabierają waloru pseudobańsowego czy pseudomitycznego. To świat zarazem odrealniony i zakotwiczony w rzeczywistości. Taką funkcję, prócz cytatów, pełnią tytuły oraz komentarze-anegdoty, bardzo krótkie i enigmatyczne. Trudno sobie wyobrazić słuchanie twojej muzyki w oderwaniu od tego wszystkiego. Brzmiałaby wówczas inaczej.

Jeśli tak jest, to się cieszę, bo o to właśnie chodzi. Tę grę z treściami pozamuzycznymi rozpocząłem pod koniec studiów w klasie kompozycji prof. Aleksandra Lasonia. W trakcie studiów borykałem się przez większość czasu z kryzysem twórczym. Na początku miałem wielki zapał, który jednak dość szybko gdzieś uleciał, a ja utkwilem w martwym punkcie nie wiedząc ani jak, ani co, ani po co pisać. W końcu postanowiłem „podejść sam siebie od tyłu” i po prostu powiązać pisanie muzyki z tym, co mnie prywatnie zajmuje. Pierwszym takim utworem była *Sonata June-December* na skrzypce i fortepian, w której cytuję jedną z moich pierwszych prób kompozytorskich, jeszcze z czasów licealnych. Z tych kilku dźwięków wywiódłem materiał do całej pierwszej części. Natomiast część druga nawiązuje do bluesa, country i rock'and'rolla, które jakoś mnie ukształtowały zanim zainteresowałem się tzw. „muzyką klasyczną”. Dzięki temu udało mi się mój kryzys przełamać. I odtąd każda kompozycja opiera się w mniejszym lub większym stopniu na takich prostych elementach wziętych z rzeczywistości. To jest inspiracja pozwalająca mi pisać dalej. Tytuły i notki pojawiły się później. Doszedłem do wniosku, że można coś z tego, co było dla

mnie istotne przy pisaniu utworu próbować przekazać słuchaczowi. Uważam, że dobrze napisany tytuł i notka to potężne narzędzie, chociaż też bardzo niebezpieczne – łatwo tu o przesadę i banał. Dlatego jestem raczej ostrożny – chcę tylko ewentualnie „nastroić” słuchacza na jakiś „zakres fal”, a nie coś do końca wytłumaczyć.

Wspomniałeś o rocku, te odwołania pojawiają się u ciebie częściej, mniej czy bardziej wyraźne. Najsilniej słychać je w *Ciemnowłosej dziewczynie w czarnym sportowym samochodzie*. Czy traktujesz to jako postmodernistyczne zacieranie granic? A może należy je interpretować na płaszczyźnie symbolicznej, jako kolejny aspekt „zyciopisania”?

Zacznijmy od tego, że nie jest dla mnie jasne funkcjonowanie terminu „postmodernizm”. Ja to traktuję jako diagnozę czegoś obiektywnego, jako próbę całościowego uchwycenia realnych zjawisk. Tymczasem słowo to ma często pejoratywne konotacje, związane z rzekomym pozbawianiem muzyki jej głębi, sprowadzeniem jej do czegoś nieistotnego. Dla mnie to nie działa w ten sposób. I to jest już może jakaś odpowiedź na twoje pytanie. Jeśli nawiązuję do muzyki popularnej, to nie dla zabawy czy dla walorów czysto brzmieniowych. Traktuję to poważnie, jako zapożyczanie elementów innych stylów czy światów dźwiękowych, które mają dla mnie znaczenie. Nawiasem mówiąc uważam, że nie oddamy sprawiedliwości dzisiejszej muzyce rozrywkowej, jeśli będziemy ją traktować w kategoriach czysto komercyjnych. Jedną sprawą jest przepływ pieniądza, a inną przepływ emocji, które się z tą muzyką wiążą. Myślę, że muzyka rozrywkowa pełni dziś podobną funkcję, co kiedyś muzyka ludowa. Należy do świata żywych ludzi i odpowiada ich potrzebom estetycznym. Są to zatem autentyczne przejawy muzykalności. Także na mnie działa ona (oczywiście nie cała i nie zawsze) jako jeden z aspektów dzisiejszego świata. Dlatego korzystam z niej – na ogół nie wprost, operując jedynie wybranymi elementami. W przypadku *Ciemnowłosej dziewczyny* jest to rzeczywiście wyraźnie słyszalne, przede wszystkim w warstwie rytmicznej, wykorzystującej tzw. *drum set*, czyli jazzowo-rockowy zestaw perkusyjny.

Chciałbym jeszcze zapytać o twoje zainteresowania nauką. Marzyłeś kiedyś, by zostać naukowcem. Podczas naszej rozmowy powołujesz się na badania z zakresu psychologii muzyki. Czy także formę muzyczną konstruujesz w sposób ścisły?

Rzeczywiście, marzyłem kiedyś o tym, by zostać fizykiem. Zastanawiałem się, czy nie studiować tego przedmiotu. Fascynacja nauką to dla mnie jednak przede wszystkim fascynacja samą zagadką istnienia, a nie naukowym sposobem myślenia. Raczej nie mam umysłu naukowca. Przeważa u mnie myślenie nieścisłe, intuicyjne (to zresztą osobne zagadnienie, na ile nauka jest ścisła a na ile intuicyjna). Intuicja dominuje u mnie również w konstruowaniu materii muzycznej, co nie znaczy oczywiście, że jest jedynym narzędziem. Nie wiem, czy kiedykolwiek nauka znajdzie odpowiedź



Phot. M. Filipczyk

na zagadkę wszechświata. Ale śledzenie jej postępów, choćby tylko w wydaniu popularnonaukowym, jest fascynujące. Z kolei

„Muzyka dzisiejsza jest często grą kontekstów, tak w każdym razie ja ją rozumiem. Może dlatego nie mam jednego stylu, w znaczeniu uniwersalnej recepty na komponowanie”.

poczucie zagadki istnienia, leżącej przecież u podstaw nauki, jest, uważam, czymś dla muzyki uchwytym.

MISTRZOWIE I KONTEKSTY

A jakie są inspiracje „czysto” muzyczne? Mówiłeś o pewnych jakościach narracyjnych oraz o autocytaatach. Wiem, że kiedyś postacią dla ciebie niezwykle istotną był Szostakowicz. Zarówno mocna narracja jak i autocytaaty – wszystko to u niego jest. Czy wciąż słuchasz Szostakowicza?

Samo słuchanie minęło. Ale rzeczywiście, to była jedna z moich pierwszych fascynacji w muzyce, powiedzmy, bardziej współczesnej. Jego niezwykle spójna narracja! Chciałbym, by taka była też w moich utworach, oczywiście nie w tej stylistyce, ale z taką siłą. To narracja, której nie da się śledzić wyłącznie intelektualnie, mimo że jego utwory bazują na formach klasycznych. Bo w pewnym momencie kontrolę przejmują emocje i człowiek gubi się w utworze jak w labiryncie. Ale w końcu się odnajduje, ze świadomością, że jest przez kompozytora prowadzony pewną ręką. To robiło i nadal robi na mnie ogromne wrażenie.

Kto jeszcze, prócz Szostakowicza, inspirował cię w tak silnym stopniu?

Na pewno Messiaen. Mógłbym o nim powiedzieć podobne zdania, mimo że to oczywiście zupełnie inny język niż u Szostakowicza. Dodatkowo wspomniałbym jednak o harmonice, która wywarła na mnie niesamowite wrażenie.

Niektórzy sądzą, że można wysłyszeć u ciebie jakieś echa muzyki Thomasa Adesa.

To miło. Spotkałem się z jego muzyką podczas studiów w Louisville. Tamtejszy uniwersytet przyznaje corocznie Nagrodę Grawemeyera, jedną z najbardziej prestiżowych i najbogatszych nagród muzycznych (notabene jej pierwszym laureatem został Witold Lutosławski). Thomas Ades otrzymał ją w roku 2000, w wieku 29 lat. Biblioteka University of Louisville pełna jest partytur laureatów Nagrody Grawemeyera: wszystkie wydane utwory wraz z nagraniami. Niepisanym obowiązkiem studenta tamtej uczelni jest poznawanie tej twórczości. Ades zachwyił mnie przede wszystkim mistrzostwem instrumentacji (a obecnie instrumentacja to zagadnienie, które ma dla mnie znaczenie priorytetowe). Co prawda faktura jego dzieł jest dla wykonawców bardzo wymagająca, jednak efekt dobrego wykonania jest piorunujący: skrząca się, błyskotliwa tkanka dźwiękowa. I choć zaczynam teraz dostrzegać, przynajmniej w niektórych utworach, pewną powierzchowność samej muzyki, to Ades nadal pozostaje dla mnie jednym z mistrzów. Nie tylko instrumentacji, także narracji. Majstersztykiem zarówno narracyjnym jak instrumentacyjnym jest np. utwór pt. *Living Toys*. Albo jego kwartet smyczkowy *Arcadiana*. Każda z siedmiu części nawiązuje do jakiejś muzyki z przeszłości i przetwarza w ciekawy sposób wybrane motywy, co też jest mi bliskie.

Więc Szostakowicz, Messiaen, Ades. To trójka najważniejszych dla ciebie kompozytorów?

Mógłbym wymienić jeszcze wielu innych, choćby Ivesa, Crumba, Ligetiego, Takemitsu, Grisey’ a czy Francesconiego.

OPERA

Jednym z kluczowych doświadczeń była dla ciebie kameralna opera *Sudden Rain* wystawiona w Operze Narodowej w Warszawie w reżyserii Mai Kleczewskiej w roku 2010.

Tak, zarówno samo pisanie, jak i później uczestniczenie w procesie rodzenia się wersji scenicznej (miałem ogromne szczęście, że na wystawienie utworu zdecydowała się Opera Narodowa), było czymś wyjątkowym, co chciałbym jeszcze powtórzyć w przyszłości. Fascynuje mnie współdziałanie muzyki i słowa. Wydaje mi się, że zwłaszcza wiele utworów muzyki współczesnej zyskuje, kiedy je zestawisz z jakimś światem pojęć dodatkowych. W swojej operze chciałem opisać problem nieporozumień między ludźmi; szukałem tekstu, który byłby na pograniczu mowy potocznej, mówiący o wydarzeniach codziennych; wydawało mi się, że taka opera będzie bliższa ludziom i naszym czasom. Teraz widzę, że nie takie to proste, i że pewna „sztuczność” czy abstrakcyjność języka jest na scenie operowej czymś dobrym, a w każdym razie nieuniknionym. W każdym razie długo, bezskutecznie szukałem tekstu do libretta, próbowałem nawet napisać je samodzielnie, bez powodzenia. Więc szukałem kogoś do współpracy. Znalazłem Annę Konieczną, prywatnie siostrę mojej obecnej żony, osobą o pewnym zacięciu literackim, a przy tym o rozległym i ciekawym wykształceniu: anglistka, prawnik, socjolog.

Stworzyliśmy dość krótkie libretto – dialog pary małżeńskiej, która się nie rozumie. Do tego dodałem swoisty kontrapunkt, trochę wzorem opery Philippa Glassa *Einstein on the Beach*, napisanej częściowo do tekstów poety autystycznego, Christophera Knowlesa. Tekst Knowlesa to poszatowany zapis spostrzeżeń o świecie. Nie bardzo łączą się one ze sobą, ale tworzą kolaż znaczeń, który w zestawieniu ze statyczną, ni to banalną, ni to mantryczną muzyką Glassa, tworzy niesamowitą całość. Więc, idąc tym tropem, na nieco innej zasadzie wykorzystałem w librecie zapiski osoby autystycznej. To po prostu zbiór różnych faktów, danych liczbowych, który pełni tu rolę metaforyczną (bo odnosi się do problemu nieporozumienia) i sugestywną.

PERSPEKTYWY

Sluchając ostatniego twojego utworu – był to *Minikoncert skrzypcowy „Placz, dziecko, płacz”* zaprezentowany przez Piotra Pławnera i Orkiestrę AUKSO pod dyktando Marka Mosia podczas Festiwalu Prawykonań w kwietniu 2011 w Katowicach – byłem zaskoczony ewidentnym nawiązaniem do minimalizmu. Co prawda już wcześniej tropiono u ciebie ślady tej estetyki, ale była ona jak dotąd zakamuflowana w złożonych, heterofonicznych fakturach.

Tak, to było zamierzone. Minimalizm jest mi bliski, zwłaszcza utwory pierwszych minimalistów – chodzi o niektóre partytury Reicha, a szczególnie o operę Philippa Glassa. A dodatkowo tak się złożyło, że w Akademii Muzycznej w Katowicach współprowadzę kurs technik kompozytorskich XX wieku

i przypadła mi w udziale właśnie „działka” minimalistyczna. Zająłem się więc minimalizmem także od strony teoretycznej. Okazuje się, że technik minimalistycznych jest o wiele więcej niż by się mogło wydawać. Wszystko to złożyło się na zamiar wykorzystania minimalizmu w mojej muzyce. Ale nawet w tym ostatnim utworze nie robię tego tak całkiem wprost. Rzeczywiście, dużo jest repetycji, zwłaszcza repetycji w szybkim tempie i stałym pulsie, co w powiązaniu z dość prostą harmoniką daje efekt minimalistyczny. Stąd tytuł „minikoncert” (choć jest także drugie znaczenie tego określenia, wskazujące na stosunkowo niewielkie rozmiary utworu).

W partyturze tego koncertu znalazły się elementy stroju nietemperowanego. A jeszcze silniej były one słyszalne w wcześniejszym utworze pt. *Ulica spokojna 3* na osiem wiolonczel, wykonanym w lutym 2011 przez zespół Cellonet pod dyktando Andrzeja Bauera na otwarciu Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. W. Lutosławskiego w Warszawie.

Tak, harmonika nierównomiernie temperowana pociąga mnie bardzo. Przy czym na razie nie stosuję żadnego spójnego systemu. Używam w zapisie ćwierćtonów, ale chodzi mi raczej o kierowanie intencją muzyków a nie o bardzo dokładną realizację. Szukam takich harmonii, które dzięki dodaniu interwałów mniejszych od półtonu zyskują dodatkowy wymiar, są po prostu ciekawsze. Staram się łączyć takie współbrzmienia w większą całość, układającą się w ciągi napięciowe.

A co dalej?

Będę kontynuować te poszukiwania. Cieszę się, że mam co robić, bo komponowanie sprawia mi wielką satysfakcję. Jakimś *novum* będzie elektronika, której się boję i jak dotąd jej nie wykorzystywałem. Czuję wielką rezerwę po pierwsze ze względów estetycznych – jest niewiele utworów z elektroniką, które mnie przekonują. A po drugie ze względów praktycznych. Bardzo często się zdarza, że ta elektronika się psuje – komputer się wiesza, przegrzewa, coś nie działa... Niemniej jednak najnowszy mój utwór, który będzie miał premierę na „Warszawskiej Jesieni” w tym roku, w sposób wprawdzie ograniczony, ale jednak z elektroniki korzysta. Planując taką kompozycję, pamiętam o istotnym spostrzeżeniu: że muzyka funkcjonująca w realiach koncertowych powinna zawierać element trudności wykonawczej. Niekoniecznie chodzi tu o wirtuozerie, raczej ogólnie o pewien problem, z którym człowiek się zmagając w to swoją fizyczność. Myślę, że jest to jednym z powodów dla których chodzę na koncerty. Elektronika łatwo pomija ten element. Dlatego muzyka odtwarzana z głośnika, tzw. muzyka na taśmę, raczej nie jest dla mnie interesująca. W swoim utworze połączę więc elektronikę z instrumentami.

(Czerwiec 2011)

Więcej o kompozytorze na:

► www.aleknowak.com
► www.pwm.com.pl/nowak

Placz, dziecko, płacz

Minikoncert na skrzypce i orkiestrę kameralną (2011), 14'

vno solo-0111-1110-batt (2esec)-archi (3.3.2.2.1)

Prawykonywanie: 27 III 2011, Katowice

P. Pławner, Orkiestra AUKSO, M. Moś (dir.)

Last Days of Wanda B.

na orkiestrę smyczkową (2006), 9'

Prawykonywanie: 16 VII 2007, Rajcza

Orkiestra AUKSO, M. Moś (dir.)

Fiddler's Green and White Savannas Never More

na orkiestrę kameralną i głosy męskie (2006)

coro (TB)-1111-1110-batt (3esec)-pf-archi (6.5.4.3.1)

16'

Prawykonywanie: 11 X 2006

Camerata Silesia, Orkiestra Muzyki Nowej,

S. Bywalec (dir.)

Ciemnowłosa dziewczyna w czarnym sportowym samochodzie

(2009), 10'

1111-1110 batt ar pf archi (2.1.1.1)

Prawykonywanie: 19 IX 2009, „Warszawska Jesień”

London Sinfonietta, D. Atherton (dir.)

Król Kosmosu znika

Koncert na orkiestrę, nici i fortepian

(2010), 23'

2222-4331-timp batt (3esec) pf prep.-archi

Prawykonywanie: 8 V 2010, Wrocław

O. Rapita, NOSPR, M. Klauza (dir.)

Sudden Rain

Opera kameralna w 4 aktach na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę kam. (2008)

Libretto: A. Konieczna, A. Nowak (ang.)

Premiera: 13 V 2010, Warszawa

Chór i Orkiestra Opery Narodowej, M. Moś (dir.)

Obsada: Ona – I. Gapova, Ł. Szablewska, On –

T. Piluchowski, Ł. Rosiak

Sonata 'June-December'

na skrzypce i fortepian (2005), 21'

Prawykonywanie: 27 IV 2005, Katowice

K. Lasoń (vn), J. Maksymiuk (pf)

Nr kat. 10949

Quantemporette

na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian

(2008), 12'

Prawykonywanie: 16 XI 2008, Kraków

The London Sinfonietta

Nr kat. 10998 (e-nuty)

Utwór zamówiony przez Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie.

Undertows

na wiolonczelę i fortepian (2010)

Nr kat. 11173 (e-nuty)

Utwór zamówiony przez Fundację na rzecz Promocji Młodych Wiolonczelistów, jako utwór obowiązkowy w VIII Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. W. Lutosławskiego.

Things Passed

na gitarę solo (2007)

Euterpe, Nr kat. EU 0803

W 10. rocznicę śmierci Witolda Szalonka

Inside? Outside? Pomiedzy

Daniel Cichy

Zawieszony między tradycją a nowoczesnością, muzyką profesjonalną a amatorską, działalnością kompozytorską a pedagogiczną, wreszcie Śląskiem a obczyzną, był Witold Szalonek artystą pełnym sprzeczności. Choć dysponował jednym z najbardziej radykalnych estetycznie języków muzycznych, w zaciszu domowym słuchał muzyki Chopina. Nie pociągało go medium elektroniczne, ale wymyślone przez niego efekty brzmieniowe okazywały się dla publiczności o wiele bardziej szokujące. Nie napisał opery, mimo że fascynował się ideą muzyki teatralizowanej. Uwielbiał eksperymentować, równie chętnie sięgał jednak po muzykę ludową. Wymagał od wykonawców warsztatu obejmującego skomplikowane techniki artykulacyjne, ale w katalogu jego twórczości znajdziemy utwory przeznaczone dla zespołów amatorskich. Z pełnym zaangażowaniem zarówno komponował, jak i realizował pasję pedagogiczną. Wreszcie, czując się Polakiem, Ślązakiem, zamieszkał w Berlinie i przez blisko cztery dekady cierpiał na przypadłość emigracyjną...



Witold Szalonek w swoim mieszkaniu w Berlinie, lata 90.

TYLKO SONORYZM?

Anegdota głosi, że impulsem do poszukiwań kolorystycznych efektów miał być nieudany koncert w Akademii Muzycznej w Katowicach, na którym klawirzysta nie potrafił zapanować nad instrumentem i miał zachwycać szlachetnie prowadzoną frazą, niepokoił serią niekontrolowanych kiksów. Ale może prawda jest inna? Może to Śląsk, jego industrialna sonosfera, buchające parą kominy, metaliczny śpiew kopalnianych nadszybi, syczący huk hutniczych pieców, głośny płas załadunkowych dźwigów, krzyki hamujących pociągów pobudziły wyobraźnię twórcy?

Twórczość Witolda Szalonka kojarzona jest przede wszystkim z muzyką o dużych walorach sonorystycznych. Słusznie, wszak kompozytor był jednym z pierwszych i najbardziej konsekwentnych eksploratorów nowych brzmień, konstruktorem oryginalnych artykulacyjnych rozwiązań. Nie miał sobie równych w fantazyjnym traktowaniu instrumentów, w wymyślaniu ich na nowo, innym niż tradycyjne konstituowaniu ich przeznaczenia. Z każdym utworem wprowadzał kolejne litery do alfabetu nowatorskich technik wykonawczych, natychmiast przyswajane przez innych twórców. Tyle tylko, że ambicją Szalonka, w odróżnieniu od wielu apologetów awangardy, zawsze było wyjście poza eksperyment dla samego eksperymentu, poza pusty gadżet, który miałby pełnić funkcję atrakcyjnego, choć szokującego tradycyjnie zorientowaną publiczność, ornamentu. Dźwięk kompozytor pojmował bowiem zawsze jako samodzielny byt. Na fali intensywnego zainteresowania pozaeuropejskimi

kulturami był dlań egzemplifikacją magicznej siły i pierwotnych żywiołów, pod wpływem lektur pism Claude'a Levi-Straussa głównym składnikiem rytuału metafizycznego przeżycia, nośnikiem niezliczonych odcieni emocji i pozamuzycznych treści. W praktyce kompozytorskiej zaś brzmienie miało potencjał formotwórczy, wyzwalając energię i artystyczną kreatywność.

W odkrywaniu nieznanych możliwości kolorystycznych pomagali Szalankowi wydatnie muzycy – słynny flecista Severino Gazzelloni, dla którego skomponował *Concertino* na flet i orkiestrę kameralną (1960-1962), oboista Edward Mander, adresat *Quattro Monologhi* na obój solo (1966), tubista Zdzisław Piernik, któremu poświęcił *Piernikiana* (1977), ale i skrzypek Mirosław Kondracki, który współpracował przy pisaniu *1+1+1+1* (1969) oraz harfistka Urszula Mazurek, pierwsza wykonawczyni *Trzech szkiców* na harfę solo (1972). To dzięki wielogodzinnym rozmowom z wykonawcami Witold Szalonek mógł nie tylko skatalogować zasób tonów kombinowanych, powszechnie dziś stosowanych wielodźwięków na instrumentach dętych, uzyskiwanych dzięki użyciu odpowiednich układów kłapek i kontrolowanych przedęć, oraz zebrać nieklasyczne techniki gry na instrumentach strunowych, ale także skodyfikować ich zapis.

Uczył to jednak dopiero na początku lat 70. za namową Otto Tomka, zaprzyjaźnionego z polskimi twórcami ówczesnego szefa departamentu muzyki współczesnej Westdeutscher Rundfunk, który obawiał się, że ktoś osiągnięcia Szalonka uzna za swoje. Jak

się okazało, ogłoszony na łamach czasopiisma „Res Facta” artykuł *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych* (1972/7), został opublikowany za późno. Pięć lat wcześniej niezależne odkrycia w zakresie dźwięków kombinowanych podsumował włoski kompozytor i teoretyk muzyki, Bruno Bartolozzi. Propozycja Szalonka znacząco się jednak od niej różniła, była bardziej intuicyjna, w sposób pełniejszy realizowała ideę „notacji akcji”, dlatego dziś jest bardziej doceniana przez wykonawców i kompozytorów.

Pierwszą kompozycją, w której zakorzenione w modernizmie Drugiej Awangardy idee znalazły w pełni zastosowanie, były *Wyznania* na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę kameralną. Utwór napisany do wymyków z poezji Kazimierzy Iłakowiczówny, szczególnie lubianej przez polskich kompozytorów poetki, został prawykonany podczas festiwalu „Warszawska Jesień” w 1959 roku. Ale wówczas zabrzmiały tylko dwie skrajne części tryptyku. Obecny na koncercie Wolfgang Steinecke, charyzmatyczny szef Wakacyjnych Kursów Muzyki Nowej w Darmstadtzie, zaproponował rok później wykonanie całości w Niemczech. Na skutek problemów z uzyskaniem paszportu ostatecznie Szalonek nie dotarł na czas do Darmstadt, ale kompozycja o niezwykle interesującej strukturze i wyrafinowanych relacjach literacko-dźwiękowych, z elementami dodekafonii, faktury punktualistycznej i nietradycyjnymi technikami wokalnymi, zdobyła uznanie zachodniej publiczności i krytyki.

L'hautbois mon amour

na obój, smyczki, 2 harfy i perkusję (1999), 23'
Prawykonanie: 18 IX 1999, „Warszawska Jesień”
K. Dawidek (ob.), Radio Kamerorkest Hilversum,
P. Eotvos (dir.)

Little Symphony B-A-C-H

na fortepian i orkiestrę (1981), 24'
pf solo-2010-4330-batt (3esec) 2or pf-archi
Prawykonanie: 26 III 1985, Poznańska Wiosna Muzyczna
A. Tatarski (pf), Orkiestra Filharmonii Poznańskiej,
R. Czajkowski (dir.)

Musica concertante

na kontrabas i orkiestrę (1977), 27'
cb solo-3333-4330-batt (4esec) ar pf-archi
Prawykonanie: 20 IX 1977, „Warszawska Jesień”
B. Turetzky, Orkiestra FN, W. Michniewski (dir.)

Wyznania

tryptyk do słów K. Iłakowiczówny (1960), 10'
Rec-coro misto-1100(+cl.b. cfg)-1110-batt-archi (3.3.3.2)
Prawykonanie: 17 IX 1959, „Warszawska Jesień”
(cz. I i III); 6 VII 1960, Darmstadt, „Tage für Neue Musik”
Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej, Chór FN,
A. Markowski (dir.), F. Deleka (rec.); Sinfonieorchester
und Chor des Hessischen Rundfunks, S. Ehrling (dir.),
W. Ray (rec.)
wyd. Moeck

Connections

na orkiestrę kam. (1972), 14'
1110-1000-pf-archi (1.1.1.1.0 ossia 1.0.1.1.1)
Prawykonanie: 23 IX 1972, Bergisch-Schlesische
Musiktage
Ensemble „trial and error” (Kolonja), W. Szalonek (dir.)

Les sons

na orkiestrę symf. (1965), 10'
4444-6441-batt (4esec) 2pf-archi (0.0.8.0.8)
Prawykonanie: 30 IX 1965, „Warszawska Jesień”
Orkiestra Filharmonii Śląskiej, K. Stryja (dir.)

Mutazioni

na orkiestrę kam. (1966), 15'
2222-2220-batt (4esec) pf (cel)-archi (3.3.3.2.1)
Prawykonanie: 25 VI 1969, Hamburg
Südwestfunk-Orchester Baden-Baden, E. Bour (dir.)

Bagattellae di Dahlem II

na flet i fortepian (1998), 17'
Prawykonanie: 12 XII 1998, Lipsk
I. Bossler (fl), B. Kastner (pf)
Nr kat. 10079

Concertino na flet i orkiestrę kameralną (1962), 16'

fl solo-0121-1111-batt (3esec) cel ar-archi (6.0.3.2.1)
Prawykonanie: 22 IX 1963, „Warszawska Jesień”
S. Gazzelloni, WOSPR, J. Krenz (dir.)

Improvisations sonoritiques

na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968), 10'
Prawykonanie: 22 II 1968, Londyn
Warsztat Muzyczny: C. Pałkowski, E. Borowiak,
W. Gałązka, Z. Krauze
Nr kat. 6833

Agnessissimo-Africanissimo na marimbę (2001), 17'

Prawykonanie: 17 XI 2001, Kraków
A. Pstrokońska-Komar
Nr kat. 10195

Został więc rychło Witold Szalonek zaliczony do najpierwszych przedstawicieli Polskiej Szkoły Kompozytorskiej. Swoją status niepośledniego awangardzisty potwierdził fletowym *Concertino*, w którym równowaga między linearną dyspozycją materiału, determinowaną określoną wysokością dźwięku a fakturą gęstą, klasterową, sonorystyczną została po mistrzowsku utrzymana. Nie tylko kompozytor zastosował tutaj szerzej technikę dodekafoniczną, ale znacząco rozwinął wachlarz środków kolorystycznych. Ponadto dużą rolę w konstruowaniu narracji dźwiękowej odgrywa regulacja aleatoryczna. Istotne jest też podjęcie problemu przestrzenności – specyficzny układ zespołu, powierzanie określonych partii instrumentów podług klucza rozmieszczenia ich w orkiestrze sprawiają, że przemieszczanie się dźwięków po półoktawach, krzyżowanie się impulsów akustycznych, barokowe z ducha koncertowanie grup instrumentalnych, musi intrygować.

Podobne elementy, stopniowo rozwijane, wśród których odnajdziemy kolejne odsłony sonorystycznych efektów, aleatoryzmu w zakresie wykonywania większych i mniejszych odcinków partytury oraz wariabilności obsady (1+1+1+1) czy formy (*Quattro Monologhi*, 1966), zawarte są także w orkiestrowym *Les Sons* (1965), *Mutazioni* na orkiestrę kameralną (1966), solowej *Mutanzij* na fortepian (1968), w przeznaczonych na małe składy instrumentalne *Proporzioni I* (1967), *Improvisations sonoritiques* (1968) i *Connections* (1972).

ZAWIESZENIE ESTETYCZNE

Jakkolwiek środkowy okres twórczości Witolda Szalonka obfituje w nowatorskie rozwiązania kompozytorskie, w początkowych latach aktywności twórczej i w ostatnich dwóch dekadach słyhać inspirację muzyką ludową i dawną. Początkowo wiązało się to z wpływem na młodego twórcę Bolesława Woytowicza, profesora kompozycji, ale także z fascynacją dziełami Karola Szymanowskiego i obecnością w przestrzeni muzycznej obowiązującej powszechnie neoklasycznej mody. Szalonek zwrócił się więc stroną dawnych form i gatunków – suity i cyklu sonatowego, które wypełniał twórczymi wariacjami na temat folkloru śląskiego, kurpiowskiego i podhalańskiego. Chętnie karmił się melodią miejskich piosenek w *Twardych rękach* na chór mieszany i fortepian (1953), *Śląskiej balladzie ludowej* (1953) i *Katowickiej balladzie* (1964) na sopran solo i chór mieszany oraz pieśni ludowych w chóralnych *O Jasiowej Kasi* (1953) i *Opolskim* (1964) oraz *Suicie kurpiowskiej* na alt solo i 9 instrumentów (1955).

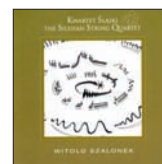
Pod koniec życia Witold Szalonek powrócił do źródeł młodzieńczych inspiracji, na równi traktując wypracowany idiom sonorystyczny z elementami twórczości góralskiej. Szlachetnym przykładem dzieł osadzonych w tradycji, manifestujących przywiązanie do zapomnianych przez wielu w XX wieku wartości, są *Inside?-Outside?* na klarnet basowy i kwartet smyczkowy (1987) oraz monumentalna *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy (1991-1996). To utwory w opus Szalonka wyjątkowe, posiłkujące się konstruktywizmem interwałowym, dynamiczną rytmiką, barwione kolorystycznymi efektami i aluzja-

mi do motywiki podhalańskiego folkloru. Były też te kompozycje świadectwem wiary w moc muzyki, sens rytualnego oczyszczenia odbiorców, wciągnięcia słuchacza w grę w kulturowe skojarzenia. Wielka wartość energetyczna obu utworów, materiałowy rozmach, dyscyplina formalna sprawiają, że pierwsze ich wykonania urosły do rangi wielkich wydarzeń artystycznych. Tak było z wykonaną po raz pierwszy przez Kwartet Śląski na festiwalu „Warszawska Jesień” *Symfonią rytuałów* w 2002 roku, po której publiczność zerwała się z miejsca i nagrodziła zmarłego niespełna rok wcześniej kompozytora długotrwałą owacją na stojąco.

Szczególnym dziełem w dorobku kompozytora jest *Symfonia B-A-C-H* na fortepian i wariabilną orkiestrę (1979-1981). Dedykowana Janowi Pawłowi II w akcie niezgody na wydarzenia grudnia 1981 roku, jest hołdem poświęconym jednemu z największych twórców muzyki nowożytnej a jednocześnie pierwszą tak jasną deklaracją religijną. Zawarte w niej motywy wizytówki dźwiękowej mistrza z Lipska oraz chorału *Christ ist erstanden* otulone są niemal romantyczną ekspresją, a ideą przewodnią jest zderzenie, jak mówił kompozytor, czasu „kontemplacyjnego” z „beethovenowskim”. Odnosił się tutaj twórca do coraz powszechniejszego hołdowania młodej podówczas generacji estetyce nowego romantyzmu. Podobnie zresztą jak w powstałym prawie dwie dekady później koncercie obojowym *Hautbois mon amour* (1999), w którym czynnik melodyczno-emocjonalny odgrywa istotną rolę.

Ale oprócz nawiązań bachowskich i klasyczo-romantycznych, coraz częściej w sferze ideologicznej Szalonek, niezależnie od zainteresowań egzotycznymi kulturami, doceniał spuściznę europejskiej muzyki artystycznej. Zwracał szczególną uwagę na fundamentalną w postrzeganiu znaczenia barwy w muzyce twórczej Fryderyka Chopina i Claude’a Debussy’ego, poświęcając tym postaciom kilka ważnych wystąpień teoretycznych. Na temat muzyki tego pierwszego planował nawet napisanie dysertacji.

Inną grupę kompozycji znajdujących się na styku tradycji i nowoczesności stanowią utwory teatralizowane. Cykl biograficzny *Meduzy*, nieszczęśliwej bohaterki antycznej mitologii z węzami zamiast włosów, otwiera *Głowa Meduzy* na flety proste (1992). Następne ogniwa tryptyku to *Meduzy sen o Pegazie* na flet i róg (1997) oraz *Posejdon i Meduza* na kwartet fletowy i krotale (2001). Zbiór dzieł o pełnym wdzięku ładunku humoru i ambitnej ilustracyjności uzupełniają dowcipne *Gerard Hoffnung’s Six Unpublished Drawings* na kwartet saksofonowy. Szalonek trafnie dźwiękami oddał tu satyryczne rysunki



Witold Szalonek

I + I + I + I wer. na skrzypce i wioloncz.; **I + I + I + I** wer. na kwartet smyczk.; **Symfonia rytuałów**, „Homage á Karol Szymanowski”
Kwartet Śląski
Polskie Radio Katowice PRK 058, 2003

słynnego artysty, których tematem są ważne postaci i sytuacje życia muzycznego.

ZAWIESZENIE OSOBISTE

Witold Szalonek był twórcą wielowymiarowym, kompozytorem tylko pozornie dającym się łatwo klasyfikować. Przy tym jawił się postacią wewnętrznie złożoną, rozdartą między świadomością swojego artystycznego talentu a poczuciem estetycznego odrzucenia tworzonej sztuki. Był wielbiony za talent pedagogiczny, jednak z rezerwą traktowany jako kompozytor. Dowodem fakt, że w drodze konkursu objął klasę kompozycji po słynnym Borysie Blacherze w zachodnio-

berlińskiej Hochschule der Künste, pokonując m.in. Erharda Karkoschkę, Ladislava Kupkoviča i Helmuta Lachenmanna. Policzki, które raz po raz wymierzały mu komisje repertuarowe festiwali muzyki współczesnej, odrzucając propozycje wykonań, odbierał osobiście. Trudno się dziwić, wszak zapelnienie dźwiękami partytury każdego z ponad 80 utworów, wiązało się z obsesyjnym cyzelowaniem szczegółów, wielkim wysiłkiem twórczym, fizycznym wyczerpaniem.

Psychiczne pęknięcie, zaburzenie wewnętrznej równowagi wzmagala coraz silniej odczuwana izolacja. Bo oto Berlin, który miał stać się wrotami do międzynarodowej

kariery, okazał się przekleństwem. Z kolejnymi latami, spędzonymi od 1973 roku na emigracji, wzmagalo się dojmujące zawieszenie między rodzinnym Śląskiem a hałaśliwym Berlinem, gdzie do końca dni, mimo wielu przyjaciół, czuł się obco. Dość powiedzieć, że do 1981 roku co dwa tygodnie pokonywał trasę Berlin-Katowice, by spotykać się z polskimi studentami. Podejmowane próby przepracowania patriotycznych tęsknot, nieustanne redefiniowanie własnej kulturowej tożsamości, konstytuowanie na nowo narodowej przynależności, dawały tylko krótkotrwałe rezultaty.

Urodził się 2 marca 1927 roku w Czecho-wicach-Dziedzicach. Dzieciństwo spędził w bytomskich Łągiewnikach. Odszedł po długoletniej chorobie 12 października 2001 roku w Berlinie Zachodnim. Zmarł wśród bliskich, w domu, do którego uciekł dzień wcześniej przed szpitalną śmiercią w samotności. Jego szczątki zostały pochowane w Bytomiu-Łągiewnikach. Powrócił więc tam, gdzie wszystko się zaczęło...



Fot. z archiwum PWM

Szalonek i Fabryka Dźwięków

W 10. rocznicę śmierci Witolda Szalodka Awangardowa Orkiestra Akademii Muzycznej we Wrocławiu Sound Factory Orchestra popularyzuje twórczość kompozytora. Zespół nagrywa utwory Szalodka i wykona je podczas koncertu w Berlinie.

„Ocalić od zapomnienia – Witold Szalonek i jego dźwięki kombinowane” to nazwa projektu realizowanego przez Akademię Muzyczną we Wrocławiu w ramach programu Polska Prezydencja 2011. Pierwszą częścią projektu jest nagranie płyty z utworami Witolda Szalodka przez Sound Factory Orchestra – zespołu, działającego na wrocławskiej Akademii Muzycznej od 2010 roku. „Zależy mi, by spopularyzować twórczość Szalodka. Niech to będzie nawet środowiskowa popularność, ważne, by ludzie sięgnęli po płytę” – mówi Robert Kurdybacha, dyrygent orkiestry i inicjator przedsięwzięcia. – „To naprawdę zapomniany kompozytor, bo aby dobrze wykonać jego utwory, trzeba mieć sporo odwagi. U Szalodka gra się na różnych elementach instrumentów wydobywając bardzo niekonwencjonalne brzmienia. Kolejną trud-

ność sprawia odbiór tej muzyki. Człowiek słuchając jej musi się przenieść do tej rzeczywistości, oswoić ją i dostrzec całość zawarte w niej piękno” – wyjaśnia Kurdybacha w wywiadzie z Magdaleną Taliak.

Po nagraniu przyjdzie kolej na koncertową prezentację muzyki Szalodka. 12 października, dokładnie w 10. rocznicę śmierci kompozytora, odbędzie się koncert w Universität der Künste w Berlinie. W programie znajdują się utwory *Mutazioni*, *Connections*, *Pastorale*, *Hautbois mon amour* (skomponowany dla Kazimierza Dawidka) oraz kompozycje napisane specjalnie na tę okazję i dedykowane temu niezwykłemu twórcy przez Roberta Kurdybachę, Krystiana Kiełba oraz berlińskiego ucznia Szalodka – Andreasa Behrendta. Z Sound Factory Orchestra wystąpi Kazimierz Dawidek, jeden z najwybitniejszych europejskich oboistów. Całość dopełnią wizualizacje przygotowane przez wrocławskiego artystę Pawła Liska.

Partnerami projektu są Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Europäische Oboen-Schule i Andreas Behrendt, dyrektor artystyczny Festiwalu „Lehninger-Sommermusiken”.

Aleksander Nowak gwarantuje kulturę

Gwarancję Kultury w kategorii Muzyka Poważna, nagrodę przyznaną corocznie przez TVP Kultura najciekawszym osobowościom artystycznym minionego sezonu, otrzymał w tym roku Aleksander Nowak.

Kompozytor został wyróżniony za utwór *Król Kosmosu znika* i operę *Sudden Rain* oraz „odwagę w łączeniu znanych idiomów stylistycznych ze świeżością kompozytorskiego spojrzenia”. – „Ta Gwarancja jest dla mnie przede wszystkim zobowiązaniem. Obiecuję, że postaram się z tego zobowiązania wywiązać” – powiedział odbierając nagrodę Nowak.



Fot. J. Bogacz / TVP

Przypomnijmy, że *Król Kosmosu znika* – koncert na orkiestrę, naci i fortepian (2009) został prawykonywany podczas 27. Festiwalu „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia pod dyrekcją Michała Klauzy z Oksaną Rapiłą przy fortepianie. Natomiast opera kameralna *Sudden Rain* w reżyserii Mai Kleczewskiej miała swoją premierę w maju ubiegłego roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

„Gwarancje Kultury są hołdem TVP Kultura dla tych, bez których nasza praca nie miałaby sensu – dla artystów” – powiedział podczas uroczystości szef stacji Krzysztof Koehler. Do nagrody w kategorii Muzyka Poważna nominowani byli również Meccore String Quartet oraz zespół Kwadrofonik. Wręczenie nagród odbyło się 16 kwietnia w Warszawie.

Orfeusz i Eurydyka Krystyny Moszumańskiej-Nazar
i Trzy wiersze do słów Czesława Miłosza Romana Palestra

Miłosz i miłość

Dorota Staszkievicz

„**M**iłość znaczy popatrzeć na siebie./ Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy./ Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu” pisał w 1943 roku w okupowanej Warszawie Czesław Miłosz. Wiersz o stojącej na szczycie wysławianych przez Pawła z Tarsu trzech cnót teologicznych wchodzi – obok *Wiary* i *Nadziei* – w skład tryptyku zawartego w tomie *Świat (poema naukowe)*, opublikowanego przez Poetę na przekór wojennej rzeczywistości¹. Po dzieło tworzącego przez trzy czwarte wieku świadka epoki, który we współczesnym świecie pragnął mimo wszystko trwać w kręgu niewzruszonych prawd, sięgnął Roman Palester komponując *Trzy wiersze do słów Czesława Miłosza* i – jak uważa Zofia Helman – poprzez interpretację wierszy Miłosza w innym momencie dziejowym, z innym bagażem doświadczeń, nadał jego poezji „walor ponadosobisty”². Optymistyczne, pogodone i mocno kontrastujące z okrucieństwem wojny wersy Miłosza, w interpretacji Palestra nabrały nowych, wielokrotnionych znaczeń, wyrażając harmonię oraz pogodzenie się z otaczającym światem.

Zakazana przez cenzurę twórczość jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku, który podjął decyzję o emigracji po proklamującym podporządkowanie twórczości artystycznej zasadom realizmu socjalistycznego Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim, długo była nieobecna w polskim życiu muzycznym. Nie mogąc pozostać w wymiarze opisywanym przez Miłosza w eseju *Zniewolony umysł* (1951, Maisons-Laffitte), a jednocześnie pragnąc zachowania więzi z ojczyzną, Palester rozpoczął pracę w rozgłośni „Wolna Europa”, podczas której współpracował lub korespondował z wybitnymi przedstawicielami polskiej emigracji – m.in. Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Kazimierzem Wierzyńskim i Czesławem Miłoszem (jak się później wyraził, było to „dwadzieścia lat należących do najpracowitszych, ale i do najszczęśliwszych w jego życiu”³).

Przeznaczony na sopran i dwanaście instrumentów utwór oparty na tekstach Miłosza powstał w latach 70. w Paryżu. Wybór poezji nie był przypadkowy, a o ogromnym znaczeniu warstwy słownej kompozycji świadczy zachowanie przez twórcę pełnego tekstu wierszy i ich oryginalnych tytułów. W pierwszym, zniszczonym przez Palestra szkicu z 1973 roku obsada obejmowała tylko głos i fortepian, później powstała wersja na głos i harfę. Ostatecznie kompozytor zdecydował się powiększyć ilość instrumentów do dwunastu – w takiej postaci *Trzy wiersze*

do słów Czesława Miłosza zostały wykonane w Paryżu, w maju 1979 roku.

Syntetyzując swoje dotychczasowe doświadczenia stylistyczne, skomponował Palester dzieło niezwykle konsekwentne i spójne, choć oparte na różnorodnym materiale muzycznym⁴. Ramy poezji stanowią ramy utworów. Nie ma zbędnych powtórzeń ani skrótów – forma poetycka jest respektowana a tekst traktowany sylabicznie, z uwzględnieniem cesur i kulminacji. Palester zwraca uwagę na semantyczną warstwę utworu, stosując częste zmiany w ekspresji poszczególnych fragmentów i pogłębiając kontrasty za pomocą różnych środków – nagłych zmian dynamicznych i agogicznych oraz przeobrażeń faktury i instrumentacji. Charakterystyczne jest tworzenie przez kompozytora muzycznych podtekstów, powstających przez połączenie oddalonych od siebie fragmentów za pomocą powracających współbrzmień lub motywów (np. początkowy motyw altówki z wstępu do *Wiary* towarzyszy także słowom „nie ten najlepiej służy, kto rozumie”). W przeciwieństwie do wcześniejszej liryki wokalne, gdzie podobną funkcję pełniły poddawane ciągłym przetworzeniom tematy, u Palestra środkiem do osiągnięcia owej jedności staje się swobodnie traktowana dodekafonia. Fakt, iż seria nie ma znaczenia tematycznego, zdaniem Zofii Helman może stanowić zbieżność z koncepcją wierszy Miłosza, według której harmonia świata jest dostępna nie poprzez poznanie intelektualne, ale wyłącznie w akcie wiary, nadziei i miłości – jeśli zgodzimy się z tym twierdzeniem, XX-wieczny utwór Palestra wskaże na romantyczne idee minionej epoki, o której Czesław Miłosz pisał: „Tęsknoty, ogromne miłości, wiary, nadzieje – a wszystko wzięte z samego wzmówienia: tak myśląc, rozpoznawał, czym różnił się wiek ubiegły od jego stulecia. Był to wiek uczuć, wzruszeń i melodramatów, może godzien zazdrości siłą przeżywania”⁵.

O innym obliczu miłości ponadczasowej, przezycięzającej śmierć, opowiada dramatycznie osobisty poemat *Orfeusz i Eurydyka*, jeden z najważniejszych tekstów poetyckich ostatnich lat, napisany przez Miłosza wkrótce po odejściu jego żony Carol i dedykowany jej pamięci. Oprócz przywołania greckiego mitu z naciskiem na warunki, jakie musi spełnić człowiek by miłością przetrwała („Będzie tobie wrócona. Jest jednak warunek./ Nie wolno ci z nią mówić. I w powrotnej drodze/ Oglądać się, żeby sprawdzić, czy idzie za tobą”), w scenerii poematu znalazły się elementy współczesnego świata („Pchnął drzwi. Szedł labiryntem korytarzy, wind (...)



Krystyna Moszumańska-Nazar podczas próby *Orfeusza i Eurydyki*. Katowice, 12 czerwca 2005

Roman Palester

Trzy wiersze Czesława Miłosza (1977), 15'

słowa: C. Miłosz

S B solo-0000-0000-cel ar pf-archi (4.0.3.2.0)

Prawykonanie: 18 V 1979,

Maison de la Radio, Paryż

M. Sartova (S), Formation de Chambre du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, A. Myrat (dir.)

Krystyna Moszumańska-Nazar

Orfeusz i Eurydyka (2005), 19'

słowa: C. Miłosz

S B solo-Rec-1111-2200-batt (2esec) pf-archi (3.2.2.2.1)

prawykonanie: 12 VI 2005, Katowice,

I Festiwal Prawykonani

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, M. Moś (dir.), A. Zubel (S), R. Kalus (Bar.), M. Neinert (Rec.)

Elektroniczne psy miały go bez szelestu”), łączące historię uniwersalną z indywidualnym uczuciem. W osobie trackiego śpiewaka wspólny mianownik znajdują Muzyka i Poezja, dlatego mit o Orfeuszu stanowi wdzięczny temat muzycznej interpretacji, podejmowanej przez kompozytorów niemal wszystkich epok (także przez Romana Palestra, który oparł swoje *Trzy sonety do Orfeusza* na sopran i orkiestrę z 1952 roku na tekście Reinera Marii Rilkego). Sztuka ma ogromną moc – swoją pieśnią śpiewak choć na chwilę wstrzymuje wymierzanie wiecznej kary i uśmierza cierpienia w otchłaniach piekielnych.

Orfeusz Miłosza to całkowicie podporządkowane muzyce (poezji) medium, przez które ona przepływa: „Na swoją obronę miał lirę dziewięciostrunną./ Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani./ Zasypującej wszelkie dźwięki ciszą./ Muzyka nim władała. Był wtedy bezwolny./ Poddawał się dyktowanej pieśni, zaśluchany./ Jak jego lira, był tylko instrumentem”. Umuzycznienia poematu *Orfeusz i Eurydyka* podjęła się w 2005 roku Krystyna Moszumańska-Nazar – w przejmującym utworze pod tym samym tytułem, przeznaczonym na sopran, baryton, narratorkę i orkiestrę kameralną (obsada instrumentalna wynika z przeznaczenia dzieła dla konkretnego zespołu muzycznego, tj. orkiestry AUKSO)⁶.

W różnorodnej twórczości kompozytorki utworów o tematyce związanej ze śmiercią zajmuje szczególne miejsce, jako jedna z ostatnich kompozycji Moszumańskiej przed jej odejściem we wrześniu 2008 roku. W *Orfeuszu i Eurydyce* długa narracja aktora, zgodna z zasadą „relata refero”, stanowi tło dla wyrażania uczuć i emocji dwojga bohaterów najpiękniejszej miłosnej opowieści w historii. Eurydyka i Orfeusz oprócz swoich imion wypowiadają zaledwie kilka słów, ważnych dla ich wzajemnych relacji (Eurydyka: „jesteś dobrym człowiekiem”, Orfeusz: „jak będę żyć bez ciebie pocieszycielko”), dlatego, aby zróżnicować wątek fabularny warstwy narracyjnej i wyrażaną oszczędnie, choć niezwykle przejmującą przestrzeń emocjonalną tytułowych postaci, kompozytorka zdecydowała się na wprowadzenie do utworu wokalizy. Podobnie jak w innych utworach Moszumańskiej, w *Orfeuszu i Eurydyce* niezwykle ważną rolę w kształtowaniu dramatycznej ekspresji utworu odgrywają instrumenty perkusyjne, a podkreślające przebieg narracji kontrasty między poszczególnymi odcinkami uzyskiwane są przez odważnie stosowaną, szeroką gamę środków artykulacyjnych. Skomplikowana warstwa muzyczna nie narusza jednak spójności tekstu Miłosza, podobnie jak u Palestra potraktowanego przez Moszumańską z należytą uwagą, a wręcz pietyzmem. Jego przebieg bywa odwzorowywany w muzyce poprzez pauzy (kiedy Orfeusz przystaje, by sprawdzić czy podąża za nim ukochana) i zmiany dynamiczne (gwałtowne natężenie dynamiki przy słowach „krzyczało w nim”). Słowom Eurydyki towarzyszy melodia fletu z oznaczeniem *dolce*, fragmentom opisującym współczesne realia – realistyczne efekty naśladujące rzeczywistość (klakson przy „światłach aut”), tymczasem otaczające Orfeusza duchy podziemi pojawiają się przy akompaniamencie posępnych, natarczywych brzmień perkusyjnych. O wyborze tekstu kompozytorka mówiła w rozmowie z Małgorzatą Woźną-Stankiewicz: „Piękny poemat Czesława Miłosza «chodził» za mną. Tekst bardzo trudny, a zarazem przejmujący. Starożytny mit nieprzemijającej miłości, a także ułomności ludzkiej przeniesiony został we współczesne realia i wypowiedziany sugestywnym językiem Miłosza”⁷.

Oddające hołd twórczości Poety utwory *Orfeusz i Eurydyka* oraz *Trzy wiersze* to dwie różne muzyczne interpretacje jego poezji; tak jak wielowarstwowe są spojrzenia Miłosza na wiarę, nadzieję i – z nich największą – miłość. „Wiara jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy/ Listek na wodzie albo kropkę rosy/ I wie, że one są (...) / Choćby się oczy zamknęło, marzyło/ Na świecie będzie tylko to, co było” twierdził Miłosz spoglądając na pełen

TRZY WIERSZE CZESŁAWA MIŁOSZA THREE POEMS BY CZESŁAW MIŁOSZ

Wiara • Faith

I

ROMAN PALESTER

tragedii świat pierwszej połowy XX wieku. Blisko sześćdziesiąt lat później wpisywał własny ból po śmierci żony w odwieczny topos („wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć”), zmagając się z uczuciem silniejszym od śmierci. W wywiadzie, udzielonym Tomaszowi Fiałkowskiemu, powiedział: „Orfeusz nie bardzo rozumie, co się z nim dzieje, kiedy wraca z Hadesu, ale zasypia z policzkiem na rozgrzanej ziemi, w jakiś sposób mając Eurydykę w sobie. Powiedzieć o kimś, że przyniósł dar miłości, to przecież największy hołd, jaki można mu złożyć”⁸.

- 1 Złożony u warszawskiego wydawcy Z. Mitznera cykl *Świat, poema naiwne*, wszedł do sygnownego pseudonimem B.B. Kózka tomu *Ocalenie*, który został opublikowany przez Cz. Miłosza w *Twórczości* w 1945 roku.
- 2 Z. Helman *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 283.
- 3 J. Jędrzychowska *Rozmowa z Romanem Palestrem*, w: *Widzieć Polskę z oddalenia*, Paryż 1988, s. 86.
- 4 Zob. P. Papla „Trzy wiersze Czesława Miłosza” *Romana Palestra w świetle cech stylistycznych twórczości kompozytora*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, studia pod red. A. Jarzębskiej i J. Pai-Stach, Kraków 2007, s. 161-174.
- 5 Cz. Miłosz *O pisaniu*, w: „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” nr 3/2004 (43), s. 9.
- 6 Premiera utworu odbyła się w czerwcu 2005 na I Festiwalu Prawykonaw w Katowicach. Wykonawcy: Agata Zubel – sopran, Ryszard Kalus – baryton, Mirosław Neinert – narrator, Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, dyrygent Marek Moś.
- 7 M. Woźna-Stankiewicz *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków 2007, s. 210.
- 8 *Brama do Hadesu – Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka”*, „Gazeta Wyborcza” nr 232 („Gazeta Świąteczna”), wydanie z dnia 04.10.2003, s. 21 (wywiad).

+ sacrum profanum

Sacrum Profanum 2011 Kompozytorzy w hołdzie Miłoszowi

Projekt „Made in Poland – Miłosz Sounds” to jedno z najbardziej oczekiwanych wydarzeń muzycznych Roku Miłosza 2011. Pięcioro młodych, wybitnych kompozytorów muzyki współczesnej: Agata Zubel, Aleksandra Gryka, Jagoda Szmytka, Paweł Mykietyń i Wojciech Ziemowit Zych zostało zaproszonych do napisania utworów inspirowanych wybranymi tekstami Czesława Miłosza. Podczas tegorocznego Festiwalu „Sacrum Profanum” w Krakowie będzie można usłyszeć pięć światowych prawykonaw w mistrzowskich interpretacjach. Do projektu zostały zaproszone znakomite zespoły muzyki współczesnej o międzynarodowej renomie: Askō|Schönberg, Ensemble Modern, Alarm Will Sound, Klangforum Wien i Bang on a Can All-Stars. Koncerty odbędą się w dniach 11-16 września.

Koncerty będą transmitowane przez Program 2 Polskiego Radia do krajów zrzeszonych w EBU (European Broadcasting Union). Zostaną także zarejestrowane przez Narodowy Instytut Audio-wizualny i przygotowane do wydania w formie CD/DVD.

Stefan Kisielewski w „muzycznej międzyepoce”

Chciałbym być

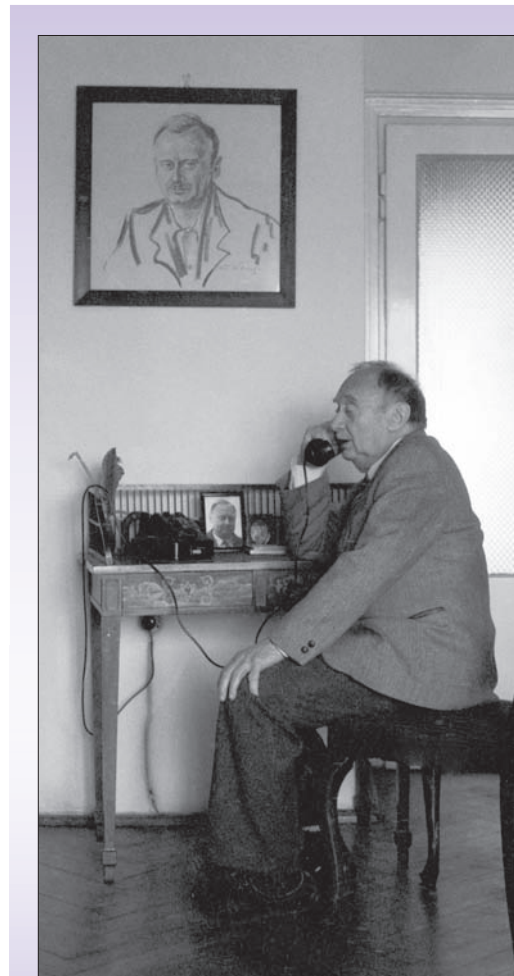
Małgorzata Gąsiorowska

Kolejny zbiór swoich esejów muzycznych zebrał Kisiel w tomie zatytułowanym *Z muzycznej międzyepoki*, wydanym w 1966 roku przez PWM. Znalazły się tam artykuły drukowane w pismach muzycznych i codziennych, periodykach kulturalnych, programach Teatru Wielkiego, od końca lat pięćdziesiątych do roku 1965. Znamienny jest sam tytuł zbioru: „słowo «międzyepoka» [...] wypożyczyłem za specjalnie udzielonym pozwoleniem od jego wynalazcy, Melchiora Wańkowicza”¹ — przyznaje autor na początku pierwszego artykułu. Nadanie czasem, które nastąpiło po pierwszych, warszawskich festiwalach muzyki współczesnej statusu „międzyepoki muzycznej”, jest kluczowe dla myślenia Kisielewskiego w tamtych latach. „...jest to okres przejściowy, łączący w sobie cienie zmierzchu epoki dawnej ze światłami brzasku epoki nowej”² — czytamy w programowym niejako dla tego zbioru artykule, zatytułowanym *Wstęp, czyli Dzień Dzisiejszy*. Konstatacja „przejściowości”, a nawet „przełomu” — jak pisze dalej autor, co przecież nie jest równoznaczne, wydaje się oczywista wobec stwierdzenia owego „między”. Czym innym jest jednak ów „zmierzch” i „brzask” dla kompozytora, który w owej odchodzącej w mrok epoce rozpoczynał twórczą działalność, inne znaczenie ma ów przełom dla krytyka pragnącego rozpoznać znaki „nowego”. A jeżeli ów kompozytor i krytyk to jedna osoba? „Ciekawe zagadnienie”³ — jak mawiał Kisiel.

Syndrom „międzyepokowości” pierwszej połowy dekad lat 60. upatruje autor w kilku zjawiskach. Przede wszystkim w „obaleniu paręset lat władającego muzyką europejską i jej pochodnymi systemu tonalnego”, na którego gruzach odbywa się „sabat kierunków, koncepcji, propozycji, prób bądź mających ambicje uniwersalistyczne, całościowe, bądź też cieszących się po prostu sobą, swoją nowością, odrębnością, oryginalnością”⁴. Awangarda zanegowała nie tylko system tonalny, wraz z jego „przybudówkami”, takimi jak dzieła Prokofiewa, Strawińskiego, Bartoka, ale w niektórych swoich przejawach, takich jak aleatoryzm, wystąpiła także przeciwko „tyraniu ziemiosta”, które było fetyszem formacji, do której Stefan Kisielewski należał całą duszą. *I cóż dalej, szary kompozytorze?* — pyta artysta retorycznie w tytule artykułu wydrukowanego pierwotnie w „Ruchu Muzycznym”⁵. Jako twórca nie miał wątpliwości:

„Jestem, czemu wielokrotnie dawałem wyraz, zwolennikiem estetyki «formalistycznej». Nie sądzę, aby muzyka wyrażała ludzkie potoczne uczucia i życiowe wrażenia (choć niektórym słuchaczom tak się to kojarzy). Sztuka, jak sama nazwa wskazuje, jest czymś sztucznym, jest przeżyciem swoistego rodzaju, realizowanym za pomocą pewnych stwarzanych przez człowieka konwencji, będących wyrazem porządkującej interwencji ludzkiego umysłu w chaos i wielość zastanego świata. Do tej teorii doskonale mi pasuje muzyka typu tradycyjnego: skala temperowana, czyste dźwięki o równomiernej częstotliwości drgań, zestawienia akordowe, miarowy ruch rytmiczny, wszystko to są rzeczy, których nie ma w przyrodzie — to sztuczne konwencje wymyślone przez człowieka, forma będąca właśnie wyrazem ludzkiej, porządkującej interwencji w chaos dźwięków [...]. Natomiast w obecnej nowej fali, mimo dawnych porządkujących intencji serializmu, doszedł do głosu jako ideowo-artystyczna sugestia niebezpiecznie prostacki ideał bezpośrednio żywiołowego ekspresjonizmu za wszelką cenę”⁶.

Myliłby się ten, kto by sądził, że autor rozdiera tu szaty nad rzekomym upadkiem jakiegoś wyimaginowanego ideału. Jako kompozytor sformułował swoje credo w sposób jednoznaczny; jako obserwator życia muzycznego nie ukrywa niechęci do neoromantyzmu i jego przedłużenia w ekspresjonizmie, także tego spod znaku Schönberga, Berga et consortes. Jest czuły na wszelkie, manierystyczne odchylenia, ale ciekawy także owej „wieży Babel”, w której jest miejsce i na aleatoryzm, i na muzykę stochastyczną Xenakisa, eksperymenty z nowymi źródłami dźwięku, nową notacją, a także rozmaite ekstrawagancje tak częste na pierwszych „Warszawskich Jesieniach”. A jednak w Kisielowej duszy zaczęła się jakaś walka, czego odbiciem są jego pisma. Bo do tej pory, od połowy lat 30. — kompozytor, teoretyk i krytyk szli „łeb w łeb” jedną wyznając wiarę, jedną koleiną tocząc swe losy. Teraz, u progu „międzyepoki” ścieżki ich jakby się rozdzieliły; kompozytor poszedł swoim, „formalistycznym” duktem, z pewną dezynwolturą przyjmując do kompozytorskiej „kuchni” przyprawę z nowego, sonorystycznego stołu, co miało zaowocować w późniejszych utworach; krytyk natomiast jął pilnie obserwować i analizować, nie popadając jednakże w awangardową euforię,



Stefan Kisielewski w domu, lata 80.

czego przykładem szczerze wygłaszanych opinii, otwarte polemiki z szermierzami „nowego”, np. z Bogusławem Schaefferem czy Bohdanem Pociemem. Hołd mijającej epoce złożył autor w artykule *O smutkach postępu, czyli niech żyje konserwa!*. Skąd ten smutek? Oczywiście z powodu odchodzenia czegoś znanego, sprawdzonego, bliskiego. Ale także z racji zakończenia pewnej misji. To prawda, że w ponurych latach stalinizmu Kisiel kruszył kopię o postęp prawdziwy a nie deklaracyjny, walczył z „szablonowym konserwatyżmem” ukrytym pod maską socrealizmu. Teraz stwierdził, że „Kochani Nowatorzy” dadzą sobie radę sami. I ogarnął go smutek. Bo „wiemy zawsze dobrze, co umiera, a nigdy nie wiemy na pewno, co się rodzi”. To prawda. Ale pośród tych nostalgicznych fraz natrafiamy na passus zadziwiający. Zdeklarowany „formalista”, podejrzewając „awangardzistów” o wybujały indywidualizm, całkowite lekceważenie słuchacza, ignorowanie tradycji, pisze:

„Bowiem sztuka różnych epok różnymi środkami wyrażała jednak zawsze człowieka, jego sytuację i jego aspiracje, a emocjonalna problematyka ludzka na przestrzeni tysięcy lat nie ulegała w istocie zmianie: miłość, śmierć, walka, odpoczynek — cóż tam więcej być może? Tak więc środki wyrazu, formy artystyczne są w każdej epoce inne, podlegają prawu starzenia się i śmierci, natomiast ich ludzki podmiot zmianom nie ulega”⁸.

konserwatystą



Fot. W. Romysłowicz / PAP

Cóż to Kisielu? Czyżbyś skłaniał się jednak ku estetyce wyrazu, przyznając artyście prawo do autoekspresji i nadawania strukturom dźwiękowym sensów wykraczających poza jakości czysto formalne? Nie sądźmy pochopnie. Tekst, mający dorazną wartość publicystyczną nie może pretendować do estetycznego „wyznania wiary”. Autor broni tu przede wszystkim tradycji przed totalistycznymi zapędami niektórych nowatorów pragnących spalić przysłowiowy Luwr, czy wszystkie teatry operowe świata i zaczynać *ex nihilo*. Nie ma *ex nihilo* — zdaje się mówić Kisiel. Bo za wszystkim stoi człowiek, artysta, niekoniecznie obciążony faustowską klątwą poznania, któremu „nie wolno czuć” — jak mówił Tonio Kröger,

przepowiadając w ten sposób dzieje Adriana Leverkühna, ale człowiek zdolny nadać ludzkim emocjom rangę symbolu, oderwać je od ich przyczyny, ująć w języku sztuki. Przemawia tu mędrzec, który pod maską błazenady skrył głęboki namysł nad istotą przeżycia muzycznego, poparty zapewne lekturami „od Arystotelesa do Lissy”. Ale jednocześnie przemawia tu artysta — pełen wahań i wątpliwości, za to kierujący się własnym smakiem, upodobaniami i określoną hierarchią wartości.

„Umiera, schodzi z historycznej sceny tradycyjny, kilkaset lat mający system dźwiękowy. Ale schodzi powoli i schodzi — w glorii”⁹. Kisiel widzi drugi żywot systemu tonalnego w muzyce popularnej, która stała się zjawiskiem nie do zlekceważenia we wszelkich namysłach nad stanem i rozwojem kultury współczesnej. Poza tym pogardzana dziś „klasyka”, a co za tym idzie — system tonalny, nadal będzie obecna w salach koncertowych. Bo większość potencjalnych „nabywców” muzyki kieruje się „własnymi prawami ciężenia”, a nie ezoterycznymi pomysłami grupy awangardzistów. Czy więc dzisiejsza (lat 50. i 60.) awangarda zyska takie samo uznanie, jak dzieła Beethovena, Czajkowskiego, Strawińskiego? Na to pytanie Kisiel oczywiście nie odpowiada, ale wart podkreślenia jest fakt, że pośród awangardowego zgłębienia, snobizmu i póź, był chyba jedynym w Polsce (może obok Zygmunta Mycieli) człowiekiem muzyki, który począł

rozważać problem charakterystycznej dla epoki „postindustrialnej” zmiany kulturowego paradygmatu, polegającego również na próbie zacierania granic między sztuką elitarną a masową, zjawiska naturalnego, a nawet pożądanego (wedle niektórych antropologów i teoretyków kultury) w epoce dynamicznych przemian społecznych i rewolucji medialnej. To wszystko, jakimś swoim proroczym zmysłem, Kisiel przewidywał i próbował opisywać. Ale napisany jeszcze w 1959 roku artykuł *O smutkach postępu...* kończy się... pochwałą konserwatyzmu. Oczywiście konserwatyzmu prawdziwego, pielęgnującego „kult nieprzemijalności”.

„Chciałbym być konserwatystą” — wzdycha Kisiel przy okazji zwycięstwa torysów w Anglii — „Tylko, że w ojczyźnie naszej trudno jest zaczepić o coś swój konserwatyzm: ruchome tu piaski, konserwatyzm miał swej postaci szlachetnej przybiera nierzadko formę wstecznego, zewnętrznego tradycjonalizmu, i tylko głupstwo jest naprawdę trwałe”¹⁰.

A jednak kompozytor dał się w owo „głupstwo” wciągnąć. W roku 1961 ponownie kandydował do Sejmu, tym razem z listy siedleckiej. I definitywnie, wraz z całą rodziną, przeniósł się do Warszawy. [...]

„Kisielewski”, fragment *Rozdziału III*
„Rzeczywiście romantyzm ani w życiu, ani w sztuce nie bardzo mi odpowiada”

¹ S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 6.

² Ibidem.

³ Patrz: S. Kisielewski, *Szymanowskiego pisma i wpływy*, w: *Karol Szymanowski. Pisma*, tom 1. *Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michalowski, Kraków 1984, s. 10.

⁴ S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, op. cit., s. 10.

⁵ S. Kisielewski, *I cóż dalej, szary kompozytorze?*, „Ruch Muzyczny” 1961 nr 22, s. 1–2; przedruk, w: *Z muzycznej międzyepoki*, op. cit., s. 41–50.

⁶ *Z muzycznej międzyepoki*, op. cit., s. 45.

⁷ S. Kisielewski, *O smutkach postępu, czyli niech żyje konserwa!*, w: *Z muzycznej międzyepoki*, op. cit., s. 82.

⁸ Ibidem, s. 84–85.

⁹ Ibidem, s. 83.

¹⁰ Ibidem, s. 86.

Małgorzata
Gąsiorowska:
Kisielewski



nr kat. 20697,
seria: Kompozytorzy Polscy XX Wieku,
oprawa twarda, 338 stron, format A5,
ISBN 978-83-224-0921-3, PWM 2011

SPIS TREŚCI:

Od autorki

Tytułem wstępu (albo wręcz zamiast...)

I. Muzyka to wielka, wyrozumiała i wierna przyjaciółka

II. Rozmawiać trzeba nawet z diabłem

III. Rzeczywiście romantyzm ani w życiu, ani w sztuce nie bardzo mi odpowiada

IV. Okaże się, że te trochę lat, które żyłem do roku 1939, to będą jedyne lata nie spędzone w domu wariatów

Wykaz twórczości

Bibliografia

Indeks utworów i pism Stefana Kisielewskiego

Spis przykładów nutowych

Spis ilustracji

Indeks osób i tytułów

Książka dostępna w sklepie internetowym
www.pwm.com.pl



„Autorka z niemal rentgenowską przenikliwością opatruje analizę teoretyczną wybranych utworów odniesieniami do redefiniujących się poglądów estetycznych Kisielewskiego – do jego pojmowania asemantyzmu muzycznego, autonomii muzyki, formalizmu czy też zamiłowania do muzycznego perpetuum mobile. Demaskuje «niezwykłe treści muzyczne» zamknięte w neoklasycznej formie, eksponując jakże charakterystyczny dla osobowości twórczej Kisielewskiego pastisz i komizm. (...)

Wnikliwe przyglądanie się utworom Kisielewskiego zostało wszak włączone w szerszy kontekst społeczno-polityczny – w nietławą historię Polski. W istocie monografia Gąsiorowskiej jest opowieścią o zadziwiająco wielotematycznej i wielowątkowej aktywności Kisielewskiego”.

Anna Gręda, „Twoja Muza”

„Wydana właśnie książka to w znacznej mierze praca muzykologiczna, przybliżająca postać Kisielewskiego kompozytora. Gąsiorowskiej znakomicie jednak udało się uniknąć hermetycznego języka teoretyków muzyki (którym sama jest) i w fachowe opisy dzieł Kisielewskiego wpleść zgrabne, ciekawe, a często nawet bardzo zabawne historie z życia swego bohatera”.

Tomasz Handzlik, „Gazeta Wyborcza”

Stefan Kisielewski – kompozytor

Dialogi na 14 instrumentów

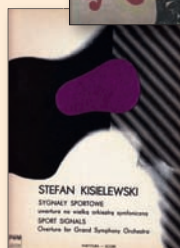
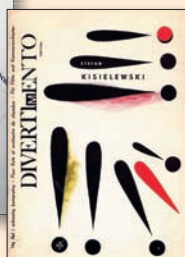
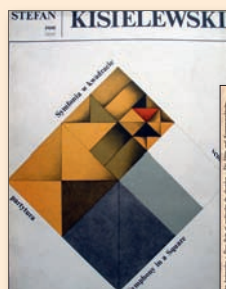
W samym tytule: *Dialogi*, kryje się intencja polifonii. I kompozytor dał upust swojemu upodobaniu do imitacyjnego kształtowania przestrzeni dźwiękowej. Jednocześnie obraz dźwiękowy daleki jest od wszelkich skojarzeń tonalnych, bliski technice dwunastodźwiękowej, jednak bez przestrzegania jej ścisłych norm. Bo choć linia tematyczna rozpoczynającego utwór klarnetu ukształtowana jest na wzór serii (temat ten zbudowany jest początkowo na 11, niepowtarzających się dźwiękach) to nawet ta „okrojona” seria nie jest tożsama z tematem, jak to było we wczesnym stadium „dodekafonii tematycznej”.

Dialogi na 14 instrumentów (1970), 9'

2211-2220-archi (1.1.1.1.1)

Prawykonanie: IV 1972, „Poznańska Wiosna Muzyczna”

Zespół Kameralny Filharmonii Poznańskiej, J. Roehl (dir.)



Cosmos I

Wspomnienia z koncertów, z własnej pracy kompozytorskiej [...] przeplatają się w *Dziennikach* z uprawianą nadal autorefleksją kompozytorską. W pewnym miejscu autor czyni wyznanie: „Mam ciągle ideę krótkiego, szybkiego utworu na orkiestrę, który zrealizowałby wszystkie moje skłonności do *perpetuum mobile*. Jedno wielkie crescendo, smyczki jako ruchliwe tło, grupy dęte jako soliści, no i oczywiście perkusja. Problem tylko w temacie – jak najmniej tematycznym, lecz wyrazistym, wbitym w głowę jak obsesja. Pisownia nutowa jak zawsze tradycyjna. Napisałbym to szybko - aby tylko zacząć”. No i dwa lata później [...] powstał... *Cosmos I*. Co prawda nie polega on na permanentnym *perpetuum mobile* [...], ale to ten utwór jest odpowiedzią na wyrażony w zapiskach auto-postulat [...].

Cosmos I na orkiestrę symfoniczną (1970), 8'

obsada: 3332-4331-batt (Sesec) pf-archi

Prawykonanie: 19 XI 1971, Warszawa

Orkiestra Filharmonii Narodowej, A. Markowski (dir.)

Symfonia w kwadracie

Najważniejszym dziełem lat siedemdziesiątych jest [...] *Symfonia w kwadracie*. Co kryje ów tytuł? Chcąc rozwiązać tę tajemnicę można nieopatrznie zabrnąć w jałowe spekulacje dopatrując się zasyfrowanego kwadratu magicznego w wyborze i układzie instrumentów, specyficznym ascetyzmie tematów ograniczonych do gry wybranymi wysokościami i interwałami, może w układach fakturalnych. Nic z tego! Próby takie skazane są na niepowodzenie, chyba, że jakiś genialny alchemik odkryje w utworze ukryte, matematyczne prawidłowości, do których — co tu dużo mówić — Stefan Kisielewski skłonności raczej nie miał. Spekulacja, tworzenie systemów prekompozycyjnych było mu obce; pisał intuicyjnie, choć intuicja ta oparta była na solidnej wiedzy muzycznej i nieomylnym słuchu instrumentacyjnym. A ów kwadrat w tytule? Skoro nikomu dotąd, włącznie z piszącą te słowa, nie udało się złamać kodu kryjącego tę tajemnicę, pozostajmy w przekonaniu, że chodzi o metaforę, a może... o zwykłą przekorę? Bo w czteroczęściowej *Symfonii*, jak w zamkniętym kwadracie, pojawiają się wciąż te same wątki.

Symfonia w kwadracie (1978), 22'

3333-4331-batt (Sesec)-archi

Prawykonanie: I IV 1981 „Poznańska Wiosna Muzyczna”

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Poznańskiej, R. Czajkowski (dir.)



Stefan Kisielewski, przełom lat 50. i 60.

Koncert na orkiestrę kameralną

[Utwór powstał w 1944 r., został jednak częściowo zniszczony w czasie Powstania Warszawskiego. Kompozytor odtworzył go w 1949 r. – przyp. red.] *Koncert* jest po prostu... śmieszny. Ale śmiech, a raczej uśmiech, który wzbudza ten utwór jest dobrotliwy, nie złośliwy. *Koncert* jest pełen łagodnego humoru, muzycznego dowcipu, niewymuszonego komizmu. [...] W *Koncertcie* śmieszne są nie tylko poszczególne epizody, szczegóły, nieoczekiwane kontrasty [...]. Humor i niewymuszony wdzięk *Koncertu* prowokują do pytań głębszej natury, do pytań o rolę śmiechu w czasach wcale nie śmiesznych. Bo fakt, że kompozytor z talentem bawi się różnymi konwencjami lekko je parodiując – to jedna strona medalu. Druga – to wykorzystanie „filozofii śmiechu” jako oręża w walce z absurdami rzeczywistości. Na tyranii i absurdu z niej wynikłe „lud” odpowiadał zwykle kamieniami lub... śmiechem. Komizm *Koncertu na orkiestrę kameralną* jest uzdrawiający. Parodiując *stile barocco* kompozytor wznieca nostalgia za światem, w którym przynajmniej sztuka miała należne jej miejsce.

Koncert na orkiestrę kameralną (1949), 14'

1211-0000-archi

Prawykonanie: 1951, Kraków

Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, W. Krzemieński (dir.)

Spotkania na pustyni

„Po pierwsze ten utwór był napisany na konkurs w Paryżu. Konkurs właściwie na muzykę rozrywkową, powiedzmy – niby rozrytkowo-poważną, więc jakiś tytuł trzeba było dać, a to się nie mogło nazywać «Divertimento» czy jakoś podobnie. Po drugie, ponieważ w utworze tym jest mało instrumentów, a dużo perkusji, więc one się

tak spotykają — na pustyni... A po trzecie, jest tam taki jeden motyw orientalny troszeczkę. Przypomina *Karawanę* Ellingtona, no więc stąd «pustynia». Ale to zewnętrzne motywy”. [S. Kisielewski, cyt. za M.G.]

Spotkania na pustyni

[Renccontres dans un désert]

dla 10 wykonawców (1969), 12'

1011-0110-batt (Zesec)-archi (1.0.0.1.1)

Prawykonanie: 28 IV 1971, „Poznańska Wiosna Muzyczna”

Zespół Instrumentalny Państwowej Filharmonii w Poznaniu, A. Duczmal (dir.)

Koncert fortepianowy

„Przez całe też jedenaście lat zwracałem tym *Koncertem* głowę dwóm doskonałym, zaprzyjaźnionym ze mną pianistom, panom Januszowi Olejniczakowi i Markowi Drewnowskiemu – a utwór wciąż nie był gotowy... Ściśle mówiąc gotowy był od początku, ale... w mojej głowie. Wiosną roku 1980 przyszedł mi do owej głowy projekt napisania specyficznego utworu muzycznego. Projekt, jak zawsze u mnie, był natury techniczno-kolorystyczno-formalnej, nie zaś uczuciowo-treściowej (uczucie doznawać będzie słuchacz – to już jego sprawa). Chodziło o koncert fortepianowy z towarzyszeniem małej orkiestry, właściwie zespołu solistów, w którym przeważałyby moje ulubione instrumenty dęte i perkusyjne. Istotą pomysłu było jednak, że fortepian miał grać BEZ PRZERWY, tworząc jakby figuratywne tło dla «przemawiających» na przemian solistów z orkiestry. Fortepian wirtuozowski ale «usługowy» wobec innych instrumentalnych indywidualności – oto istota pomysłu”. [S. Kisielewski, cyt. za M.G.]

Koncert fortepianowy (1980, 1991), 17'

pf solo-2221-2230-batt (4esec)-archi (6.4.0.2.1)

Prawykonanie: 24 IX 1991, WJ

Drewnowski (pf), Orkiestra Filharmonii Śląskiej, J. Swoboda (dir.)

Podróż w czasie

Czy jest to sentymentalna podróż do czasów młodości, czyli do podkasanego neoklasyzmu paryskiego spod znaku Satięgo, „Les Six” a także neoklasyzmu persyflaży Strawińskiego? I tak, i nie. Muzyka Kisielewskiego w każdym, najdrobniejszym utworze ma tak indywidualny wyraz, że trudno podporządkować ją jakiegokolwiek ogólnej idei, choć chciałoby się akurat *Podróż w czasie* umieścić w nurcie określanym mianem „neoklasyzmu paradyzmu”.

Podróż w czasie [Le voyage dans le temps]

na orkiestrę smyczkową (1965), 8'

Prawykonanie: XI 1974

Filharmonia Rzeszowska, S. Michalek (dir.)

Małgorzata Gąsiorowska,
fragmenty monografii *Kisielewski*,
PWM 2011

Agata Zubel gościem „Other Minds Festival”

Dwa utwory, *Cascando* i *Parlando*, zaprezentowała Agata Zubel kalifornijskiej publiczności w San Francisco podczas tegorocznego festiwalu „Other Minds”, na który co roku zapraszanych jest dziesięciu najbardziej intrygujących i nieszlakowanych kompozytorów z różnych krajów świata.

Agata Zubel wystąpiła na Festiwalu w podwójnej roli – kompozytki i wokalistki. Podczas dwóch koncertów zaśpiewała *Parlando*, jeden ze swoich starszych utworów, na głos i elektronikę, oraz *Cascando* na głos, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę do słów Samuela Becketta – z towarzyszeniem Seattle Chamber Players. Jej występy spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i krytyków.



Fot. M. Filipczyk

Festiwal odbył się w dniach 3–5 marca w San Francisco. Była to już 16. jego edycja, zorganizowana przez Charlesa Amirkhianiana – dyrektora artystycznego Festiwalu i promotora muzyki współczesnej – we współpracy z Instytutem Polskim w Nowym Jorku, Djerassi Resident Artists Program oraz Eugene and Elinor Friend Center. W ubiegłym roku gościem Festiwalu był Paweł Mykietyn.

Podczas tego samego tournée Agata Zubel dała również koncerty w Chicago, z Eighth Blackbird Ensemble, oraz w Seattle, gdzie wystąpiła ponownie z Seattle Chamber Players.

Marta Ptaszyńska laureatką Nagrody ZKP

Związek Kompozytorów Polskich uhonorował Martę Ptaszyńską doroczną Nagrodą ZKP „za wybitną twórczość kompozytorską i upowszechnianie polskiej kultury muzycznej na świecie”.

Nagrody ZKP są przyznawane od 1949 r. – do 1991 r. dla uhonorowania twórców i odtwórców za ich wybitne osiągnięcia w dziedzinie muzyki, a od 1991 r. „polskim kompozytorom, wykonawcom, muzykologom, pedagogom i organizatorom



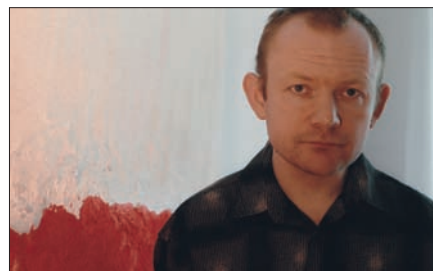
Fot. M. Makowski

życia muzycznego za wybitne osiągnięcia”. Oprócz Marty Ptaszyńskiej wyróżnieni zostali w tym roku również akustyk Andrzej Rakowski i muzykolog Zbigniew Skowron. Uroczyste wręczenie nagród odbędzie się we wrześniu podczas 54. Festiwalu „Warszawska Jesień”.

Paweł Mykietyn odznaczony przez prezydenta Komorowskiego

Za wybitne zasługi dla kultury narodowej i promowanie polskiej sztuki w świecie odznaczył Pawła Mykietyna Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski Prezydent RP Bronisław Komorowski.

„Te odznaczenia to forma podziękowania za mądre zabudowywanie polskiej odzyskanej wolności. Mądre tzn. takie, które pozwala ukazać nie tylko potrzebę odwagi, ale także i potrzebę piękna, ukazać potrzebę głębokiej myśli, głębokich skojarzeń po to, aby razem czynić świat nie tylko mądrzejszym, ale i lepszym” – mówił Bronisław Komorowski – „Jestem pewien, że w ramach



Fot. M. Makowski

obchodów dwudziestolecia Polski demokratycznej, Polski niepodległej, powinno być szczególnie wiele miejsca poświęcone osobom, które funkcjonując w obszarze kultury, dawały innym nie tylko odwagę, otuchę, ale także przekonanie o tym, że świat składa się z rzeczy pięknych, z rzeczy wartościowych. Że świat składa się z czegoś więcej, niż tylko świat rzeczy, bo składa się także z tego wszystkiego, co chcieliśmy zawsze nazywać duchem społeczeństwa, duchem narodu”.

Uroczystość odbyła się 17 stycznia na Wawelu.



Usłyszane po raz pierwszy,

czyli 4. Festiwal Prawykonań

Odbywający się co dwa lata Festiwal Prawykonań, organizowany przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, to święto nowej muzyki w doskonałych interpretacjach. Po raz czwarty mogła się o tym przekonać publiczność festiwalowa 25, 26 i 27 marca w Katowicach i słuchacze Radiowej Dwójki, która retransmitowała wybrane koncerty.

Swoje premiery miały m.in. utwory: Zbigniewa Bagińskiego *Hortus inclusus* na zespół kameralny, Zbigniewa Bargielskiego *Za horyzontem* na chór i orkiestrę, Krzysztofa Meyera XIII Kwartet smyczkowy, Pawła Pietruszewskiego *QUARTUM*, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil *Madrygal* na 2 fortepiany solo, Wojciecha Widłaka *Po jesieni* na skrzypce solo, Krzesimira Dębskiego *Stories for Double Bass and Orchestra* i Piotra Mossa *Passions* na 2 wiolonczele i orkiestrę.

Wśród dwudziestu dziewięciu zaprezentowanych kompozycji znalazły się także utwory z katalogu PWM: *Zan tontemiquico* (2006) Mikołaja Góreckiego, *Fuori* (2010) Macieja Jabłońskiego i *Śpiewam nowoczesnego człowieka* (2011) Justyny Kowalskiej-Lasoń w wykonaniu NOSPR pod dyrekcją José Marii Florêncio (26 III), oraz *Placz, dziecko, płacz* (2011) Aleksandra Nowaka w wykonaniu Piotra Pławnera i Orkiestry AUKSO pod dyrekcją Marka Mosia (27 III).

Z partyturami tych utworów można zapoznać się na stronach

► www.issuu.com

(W wyszukiwarce należy wpisać tytuł utworu.)

MIKOŁAJ GÓRECKI – ZAN TONTEMIQUICO na orkiestrę symfoniczną (2006)

Jest to utwór składający się z trzech części wykonywanych attacca. Jego tytuł w języku nahuatl oznacza „przychodzimy tu tylko śnić” i zaczerpnięty jest z wiersza azteckiego poety Tochihuitzina.

„Tekst [wiersz] ten opowiada, ogólnie mówiąc, o przemijalności życia, jego ulotności. Warto pamiętać, że wiersz został napisany

przez poetę prekolumbijskiego, więc nadzieja w sensie chrześcijańskim, europejskim, była mu nieznaną. [...] Chodzi o pokazanie pewnego problemu, który wcale nie jest tak współczesny i tak europejski, jak się nam dzisiaj wydaje. Mieszkańcy Europy próbują dzisiaj eksperymentować, m.in. poprzez negację swoich chrześcijańskich korzeni, ale moim zdaniem, jest to dosyć niebezpieczna gra. Rodzaj rosyjskiej ruletki...

[...] Ogólnie rzecz ujmując obie kompozycje [*Concerto-Notturmo* i *Zan tontemiquico* – przyp. red.] są sobie bliskie. Świat nocy i snu jest obecny w obydwu utworach. Lubię ten nastrój, szczególnie późny wieczór, wchodzenie w inny wymiar oraz moment tuż przed wschodem słońca, moment zanikania owego nastroju...”

M. Górecki
w wywiadzie dla polskamuzya.eu

„Ciekawostką był utwór Mikołaja Góreckiego (syna Henryka) – świetnie napisany, z dużą wyobraźnią dźwiękową, a przy tym jakoś przedziwnie eklektyczny”.

Dorota Szwarzman,
blog „Co w duszy gra”,
28 III 2011

„Do udanych realizacji zaliczyć można również kompozycję Mikołaja Góreckiego *Zan tontemiquico* na orkiestrę – kolejną kompozycję podczas tego festiwalu, utrzymaną w onirycznym nastroju, kontemplacyjną i nieco odrealnioną, obfitującą w eufoniczne brzmienia i skłaniającą słuchacza do nowego, pozbawionego napięć i oczekiwań sposobu odbioru muzyki”.

Anna Domańska,
Weekend nowej muzyki, polskamuzya.eu

MACIEJ JABŁOŃSKI – FUORI na 2 fortepiany, orkiestrę i elektronikę (2010)

„*Fuori* Macieja Jabłońskiego okazało się doskonałym połączeniem brzmienia rozbudowanej orkiestry, dwóch fortepianów i warstwy elektronicznej. W tej półgodzinnej kompozycji orkiestra tworzy jeden spójny organizm. Dźwięki pojedynczych instrumentów wyodrębniają się co pewien czas, by za chwilę ulec stopieniu w większej grupie. O bogactwie brzmienia zdecydowała nie tylko dobra instrumentacja, ale też rozmaite efekty szmerowe, artykulacja i przestrojenie instrumentów, najbardziej słyszalne w przypadku fortepianów. W tej szczególnej aurze zatraca się poczucie rzeczywistości. Warstwa elektroniczna przypomina niekiedy brzmienie instrumentów, instrumenty zaś, przestrojone i wzmocnione przez głośniki, brzmią bardzo osobliwie. Utwór jest intensywny i niespokojny. Są w nim wyraźne fazy napięcia i odprężenia – zagęszczenia i kumulacji brzmień, stagnacji, szybkich zmian i zahamowania akcji”.

Ewa Schreiber, *Weekend prawykonań*,
„Ruch Muzyczny” nr 9/2011

„Pozytywnie przyjęta została również kompozycja Macieja Jabłońskiego *Fuori* na dwa fortepiany i orkiestrę symfoniczną, która zabrzmiała w świetnej interpretacji Emilii Sitarz i Bartłomieja Wąsika, tworzących zespół Lutosławski Piano Duo. Właściwości brzmieniowe, wynikające z przestrojenia instrumentów i ich umiejętne wykorzystanie w budowaniu narracji muzycznej to zdecydowanie największe atuty *Fuori*”.

A. Domańska, *Weekend nowej...*

**JUSTYNA KOWALSKA-LASOŃ –
SPIEWAM NOWOCZESNEGO
CZŁOWIEKA** na orkiestrę (2011)

„...bowiem do tego dąży moja twórczość. Do stworzenia jednostki ludzkiej lepszą, ła-
godniejszą, wyciszoną i zharmonizowaną,
pozbawioną wewnętrznych, ale niezdro-
wych kontrastów, piękną i radosną”.

J. Kowalska-Lasoń
w wywiadzie dla polskamuza.eu

„Kompozytorka swobodnie radzi sobie
z rozbudowaną orkiestrą, dużą grupą instru-
mentów perkusyjnych i dętych, ma też do-
bre wycucie formy. W pamięci zostaje cha-
rakterystyczna ekspresja tego utworu, jego
ciemny, nostalgiczny koloryt, który niesie
z sobą powagę, chwiliami wręcz patos”.

E. Schreiber, *Weekend...*

**ALEKSANDER NOWAK –
PŁACZ, DZIECINKO, PŁACZ**
Minikoncert na skrzypce i orkiestrę
kameralną (2011)

„Odwołując się do technik minimalistycz-
nych, a przy tym zamykając swoje dzieło
w prostej, zwartej dwuczęściowej formie,
stworzył kompozytor utwór zaskakująco
zróżnicowany, w którym szczególnie miejsce
zajmują nawiązania do różnych gatunków
muzycznych, gra konwencjami oraz nieba-
nalna instrumentacja”.

A. Domańska, *Weekend nowej...*

„*Placz, dziecinko, płacz* Aleksandra Nowa-
ka to kompozycja udana tak pod względem
dramaturgii, jak instrumentacji. Solowa
partia «rozstrojonych» skrzypiec zawiera
elementy kantyleny i wirtuozerii. Wspiera
ją motoryczny, ostinatowy akompaniament,
który co jakiś czas ulega zatrzymaniu, a tak-
że zmieniające się, pomysłowo użyte odgło-
sy instrumentów dętych i perkusji”.

E. Schreiber, *Weekend...*

Polskie prawykonanie *Missa de Maria a Magdala* Łukaszewskiego

Missa de Maria a Magdala Pawła
Łukaszewskiego zabrzmiała
podczas liturgicznej inauguracji
tegorocznego festiwalu „Gaude Mater”
w Częstochowie.

Utwór został napisany w 2010 r. dla szwajcar-
skiego miasta Bremgarten – stąd druga jego
nazwa *Missa bremgartensis*. Pierwsze wykona-
nie światowe odbyło się 26 czerwca 2010 roku
w czasie liturgii w kościele parafialnym w Brem-
garten, gdzie również następnego dnia odbyło
się prawykonanie koncertowe. Kluczową rolę
w tym projekcie odegrało dwóch mieszkań-
ców miasta: ks. Sylwester J. Kwiatkowski, polski
poboszcz miejscowej parafii, który opracował
nowy łaciński tekst mszy, i dyrygent Marco Ca-
stellini, szef miejscowego ośrodka kulturalnego,
który zamówił utwór i prowadził oba prawyko-
nania w Szwajcarii oraz liturgiczne wykonanie
utworu 2 maja na Jasnej Górze, podczas Między-
narodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude
Mater”.

W historii muzyki wielokrotnie dedykowano
msze postaciom świętych. Teksty bezpośrednio
ich dotyczące znajdowały się jednak w częściach
zmiennych mszy, *proprium missae*. W opracowa-
niu ks. Kwiatkowskiego nowa treść pojawia się
również w *ordinarium missae*. Czternastoczę-
ściowy tekst *Missa de Maria a Magdala* staje się
w ten sposób autonomicznym utworem literac-
kim, opartym jednak w całości na tradycyjnym
schemacie rytu rzymskokatolickiego i przewi-
dzianym także do wykorzystania w liturgii.

Kompozytor przyznaje, że tekst księdza Kwiat-
kowskiego był dla niego wielką inspiracją, na
nowo otwarł mu oczy na postać świętej Marii



Fot. M. Srodekowski / Festiwal „Gaude Mater”

Marco Castellini dyryguje Orkiestrą
Filharmonii Częstochowskiej i Chórem
„Musica Sacra”

Magdaleny, fascynującą go już od dawna. Ks. Kwiat-
kowski ze skarbcza starożytnej tradycji przywołuje
jej chwalebny tytuł *Apostola apostolorum*, czyli tej,
która jako pierwsza ujrzała zmartwychwstałego
Chrystusa i przekazała tę wieść apostołom.

Utwór wykonała podczas Festiwalu Orkiestra
Filharmonii Częstochowskiej i Chór Katedry War-
szawsko-Praskiej „Musica Sacra” oraz soliści: Anna
Mikołajczyk-Niewiedział (sopran), Jarosław Bręk
(baryton) i Jan Bokszczanin (organy).

Missa de Maria a Magdala (Missa bremgartensis)

na sopran, baryton, chór, organy i orkiestrę (2010), 45’

S, Bar solo-coro misto-1100-2230-batt (3esec) org chit (ampl.)-

archi

Prawykonanie: 26-27 VI 2010, Bremgarten,

Szwajcaria

M. Boog (S), D. Damiani (Bar), Kirchenchor Caecilia,

Suono Spirito Vokalensemble, Orchester Concerto

Spirito, M. Castellini (dir.)

Wojciech Kilar laureatem Honorowej Nagrody im. Lecha Kaczyńskiego

Nagrodą dla „twórcy wybitnego,
który polską tradycję narodową
wzmacnia, kontynuuje i interpretuje
w świetle doświadczeń nowoczesności”
uhonorowano Wojciecha Kilara 8 maja
w Warszawie. Uroczystość uświetnił
koncert zespołu „Camerata Silesia” pod
dyрекcją Anny Szostak.

„Jest to nagroda za bezkompromisową posta-
wę twórczą, której owocem są dzieła trafiające
do serc i umysłów najszerzych kręgów polskie-

go społeczeństwa. Dzięki szlachetnemu w swej
prostocie językowi, zakorzenionemu w polskiej
tradycji zarówno pieśni kościelnych, opartych na
gregoriańskim chorale obecnym w naszej kulturze
od średniowiecza, jak też przebogatej muzyce lu-
dowej, bez której nie byłoby fenomenu Chopina
i Szymanowskiego, wyraża Kilar nie tylko swoje
własne artystyczne emocje i refleksje. Jego dzie-
ła towarzyszą Polakom w ważnych wydarzeniach
życia społecznego i politycznego, ukazując ich
los zbiorowy w historycznym kontekście. Dzieła
piękne, pełne wiary, budzą nadzieję, zawsze po-
szukując prawdy” – uzasadniała decyzję Kapituły
nagrody Joanna Wnuk-Nazarowa.

Ideę nagrody przedstawił przed wręczeniem prof.
Zdzisław Krasnodębski, przewodniczący Kapituły:
„Chcielibyśmy ją przyznawać wybitnemu twórcy,
który polską tradycję narodową wzmacnia, konty-
nuuje i interpretuje w świetle doświadczeń nowo-
czesności, twórcy prawemu i sprawiedliwemu”.

Kapitułę nagrody powołała Jadwiga Kaczyńska
i objęła ją honorowym patronatem. Uroczystość



Fot. Margotte / Blogpress.pl

W. Kilar podczas uroczystości wręczenia nagrody.
Obok kompozytora: J. Wnuk-Nazarowa.

odbyła się 8 maja w warszawskim kościele p.w.
św. Krzyża, po mszy świętej wieńczącej kongres
„Polska – Wielki projekt”. Wręczenie nagrody
poprzedził koncert Zespołu Śpiewaków Miasta
Katowice „Camerata Silesia” pod dyrekcją Anny
Szostak, który wykonał m.in. *Hymn Paschalny* i *La-
ment* Wojciecha Kilara.

Poważna choć młodzieżowa III Symfonia Pawła Mykietyna



Reinbert de Leeuw prowadzi premierowe wykonanie III Symfonii Pawła Mykietyna

Szampan odkorkowany, a granice między muzyką poważną a rozrywkową już nie są tak wyraźne. Prawykonanie III Symfonii Pawła Mykietyna 1 lipca w Filharmonii Narodowej zainauguowało polską prezydentkę w Radzie Unii Europejskiej.

Tu nie będzie miejsca na patos z tego powodu, że Polska obejmuje prezydentkę. Utwór ten nie będzie też miał nic wspólnego z żartem muzycznym, przedstawia coś w rodzaju «miejskiej dżungli». Muzyka to abstrakcyjna dziedzina, trudno ją opisywać, ale to chyba trafne określenie – powiedział przed premierą Paweł Mykietyna. – „Dzisiaj podział i terminy «muzyka poważna» i «muzyka rozrywkowa» są nietrafne – podkreślał w wywiadach – „Założenie, że muzyka akademicka jest czymś z gruntu lepszym niż muzyka grana przez amatorów, nie sprawdza się. Istotna była dla mnie próba zatarcia tej granicy między muzyką akademicką a muzyką młodzieżową”.

III Symfonia na alt i orkiestrę została skomponowana na zamówienie Narodowego Instytutu Audiowizualnego w ramach Programu Kulturalnego Polskiej Prezydentki w Radzie Unii Europejskiej. Utwór trwa ok. 50 minut. Składa się z pięciu części, z których każda kolejna jest krótsza od poprzedniej. W warstwie muzycznej kompozytor wykorzystał różnego rodzaju środki znane z rozmaitych gatunków muzyki młodzieżowej, takich jak hip-hop czy muzyka klubowa, chociaż bez zastosowania elektroniki – wszystkie efekty są wydobywane na instrumentach orkiestry.



Jadwiga Rappé w partii solowej

Solowa partia wokalna powstała do tekstów młodego aktora Mateusza Kościukiwicza. Ten wybór tekstu, zważywszy na jaką okazję *Symfonia* została napisana, Andrzej Chłopecki nazywa „artystycznie chytrym” – „jakieś banalności dnia codziennego, gdzieś na warszawskim Mokotowie, potoczność, prywatność, żadnej koturnowości i celebry, proza życia bez patosu, a finalny dźwięk

Wywiad z Pawłem Mykietyną na: !



www.youtube.com/user/PWMEdition

otwieranej butelki szampana ma posmak gombrowiczowskiej ironii”.

Z inspiracji muzyką „młodzieżową”, „rozrywkową” powstało dzieło intrygujące i całkiem serio. „To jeden z najmocniejszych i najodważniejszych głosów w muzyce polskiej ostatnich lat. (I gdyby szukać, to ta symfonia jest bardziej w duchu Munka niż Beethovena.) – stwierdza Tomasz Cyz w „Dwutygodniku”.

Prawykonanie odbyło się 1 lipca w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej. Wystąpiła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Reinberta de Leeuw. Partię solową wykonała Jadwiga Rappé. Koncert był transmitowany przez Program 2 Polskiego Radia oraz na stronie internetowej Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Organizatorami koncertu były Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowy Instytut Audiowizualny oraz Filharmonia Narodowa. (U.M.)

III Symfonia

na alt i orkiestrę (2011), 50'

3021-2220-batt (Besec: batt I - timp; batt II - bg, tmb, cnppli, bl di legno, kalimba, ptti, gg, cmp, tmt, flxt, macchina dal vento; batt III - tomt, gr.c., xlf, almglocken, scretching, trgl, tubi di ferro, conga, champagne)-archi

Prawykonanie: I VII 2011, Warszawa

J. Rappe (A), Orkiestra Filharmonii Narodowej,
R. de Leeuw (dir.)

„Srebrna Piszczaląka” dla Pawła Łukaszewskiego

Paweł Łukaszewski otrzymał „Srebrną Piszczaląkę” – nagrodę Prymasa Polski przyznaną za wybitne osiągnięcia i wkład w rozwój muzyki sakralnej w Polsce.

Nagroda Prymasa Polski jest przyznawana co roku, a uroczystość wręczenia wyróżnienia odbywa się tradycyjnie już podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej w Warszawie. Paweł Łukaszewski – kompozytor, dyrygent, wykładowca Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie i organizator życia muzycznego, dołączył do grona laureatów tej nagrody, wśród których są m.in. prof. Stefan Stuligrosz, prof. Jerzy Erdman, prof. Józef Świder, ks. prof. Ireneusz Pawlak i prof. Remigiusz Pośpiech. Kompozytor odebrał nagrodę 12 czerwca w Katedrze św. Jana w Warszawie.

Justyna Kowalska-Lasoń zbiera nagrody



Fot. M. Filipczyk

Utwory chóralne Justyny Kowalskiej-Lason zostały wyróżnione na konkursach kompozytorskich w Bydgoszczy i w Olsztynie.

Sanctus na chór mieszany to utwór, który przyniósł Justynie Kowalskiej-Lason Nagrodę I stopnia w I Konkursie Kompozytorskim im. Feliksa Nowowiejskiego, ogłoszonym w ramach VII Festiwalu „O Warmio moja miła” Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie. Konkurs dotyczył pieśni na chór a cappella lub na głos i fortepian. W skład komisji konkursowej weszli prof. Benedykt Konowski (Uniwersytet Muzyczny w Warszawie), prof. Leszek Kułakowski (Akademia Muzyczna w Gdańsku) oraz prof. Lucjan Marzewski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie). Wręczenie nagród odbyło się 4 czerwca br. w Salach Kopernikowskich Zamku Kapituły Warmińskiej w Olsztynie.

Kompozytorka otrzymała również Nagrodę Specjalną za Walory Warsztatu Kompozytorskiego w II Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na Chóralny Utwór Liturgiczny odbywającym się w Bydgoszczy. Nagrodzona kompozycja to *In terra, in mari...* na chór mieszany do fragmentu Psalmu 135. Przedmiotem Konkursu był utwór

JUSTYNA KOWALSKA-LASOŃ

urodziła się w 1985 r. w Katowicach. W 2009 r. ukończyła studia kompozytorskie z wyróżnieniem w klasie prof. Aleksandra Lasonia w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Była stypendystką MKiDzN. Jest laureatką licznych nagród. W 2006 r. jej utwór *Ciern* na 2 głosy, altówkę i fortepian do słów Tadeusza Różewicza został wyróżniony w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w Gliwicach. W 2008 r. otrzymała I nagrodę za *Obraz 1929* (Zdzisław Beksiński in memoriam) na orkiestrę symfoniczną w Konkursie Kompozytorskim im. A. Maławskiego w Rzeszowie. W następnym roku utwór ten był nominowany do prestiżowej Nagrody Mediów Publicznych OPUS. W 2009 r. otrzymała wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim we Wrocławiu za utwór *In Their Eternal Faces...* na flet solo. Jej utwory orkiestrowe były wykonywane z sukcesem m.in. podczas 3. i 4. Festiwalu Prawykonania w Katowicach. W 2009 r. napisała *Fanfarę Festiwalową* na zamówienie Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie oraz *ART-Tro-Ti-phonium* na zamówienie Mozarteum i Festiwalu Harfowego w Salzburgu. Od 2009 r. publikuje swoje utwory w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Interesuje się możliwościami łączenia plastyki i muzyki. Sama tworzy także grafiki komputerowe.

liturgiczny do tekstu psalmu ze Starego Testamentu (w języku łacińskim lub polskim) przeznaczony na 4–6-głosowy chór mieszany a cappella. Jury obradowało pod przewodnictwem dr hab. Pawła Łukaszewskiego.



Muzyka Szostakowicza w PWM

Na mocy umowy podpisanej pomiędzy Polskim Wydawnictwem Muzycznym SA a Wydawnictwem „Dmitrij Szostakowicz” (DSCH) PWM zostało oficjalnym i wyłącznym przedstawicielem katalogu rosyjskiego wydawnictwa na terenie Polski.

Moskiewskie Wydawnictwo „Dmitrij Szostakowicz” (DSCH) zostało założone w 1993 r. Posiada prawa do publikacji i wypożyczeń wszystkich dzieł Dymitra Szostakowicza na terenie Wspólnoty Niepodległych Państw, Polski, Republiki Czeskiej,

Słowacji, Węgier, Rumunii, Bułgarii, państw byłej Jugosławii oraz republik nadbałtyckich.

Publikacje DSCH są przygotowywane na podstawie rękopisów z archiwum kompozytora oraz innych zbiorów i opatrzone komentarzami w języku rosyjskim i angielskim. Teksty utworów wokalnych są podane w języku rosyjskim oraz w łacińskiej transliteracji. Dużą wagę DSCH przykłada również do wydań nieznanymi, zapomnianymi utworów kompozytora, czy też kompozycji zakazanych przez reżim komunistyczny.

Więcej informacji o Wydawnictwie i jego katalog są dostępne na stronie internetowej:

► <http://dsch.shostakovich.ru/>

Józef Wiłkomirski Wspomnienia nie tylko muzyczne



Józef Wiłkomirski

Lata 1926-2006.

Wspomnienia nie tylko muzyczne
Stowarzyszenie Inteligencji Twórczej, wyd. I,
Wałbrzych 2009

2 tomy, 327 + 352 ss.

ISBN 978-83-930022-0-7

Autor, znany przede wszystkim jako założyciel i wieloletni dyrektor Filharmonii Sudeckiej w Wałbrzychu, w swojej autobiografii przedstawia obfitą i różnorodną działalność – nie tylko jako dyrygenta, ale kompozytora, wiolonczelisty, a także popularyzatora kultury, pisarza i publicysty, na rozległym historycznym tle współczesnych dziejów Polski.

Pochodzi z rodziny o bogatych tradycjach muzycznych – jego przyrodni brat Kazimierz był znanym muzykiem i pedagogiem, a rodzona siostra, Wanda, jako skrzypaczka zdobyła międzynarodową sławę. Autor jako żołnierz Armii Krajowej walczył w Powstaniu Warszawskim w 1944 r. Po wojnie najdłuższy okres pracy zawodowej spędził na tzw. Ziemach Odzyskanych, szefując najpierw filharmonii w Szczecinie, potem w Wałbrzychu.

Wystąpił na ponad 1 600 koncertach w 26 krajach Europy, Azji i Ameryki. Jego kompozycje wykonywane były w 14 krajach. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmują kompozycje dla dzieci, również baśnie muzyczne, opatrzone własnymi tekstami. Wiłkomirski ma również bogaty dorobek dziennikarski. Zajmował się popularyzacją muzyki w radiu i TV. Przygotował ok. 400 audycji oraz 300 artykułów i felietonów na tematy nie tylko muzyczne.

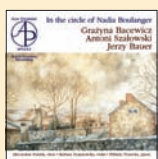
Józef Wiłkomirski jest znany z poczucia humoru, dlatego w publikacji sporo jest także anegdot i zakulisowych spraw z udziałem notabli. Autor przyznaje, że jego cięte riposty narobiły mu wielu wrogów wśród wysoko postawionych dygnitarzy oraz dziennikarzy.

„Dla mnie ta autobiografia była ostatnim obowiązkiem wobec ludzi i wydarzeń historycznych, które były moim udziałem” – tłumaczy Józef Wiłkomirski. – „Nie oszczędzam w niej nikogo, nawet samego siebie i moich najbliższych. Prawda ponad wszystko, bo bez niej nie warto byłoby pisać tej książki”.

W istocie, książka Wiłkomirskiego jest nie tylko pasjonującą opowieścią o życiu autora, ale tworzy bogaty obraz polskiego życia muzycznego na przestrzeni ośmiu dekad.

Krzysztof Cyran

nowe nagrania



In the circle of Nadia Boulanger
Antoni Szałowski – Sonata na obój i fort., Grażyna Bacewicz – Sonata na obój i fort., Sonatina na obój i fort., Sonata da camera; Jerzy Bauer – Dualistyl
M. Pawlak Mieczysław (ob), B. Trojanowska (vn), E. Tyszecka (pf)
Acte Préalable AP0242, 2011



Zygmunt Noskowski
Utwory kameralne 3:
Trzy utwory na skrzypce i fort. op. 24; Kolysanka op. 11; Chansonnette d'Ukraine op. 26 nr 2a; Sonata na skrzypce i fort. a-moll
J. Sosnowska (vn), D. Deaky (pf)
Acte Préalable AP0248, 2011



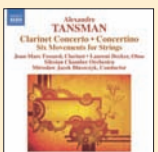
Hanna Kulenty
Music 4
GG Concerto; Music for Roy; Breathe; Sinequan Forte B
Chór Filharmonii Wrocławskiej, G. Ispording (cemb), B. Koział (vc), Orkiestra Kameralna „Leopoldinum”, E. Kovacic (dir.)
DUX 0823, 2011



Piotr Moss
Meditation und Psalm; Voyage; Cinq tableaux de Caspar David Friedrich
Chór PR w Krakowie, NOSPR, M. Klauza (dir.), A. Sikorzak-Olek (ar), G. Strzeszewska (ar)
DUX 0820, 2011



Ignacy Jan Paderewski
Koncert fortepianowy; Fantazja polska
K. Kenner, Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, M. Nałęcz-Niesiołowski (dir.)
DUX 0733, 2011



Aleksander Tansman
Koncert klarnetowy; Concertino na obój, klarnet i smyczki, 6 Movements na smyczki
J.-M. Fessard (cl), L. Decker (ob), Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej, M.J. Błaszczyk (dir.)
NAXOS 8.572402, 2011



Ludomir Różycki
Ballada op. 18; I Koncert fortepianowy op. 43
K. Makowska-Ławrynowicz (pf), Orkiestra PRiTV w Krakowie, S. Kawalla (dir.), A. Strazyński (dir.)
Acte Préalable AP0217, 2011

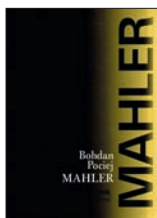


Ludomir Różycki
Koncert skrzypcowy op. 70; Dwie melodie op. 5; Dwa nokturny op. 30; Transkrypcje z baletu „Pan Twardowski” op. 45
E. Nowicka (vn), NOSPR, Z. Rychert (dir.), P. Lazar (pf), M. Krężlewski (pf)
Acte Préalable AP0219, 2011



Karol Szymanowski
Symfonie nr 1 i 2
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, A. Wit (dir.)
NAXOS NBD0021, 2011
Blu-Ray Audio

nowe książki



Bohdan POCIEJ
Mahler
wyd. 2
324 ss. A5, oprawa miękka
Nr kat. 20652
ISBN 83-224-0397-6

„Monografia ta stanowi doniosłe wydarzenie zarówno w dorobku Autora, jak i w ogóle w polskim piśmiennictwie muzycznym. W ewolucji pisarskiej Pocięja jest ukoronowaniem wielu lat badań nad epoką późnego romantyzmu i muzyką Mahlera; w sensie metodologicznym zaś – najszerzej rozwiniętą prezentacją hermeneutyki muzycznej o orientacji filozoficznej. Ta jedyna dotąd w polskiej literaturze muzykologicznej monografia o Mahlerze przynosi pierwszą, twórczą i oryginalną próbę syntezy jego dzieła”. [L. Polony]



Joanna WIŚNIOŚ
Bajka o Mozarcie + CD
60 ss. A4, oprawa twarda
Nr kat. 20710
ISBN 978-83-224-0924-4

Ilustrowana *Bajka o Mozarcie* jest adresowana do starszych przedszkolaków i dzieci rozpoczynających szkolną edukację. Opowiada o perypetiach artysty, począwszy od jego dzieciństwa aż do czasów, kiedy jako kompozytor i wirtuoz osiągnął największe sukcesy. Na dołączonej płycie CD znajduje się dźwiękowo-muzyczna oprawa bajki, która dodatkowo porusza muzyczną wyobraźnię dzieci.



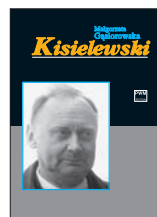
Urszula ŻEBROWSKA-KACPRZAK
Flamenco na polskiej scenie
144 ss. B5, oprawa miękka
Nr kat. 20698
ISBN 978-83-224-0916-9

Pierwsza literacka publikacja znanej polskiej tancerki flamenco, Urszuli Żebrowskiej-Kacprzak, to owoc wieloletniego doświadczenia scenicznego autorki oraz jej wyobraźni estetycznej i artystycznej pomysłowości. Książka ta jest połączeniem podręcznika, poradnika i zbioru wspomnień i obserwacji dotyczących flamenco (historia kultury flamenco, podstawowe formy w tym tańcu, rekwizyty i stepowanie). Wszystko, co potrzebne początkującemu i bardziej zaawansowanemu tancerzowi flamenco w Polsce.



Danuta GWIZDALANKA
Historia muzyki cz. 4
Podręcznik dla szkół muzycznych
184 ss. B5, oprawa miękka
Nr kat. 20691
ISBN 978-83-224-0922-0

Książka przedstawia poglądy na muzykę i panoramę warunków, w jakich przyszło działać jej twórcom w XX wieku. Naświetla sytuacje, w których padały hasła całkowitego zerwania z przeszłością i podporządkowania sztuki propagandzie. Objasnia rewolucjonizujący wpływ mediów na życie muzyczne, genezę rocka i fascynacji muzyką dawną. Uzmysławia, jak różnie można pojmować czym jest muzyka w zależności od tego, czy jest się Polakiem, Francuzem, Niemcem czy Kalifornijczykiem. Po trzeciej części *Historii muzyki*, przedstawiającej techniki kompozytorskie, ten tom dopełnia panoramę muzyki XX wieku o jej kontekst estetyczny i społeczno-polityczny.



Małgorzata GAŚSIOROWSKA
Kisielewski
seria: Kompozytorzy Polski XX Wieku
338 ss. A5, oprawa twarda
Nr kat. 20697
ISBN 978-83-224-0921-3

Stefan Kisielewski publicysta, prozaik, krytyk muzyczny, polityk i kompozytor? Kompozytor przede wszystkim! Tę prawdę postanowiła pokazać autorka niniejszej publikacji. Małgorzata Gaśiorowska znakomity teoretyk muzyki, autorka monografii o Grażynie Bacewicz, skrupulatny badacz i uważny obserwator śledziła z daleka i z bliska losy wyjątkowego człowieka, jakim niewątpliwie był Stefan Kisielewski. W książce dzieli się z nami swoimi obserwacjami i poglądami, nie szczędząc przy tym dużej dawki humoru, ale i refleksji. Odnajdziemy tu zatem wnikliwe spojrzenie na życie kompozytora na tle historii Polski, na jego pracę jako redaktora, nauczyciela, posła, kompozytora, która to nieustannie spletała się z pełnionymi rolami męża, ojca i przyjaciela. Przeczytamy szczegółowe analizy utworów, począwszy od młodzieńczego Kwartetu smyczkowego, a skończywszy na ostatnim dziele Koncercie fortepianowym. Poznamy prywatne poglądy Kisielewskiego, jego literacko-muzyczne upodobania, nastawienie do świata i ludzi, a także i publicznie okazywany stosunek do ówczesnej władzy i polityki kraju. Książka zawiera liczne przykłady nutowe, pełny wykaz twórczości kompozytora, bibliografię oraz indeksy. Całość wzbogacają fotografie zarówno te znane, jak i prywatne, pochodzące z rodzinnego albumu.

ZAPOWIEDZI

Stanisław DANIELEWICZ
Jazzowisko Trójmiasta

Marek STRASZ
Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem

Lucjan KYDRYŃSKI
Gershwin
[audiobook, czyta Marcin Kydryński]

Jacek DELONG
My, saksofon

Arthur DICK
Szkoła gry na gitarze dla początkujących

Dorota SKWARK
Opowieści nutą malowane

Encyklopedia Muzyczna: Wieniawski. Od Legendy do konkursu

Encyklopedia Muzyczna: Górecki



Fryderyk CHOPIN
**Miniatura Edycja
 Chopin 2010**
 Wydanie Narodowe Dzieł
 Fryderyka Chopina
 Wyd. Fundacja Wydania
 Narodowego
 A5, oprawa miękka
 36 tomów
 Nr kat. 51600033
 ISMN 979-0-2740-0118-6

Grażyna BACEWICZ
III Kwartet smyczkowy
 partytura + głosy
 Nr kat. 10263
 ISMN 979-0-2740-0697-6

Mikołaj GÓRECKI
Concerto-Notturmo
 na skrzypce i orkiestrę smyczkową
 wyc. fort. + głos
 Nr kat. 11101
 ISMN 979-0-2740-0706-5

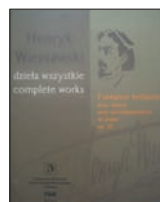
Dezyderiusz DANCZOWSKI
Miniatury
 na wiolonczelę i fortepian
 Nr kat. 11156
 ISMN 979-0-2740-0708-9

Edward PAŁŁASZ
Kolysanki żydowskie
 na sopran i fortepian
 Nr kat. 11210
 ISMN 979-0-2740-0737-9

Trzy kolysanki do słów ludowych, dedykowane Oldze Pasiecznik, która wraz z Maciejem Grzybowskiem dokonała ich prawykonania 8 maja 2003 r. w Warszawie podczas XVII Warszawskich Spotkań Muzycznych. Napisane są w trudnym artykulacyjnie języku jidysz, każda stanowi odrębny i przejmujący emocjonalnie utwór. „Trzy różne w czasie i emocji, ale zawsze takie samo matczyne uspokajanie swojego dziecka. Gdybym miał umieścić w czasie te trzy Kolysanki, śpiewane przez kolejne żydowskie matki, to wskazałbym następujące daty: 1850, 1900 i 1942” – mówi o nich kompozytor.

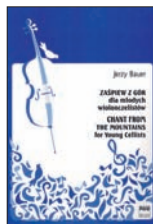
Marta PTASZYŃSKA
Elegia in memoriam John Paul II
 na altówkę solo
 Nr kat. 11215
 ISMN 979-0-2740-0733-1

Utwór napisany dla Michaela Halla, znanego amerykańskiego altowiolisty. Bazuje na pochodzącej z Islandii ludowej pieśni religijnej z IX wieku. Dedykowany pamięci Jana Pawła II.



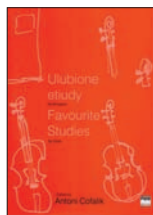
Henryk WIENIAWSKI
Fantaisie brillante op. 20
 na skrzypce i fortepian
 seria: H. Wieniawski – Dzieła
 Wszystkie
 wyd. PWM/Tow. Muz. im.
 H. Wieniawskiego w Poznaniu
 Nr kat. 11106
 ISMN 979-0-2740-0689-1

UTWORY PEDAGOGICZNE



Jerzy BAUER
**Zaśpiew z gór
 dla młodych wiolonczelistów**
 Nr kat. 11216
 ISMN 979-0-2740-0731-7

Krótki utwór dla uczniów szkoły muzycznej I stopnia.



Antoni COFALIK (red.)
Ulubione etudy
 na skrzypce
 Nr kat. 11184
 ISMN 979-0-2740-0710-2

„Zbiór przeznaczony jest dla uczniów szkoły muzycznej I stopnia (z niektórych etud można także korzystać w szkole II stopnia). Powzięłem zamiar, by zebrać w jednym zeszycie najbardziej wartościowe etudy różnych autorów, reprezentantów znanych szkół skrzypcowych francuskiej, niemieckiej, włoskiej i czeskiej. W układzie etud zastosowałem zasadę stopniowania trudności. Początkowe są utworami prostymi, w pierwszej pozycji, w kolejnych narastają różnego rodzaju problemy i trudności adekwatnie do umiejętności technicznych ucznia. O wyborze poszczególnych etud, obok wartości technicznej, decydowały względy estetyczno-psychologiczne: starałem się wybrać do zbioru utwory melodyjne, wpadające w ucho, a co za tym idzie, chętnie ćwiczone przez uczniów. Specjalną grupę stanowią etudy atonalne; ich zadaniem jest zaznajomienie naszych podopiecznych z problemami muzyki współczesnej oraz przygotowanie do ich wykonywania”. [z przedmowy A. Cofalika]



Paweł ŁUKASZEWSKI
Małe concertina
 na wiolonczelę i fortepian
 wyc. fort. + głos
 Nr kat. 11165
 ISMN 979-0-2740-0721-8

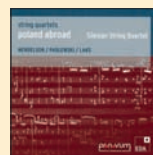
Małe concertina, dedykowane synowi kompozytora, powstały z myślą o najmłodszych wiolonczelistach i zawierają materiał odpowiadający wymaganiom technicznym na etapie nauczania początkowego. Concertino nr 1 oparte jest na materiale dźwiękowym, który pozwala wykonać utwór w pierwszej pozycji i obejmuje jedynie wąski układ palców, natomiast Concertino nr 2 jest odpowiednio trudniejsze, zawiera szerokie układy palców w pierwszej pozycji, półpozycję oraz bardziej skomplikowane wartości rytmiczne niż Concertino nr 1, może też być alternatywą dla I części Koncertu d-moll O. Riedinga.

NOWE E-NUTY

Jerzy BAUER
Sonata w jednej części
 na wiolonczelę i fortepian
 wyc. fort. + głos
 Nr kat. 11096
 ISMN 979-0-2740-0682-2



Juliusz Łuciuk
Gesang am Brunnen
 B. Harasimowicz-Haas (S), J. Laszczkowski
 (T), J. Borowski (Bar), J.M. Florencio (dir.)
 Acte Préalable AP0240, 2011



Poland Abroad: String Quartets
 Joachim Mendelson – I Kwartet
 smyczk.; Roman Padlewski – II Kwartet
 smyczk.; Szymon Laks – V Kwartet
 smyczk.
 Kwartet Śląski
 Eda Records EDA 34, 2010



Roman Maciejewski
Wszystkie mazurki fortepianowe [2CD]
 A. Brożek (pf)
 Sarton 003-4-2, 2011



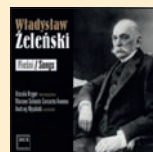
Władysław Żeleński
Kwartety smyczkowe F-dur i A-dur
 Four Strings Quartet
 Acte Préalable AP0236, 2011



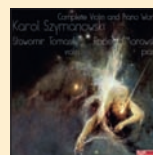
Koszewski – Szeligowski – Panufnik
Tria fortepianowe
 Poznańskie Trio Fortepianowe
 Acte Préalable AP0243, 2011



Mieczysław Karłowicz
**Symfonia e-moll „Odrodzenie”;
 Bianca da Molena**
 Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
 Narodowej, A. Wit (dir.)
 NAXOS 8.572487, 2011



Władysław Żeleński
Pieśni
 U. Kryger, Warszawscy Soliści „Concerto
 Avenna”, A. Mysiński (dir.)
 DUX 0690, 2011



Karol Szymanowski
Complete Violin and Piano Works [2CD]
 S. Tomasiak (vn), R. Morawski (pf)
 Polskie Radio PRCD 136061, 2011



Wanda Witkomirska Maestra [2CD]
 Johannes Brahms – Sonaty na skrzypce
 i fort.
 W. Witkomirska (vn), T. Chmielewski (pf),
 nagr. 1974
**Grażyna Bacewicz – Koncerty na
 skrzypce i ork.**
 V Koncert – W. Witkomirska (vn),
 Orkiestra Symfoniczna FN, W. Rowicki
 (dir.), nagr. 1955
 VII Koncert – W. Witkomirska (vn),
 Orkiestra Symfoniczna FN, A. Markowski
 (dir.), nagr. 1979
**Andrzej Panufnik – Koncert na skrzypce
 i ork. (1971)**
 W. Witkomirska (vn), Polska Orkiestra
 Kameralna, J. Maksymiuk (dir.), nagr. 1979
 Polskie Radio PRCD 1297-1298, 2011

► Wybrane tytuły wypożyczeniowe

MIKOŁAJ GÓRECKI (*1971)

Divertimento

na orkiestrę smyczkową (2009)
12'
Prawykonanie: 12 VI 2011, Poznań
Orkiestra Kameralna PR „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

Zan tontemiquico (2006)

4343-4331-batt (3esec) cel 2p pf-archi
20'
Prawykonanie: 26 III 2011, Katowice
NOSPR, J.M. Florêncio (dir.)

► www.mikolajgorecki.pl

MACIEJ JABŁOŃSKI (*1974)

Fuori

Koncert na 2 fortepiany, orkiestrę i elektronikę (2010)
2pf solo-333(+sfx a., sfx t.)3-4331-batt (4esec) hit b.el. 2acc
archi (6.6.4.4.4)
37'
Prawykonanie: 26 III 2011, Katowice
NOSPR, J.M. Florêncio (dir.)

WOJCIECH KILAR (*1932)

Temat [Requiem dla Ojca Kolbe] z filmu „Życie
za życie” (1996), 14'
0000-0000-timp ar cel pf-archi

II Koncert fortepianowy (2011), 22'

pf solo-0000-0000-batt (2esec)-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 14 X 2011, Katowice
B. Bilińska (pf), NOSPR, J. Kasprzyk (dir.)

STEFAN KISIELEWSKI (1911-1991)

Dialogi na 14 instrumentów (1970), 9'
2211-2220-archi (1.1.1.1.1)
Prawykonanie: IV 1972, Poznań
Zespół Kameralny Filharmonii Poznańskiej, J. Roehl (dir.)

JUSTYNA KOWALSKA-LASOŃ (*1985)

Śpiewam nowoczesnego człowieka (2011), 8'
0000-4441-batt (7esec) cel ar-archi
Prawykonanie: 26 III 2011, Katowice
NOSPR, J.M. Florêncio (dir.)

ANDRZEJ KRZANOWSKI (1951-1990)

I Symfonia (1975), 45'

444(+3sxf)4-6442-batt (10esec) Sacc hit el. ar 2pf-archi
(18.0.10.8)
Prawykonanie: 24 IX 2011, „Warszawska Jesień”
Orkiestra Filharmonii Narodowej, L. Vis (dir.)

PAWEŁ ŁUKASZEWSKI (*1968)

Missa de Maria a Magdala (Missa Bremsgartensis)

na głosy solo, chór, organy i orkiestrę (2010)
S Bar solo-coro misto-1100-2330-timp batt (2esec) org hit-archi
45'
Prawykonanie: 26-27 VI 2010, Bremsgarten, Szwajcaria
M. Boog (S), D. Damiani (Bar), Kirchenchor Caecilia,
Suono Spirito Vokalensemble, Orchester Concerto
Spirito, M. Castellini (dir.)

Trinity Concerto

na obój i orkiestrę smyczkową (2007)
13'
Prawykonanie: 6 XII 2011, Warszawa
A. Rojek (ob.), Orkiestra Kameralna FN, J. Lewtak
(dir.)

PAWEŁ MYKIETYN (*1971)

Koncert na fortepian i orkiestrę (1996)
pf solo-3333-0330-batt (3esec) ar-archi
22'

III Symfonia

na alt i orkiestrę (2011)
3021-2220-batt (8esec)-archi
50'
Prawykonanie: I VII 2011, Warszawa
J. Rappé (A), Orkiestra Filharmonii Narodowej,
R. de Leeuw (dir.)

ALEKSANDER NOWAK (*1979)

Plac, dziecko, plac

Minikoncert na skrzypce i orkiestrę kam. (2011)
vno solo-0111-1110-batt (2esec)-archi (3.3.2.2.1)
14'
Prawykonanie: 27 III 2011, Katowice
P. Pławner, Orkiestra AUKSO, M. Moś (dir.)

ROMUALD TWARDOWSKI (*1930)

Oberek

na orkiestrę smyczkową (1955)
0000-0000-archi (6.5.4.4.3)
2'30
Prawykonanie: III 1956, Wilno
Orkiestra Symfoniczna Litewskiego Radia, A. Klenicki
(dir.)

Lituania

na orkiestrę smyczkową (2011)
7'
Prawykonanie: 26 VI 2011, Warszawa
Warsaw Camerata, P. Kos-Nowicki (dir.)

HENRYK WIENIAWSKI (1835-1880)

Legenda

na skrzypce i orkiestrę (1860)
vno solo-2222-2000-timp-archi
7'
Materiały orkiestrowe przygotowane na podstawie
najnowszej edycji Dzieł H. Wieniawskiego (wydanie
źródłowe, red. Z. Chechlińska)

AGATA ZUBEL (*1978)

Aforizmy na Miłozza (2011), 20'

S solo-101(+cl.b)0-0100-batt (2esec) acc-archi (1.1.1.1.1)
Prawykonanie: 15 IX 2011, Kraków, Festiwal
„Sacrum Profanum”
A. Zubel (S), Klangforum Wien, C. Power (dir.)

► Utwory sceniczne

ZYGMUNT KRAUZE (*1938)

Pułapka

opera w I akcie (2011), 100'
Libretto na podst. sztuki T. Różewicza: G. Jarzyna,
Z. Krauze
Premiera: 17 XII 2011, Opera Wroclawska
T. Szreder (dir.)

ELŻBIETA SIKORA (*1943)

Madame Curie

Opera w 3 aktach (2011)
Libretto: A. Miłkaszewska, E. Sikora
Premiera: 15 XI 2011 (fragm.), Sala UNESCO, Paryż
19 XI 2011 (prapremiera), Opera Bałtycka, Gdańsk
W. Michniewski (dir.)

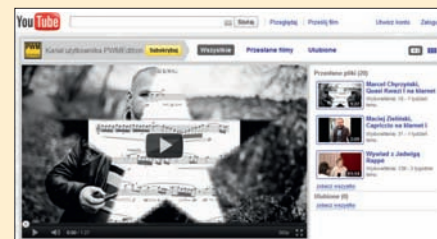
PWM w Internecie

Zapowiedzi wydarzeń kulturalnych
i nowości wydawniczych, artykuły,
recenzje, wywiady, relacje, fragmenty
publikacji, konkursy – czytaj, słuchaj,
oglądaj, komentuj.

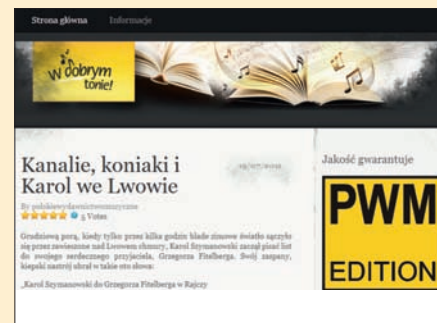
Bądź na bieżąco!



facebook: W dobrym tonie



www.youtube.com/user/PWMEdition



pwmblog.wordpress.com



Polskie Wydawnictwo
Muzyczne SA
al. Krasińskiego 11a
31-111 Kraków
tel.: (+48) 12 422 70 44
www.pwm.com.pl

Dział Promocji
tel.: (+48) 12 422 70 44 wew. 153
promotion@pwm.com.pl

Biblioteka Materiałów
Orkiestrowych
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa
tel.: (+48) 22 635 35 50
fax: (+48) 22 826 97 80
bmo@pwm.com.pl

Dział Handlu i Marketingu
tel./fax. (+48) 12 422 71 71
handel@pwm.com.pl
Dział Zarządzania Prawami
tel.: (+48) 12 422 74 28
copyright@pwm.com.pl

Redakcja
Urząd Mieszkielco
Layout
Pracownia Register!
Zamknięcie numeru
01.07.2011