



„Teraźniejszość to budowanie oryginalności tradycją” – inspiracje Mikołaja Góreckiego

Dorota Staszkievicz

W NUMERZE:

- 1-4 Mikołaj GÓRECKI i jego muzyka
- 5-7 Zbigniew BARGIELSKI
– prestidigitator i mistyk
- 8-9 Encyklopedia Muzyczna PWM
– refleksje Adama Włacińskiego
- 10-11 Andrzej Chłopecki o symfoniach
Witolda LUTOSŁAWSKIEGO
- 12-13 „Koncert na gitarę w stroju
osobliwym i orkiestrę kameralną”
Aleksandra NOWAKA
- 15 Nowe utwory na festiwalu
Sacrum Profanum
- 16-17 10 lat Konkursu im. Tadeusza
Ochlewskiego

Ponieważ moi poprzednicy wykorzystali już wszystkie przydatne i niezbędne tematy, zachowam się tak jak ktoś, kto z powodu swojego ubóstwa przybywa ostatni na targ (...) i dostaje wszystkie te rzeczy, które obojętni inni i odrzucili z powodu ich niewielkiej wartości. Wzgardzone przez innych, ja zapakuję do swojego skromnego koszyka” – za Leonarde da Vinci powtarza Mikołaj Górecki¹. Czy artystyczne motto 41-letniego kompozytora sugeruje trudność ze znalezieniem własnego miejsca wśród muzycznych antenatów z kręgu kultury europejskiej? Nie sądzę. Nawet jeśli w ich szeregu jasnym światłem świeci już od dawna to samo wielkie nazwisko – Górecki.

Mikołaj Górecki przyszedł na świat w lutym 1971 roku w Katowicach, jako drugie dziecko Henryka Mikołaja. Nie ukrywa, że rodzinne tradycje muzyczne miały ogromny

wpływ na jego życiowe wybory. Na szczęście w odróżnieniu od ojca, któremu w dzieciństwie zabraniano dostępu do fortepianu, Mikołaj znalazł w rodzinie pełne poparcie dla swojej muzycznej pasji. Według A. Thomasa Górecki senior „wraz z żoną wyrażał bezgraniczny entuzjazm dla muzyki swoich dzieci – Anny i Mikołaja oraz (...) wnucząt, z których słusznie był dumny”². Mały Mikołaj nawet sobie nie wyobrażał, że jego życie mogłoby nie być związane z muzyką, chociaż w wieku kilkunastu lat zastanawiał się podobno nad pójściem do szkoły plastycznej (zresztą do dziś sztuki wizualne zajmują w jego życiu ważne miejsce).

Początkowo Henryk Górecki pragnął, żeby jego syn został skrzypkiem i mógł występować w duecie ze swoją siostrą, pianistką. Dla zawodu kompozytora w rodzinnym domu Mikołaja poprzeczka została ustawiona bardzo wysoko i określenie to dotyczyło raczej takich świętości jak Bach czy Beetho-

kontynuacja na s. 2 ►

Drodzy Czytelnicy,

Pierwszoplanowymi postaciami niniejszej Kwartę są Zbigniew Bargielski oraz Mikołaj Górecki, którego muzyka po kilkuletniej przerwie pojawia się znowu w Polsce w programach koncertów i na nowo wydanej przez DUX płytę. Chociaż obaj twórcy wywodzą się z tej samej śląskiej szkoły kompozytorskiej, za tekstami Wioletty Przech i Doroty Staszewicz kryją się odległe od siebie muzyczne światy. Nie tłumaczy tego jednak różnica pokoleń, ale raczej osobowości artystycznych, bowiem mimo 75 urodzin Zbigniewa Bargielskiego w mijającym roku, jego oryginalna muzyka skutecznie opiera się upływowi czasu i estetycznym trendom.

PWM ukończył w 2012 roku największe w swojej historii przedsięwzięcie wydawnicze. O tym, jak wyglądała „od kuchni” praca nad Encyklopedią Muzyczną PWM i o pułapkach, jakie czyhają na redaktorów haseł encyklopedycznych, pisze Adam Walaciński – wieloletni redaktor naukowy jednego z działów.

„Czasu mi chyba jednak zabraknie, aby dokonać tego, co bym chciał” – cytuję Wioletta Przech Bargielskiego. Słowa te odbijają się echem na rozkładówce tego numeru. U progu Roku Witolda Lutosławskiego, dzięki uprzejmości Towarzystwa jego imienia publikujemy fragment książki Andrzeja Chłopeckiego, poświęconej twórczości jednego z najważniejszych kompozytorów XX wieku. W kontekście przygotowywanej publikacji Grzegorz Michalski zauważa, że Autor nie zmienił poglądów, ale jego ocena stała się głębsza i bardziej stanowcza, a wnioski nabrały ciężaru sądów ostatecznych – widać to wyraźnie także w pięknym artykule o muzyce Wojciecha Kilara, który na początku 2012 roku zgodził się napisać dla anglojęzycznej Quarty. Kiedy proponowaliśmy Andrzejowi Chłopeckiemu napisanie tego tekstu, nie zdawaliśmy sobie sprawy z tego, jaką rozgrywał walkę z czasem, i że więcej taka sposobność się nie nadarzy, tym cenniejszy jest więc dla nas ten gest. Z niecierpliwością oczekujemy książki o Lutosławskim i już dzisiaj polecamy ją Państwu uwadze.

U.M.

ROCZNICE 2013

Joanna BRUZDOWICZ *1943
Zbigniew BUJARSKI *1933
Andrzej CWOJDZIŃSKI *1928
Henryk CZYŻ 1923-2003
Jan FOTEK *1928
Irena GARZTECKA 1913-1963
Henryk Mikołaj GÓRECKI 1933-2010
Adam KACZYŃSKI 1933-2010
Zygmunt KRAUZE *1938
Witold LUTOSŁAWSKI 1913-1994
Krzysztof MEYER *1943
Marta PTASZYŃSKA *1943
Witold RUDZIŃSKI 1913-2004
Elżbieta SIKORA *1943
Stanisław SKROWACZEWSKI *1923
Mieczysław SOŁTYS 1863-1929
Aleksander SZELIGOWSKI 1934-1993
Stanisław WIECHOWICZ 1893-1963

ROCZNICE 2014

Marian BORKOWSKI *1934
Bogusław MADEY 1932-2004
Roman PALESTER 1907-1989
Zenon SCHUBERT *1934
Marek STACHOWSKI 1936-2004
Adam ŚWIERZYŃSKI 1914-1997

► kontynuacja ze s. 1

ven – nic więc dziwnego, że profesja ta wy-dawała się chłopcu poza zasięgiem zwykłych śmiertelników. Nawet jako dorosły artysta przez długi czas nie ośmielał się myśleć o sobie jako o kompozytorze, a jedynie o kimś, kto po prostu „chce pisać muzykę”. W jednym z wywiadów wspomina: „Dorastałem w domu, w którym muzyka poważna znajdowała się na porządku dziennym, zawsze bliscy byli mi kompozytorzy tacy jak Chopin czy Brahms. Kiedy miałem około czterech lat, po raz pierwszy w życiu usłyszałem *West Side Story*. To był dla mnie wstrząs. Muzyka popularna była w naszym domu zakazana – z wyjątkiem właśnie *West Side Story*. Być może przez to wspomnienie z dzieciństwa w moich utworach wykorzystuję czasem elementy muzyki popularnej – chociaż wciąż brzmią one dla mnie egzotycznie. A przy okazji... kiedy byłem nastolatkiem, ukrywałem przed ojcem pod łóżkiem gitarę elektryczną. Dowiedział się o tym dopiero po wielu latach...”³.

W wieku sześciu lat Mikołaj posłusznie rozpoczął naukę gry na skrzypcach, a potem na fortepianie, który znacznie bardziej mu się od smyczka spodobał i który wkrótce stał się jego głównym instrumentem. Oczywiście, jak się później okazało, nie miał zostać ani skrzypkiem, ani pianistą – chociaż to właśnie jemu ojciec poświęcał drobne utwory pedagogiczne (podobno zrytowany niską wartością wprawek, jakie dawał jego synowi do grania nauczyciel skrzypiec). Ponad trzydzieści lat później, w 2011 w Archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach zabrzmiał *Nokturn na orkiestrę* Mikołaja Góreckiego, zadedykowany Henrykowi w pierwszą rocznicę śmierci...

Pierwsze szkice Mikołaja powstawały w tajemnicy przed rodziną. Dopiero jako trzynastolatek zdecydował się zagrać ojcu jedną ze swoich kompozycji i odtąd jego pisanie stało się „oficjalne”. W 1988 Henryk skomponował słynny kwartet *Już się zmierzcha*, a Mikołaj zdobył pierwszą nagrodę na I Konkursie dla Młodych Kompozytorów w Bielsku-Białej za *Preludia na fortepian*. To właśnie w tym okresie uczył się od ojca najwięcej, a jego muzycznymi idolami byli Gustav Mahler i Anton Webern.

W 1990 roku, kiedy powstał utwór *Quasi una fantasia* Henryka, Mikołaj otrzymał dyplom Państwowego Liceum Muzycznego w Katowicach. Pięć lat później ukończył z wyróżnieniem studia kompozytorskie pod kierunkiem ojca na katowickiej Akademii Muzycznej, zdobywszy wcześniej

trzecią nagrodę na II Forum Młodych Kompozytorów w Krakowie za *Sonatę na klarnet i fortepian*. Czas, w którym Henryk był jego profesorem w Akademii, Mikołaj wspomina jako niekończące się – także w domu, poza uczelnią – rozmowy o muzyce i poglądach na sztukę („O samym pisaniu czy technikach nie rozmawialiśmy nigdy. Pokazywałem gotowe utwory”)⁴. Wśród dzieł ojca, które są mu najbliższe, wymienia *Muzyczkę IV* i *Lerchenmusik*, jednak z technicznego punktu widzenia kompozycji uczył się raczej studiując partytury W.A. Mozarta, F. Chopina, J. Brahmsa, G. Mahlera, I. Strawińskiego, A. Weberna i O. Messiaena. Mówiąc o swoich inspiracjach, podkreśla zwłaszcza swoje uznanie dla wkładu tego ostatniego w rozwój języka harmonicznego drugiej połowy XX wieku oraz swoją fascynację jego pasjonującą, nowatorską instrumentacją. Górecki przynajmniej także do inspiracji muzyką polskich kompozytorów – oprócz utworów ojca duży wpływ wywarły na niego dzieła Szymanowskiego (przede wszystkim *I Koncert skrzypcowy*) oraz Lutosławskiego (*Livre*, *Kwartet smyczkowy*, *Koncert wiolonczelowy* i wreszcie ulubiona kompozycja Mikołaja – *Chantefleurs et Chantefables*).

Wkrótce po studiach w Katowicach, młody Górecki wyjechał z kraju, by doskonalić swój warsztat kompozytorski podczas kursów stypendialnych w The Banff Centre for the Arts w Kanadzie (1996-97). W roku 2000 otrzymał doktorat z kompozycji na Indiana University w Bloomington w Stanach Zjednoczonych, a w latach 2000-2001 wykładał na Uniwersytecie McGill w Montrealu. Obecnie mieszka i pracuje w Laredo w stanie Teksas, prowadząc klasę fortepianu w Laredo Community College, a jednocześnie intensywnie tworząc i odnosząc sukcesy jako kompozytor na wielu światowych scenach (ostatnio m.in. podczas „Beethoven Festival: Revolution 2012” w Chicago). Jednak mieszkanie za granicą nie sprawia, że czuje się mniej Polakiem. Jak mówi, dystans dzielący go od ojczyzny pozwala mu spojrzeć na nasz kraj w innym świetle i jeszcze mocniej poczuć więź z Polską. Zdaje sobie sprawę, że w obecnych czasach – dla których tak symptomatyczna stała się globalizacja – wielu młodych kompozytorów (nie tylko w naszym kraju!) stara się pisać muzykę pozbawioną kulturowych granic i korzeni. Jemu to nie wystarczy. Dlatego w swoich wypowiedziach często zaznacza, że praca każdego artysty powinna stanowić połączenie elementów charakterystycznych nie tylko dla niego samego, ale także dla kultury, w której żyje. I nie chodzi o wpływy etniczne, ale o sprawy niezwykle trudne do wyrażenia słowami, wręcz nieuchwytnie – gdy werbalizacja nie wystarcza. Górecki twierdzi, że gdyby można było łatwo wyrazić słowami wszystkie uczucia, komponowanie stałoby się zbędne. Głównym celem muzyki powinno być wszak komunikowanie innym pewnych treści – jeśli nie możesz ich wyrazić słowami, wtedy grasz lub śpiewasz. Po prostu.

Mikołaj Górecki nie akceptuje podziału muzyki na tonalną i atonalną – według niego istnieje tylko jedna muzyka, a reszta to tylko kwestia podejścia i interpretacji. Wierzy także, iż artystyczna osobowość jest



Górecki Mikołaj / Henryk Mikołaj

H.M. Górecki – Szeroka woda op. 39; *Koncert na klaviesyn (fortepian) i orkiestrę smyczk.* op. 40; Mikołaj Górecki – *Nokturn; Concerto Notturmo*
K. Danczowska (vn), A. Górecka (pf), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, Chór Filharmonii Śląskiej, Śląska Orkiestra Kameralna, M.J. Błaszczak (dir.), J. Wolanin (dir.)
DUX 0924, 2012

o wiele ważniejsza niż stylistyczne niuanse. W dzieciństwie marzył o pisaniu utworów orkiestrowych. Ów sen zaczął spełniać już pod koniec lat 80-tych, kiedy powstały *Cztery utwory na orkiestrę* (1989-90). Obecnie ma na swoim koncie *Symfonię* (2002) i wiele innych utworów przeznaczonych na orkiestrę. Wśród nich warto wymienić choćby *Anamorfozy* (2006), *Zan Tontemiquico* (2006) i *Trzy epizody* (1999), w których tytułowe *Epizody* stanowią powiązane ze sobą części jednego utworu. Pierwszy *Epizod*, nawiązujący do systemu dur-moll i oscylujący wokół dźwięku *c*, to powolny wstęp, w którym główną rolę pełnią smyczki; drugi, zdominowany przez instrumenty dęte drewniane, kształtują ciągle zmiany tempa, a w trzecim możemy śledzić przetwarzanie przez kompozytora trzech tematów. Trójdzielnosc, charakterystyczna dla wielu kompozycji Góreckiego, to także cecha *Anamorfoz* na orkiestrę symfoniczną. Tytuł utworu pochodzi z języka greckiego (*anamórfhōsis* = przekształcenie) i oznacza celową deformację obrazu, który można zobaczyć w postaci nieodeformowanej, jeśli np. na płótno malarskie spojrzeć się pod odpowiednim kątem. Geneza utworu wiąże się z plastycznymi fascynacjami kompozytora, który w *Anamorfozach* zastosował wywodzącą się z wrażeń wzrokowych technikę perspektywiczną. Technika ta wykorzystuje akordy i klaster perspektywno-samomodulujące (w harmonii), a także augmentację (w melodii), dzięki czemu ten sam utwór można postrzegać z różnej perspektywy.

Znakomity, kontemplacyjny utwór *Zan Tontemiquico*, którego tytuł Górecki zaczerpnął z poetyckiego warsztatu azteckiego artysty Tochihuitzina, również składa się z trzech części wykonywanych *attaca*. Tekst wiersza opowiada o przemijalności życia – w języku *nahuatl* 'zan tontemiquico' oznacza 'przychodzimy tu tylko śnić'. 'Wiersz został napisany przez poetę prekolumbijskiego, którego pojęcie nadziei w sensie chrześcijańskim, europejskim, nie było znane' – podkreśla kompozytor⁷. Odrealniony *Zan Tontemiquico* opowiada zatem o problemach egzystencjalnych, ale z perspektywy ludzi, którzy nigdy nie słyszeli o Sartrem. Zapytany o nawiązania w swoich utworach do estetyki nokturnowej Mikołaj Górecki przyznaje, że ceni sobie świat ciemności i snu. 'Lubię ten nastrój, – mówi kompozytor – szczególnie późny wieczór, wchodzenie w inny wymiar oraz moment tuż przed wschodem słońca, moment zanikania owego nastroju...' ⁸. Ta niezwykła kompozycja ukazuje ogrom wyobraźni dźwiękowej Góreckiego – chociaż i tak wydaje się, że to zaledwie jej niewielki fragment...

Uniwersalność najważniejszych wartości znalazła miejsce także w innym utworze orkiestrowym Góreckiego – *Orfeuszu i Eurydyce* (2003). Jak pokazuje historia muzyki, temat miłości silniejszej niż śmierć, którą tracki śpiewak i poeta obdarzył nim Eurydykę,



Fot. M. Malinowski

stał się inspiracją dla wielu kompozytorów. Na przestrzeni dziejów artyści przedstawiali ten ponadczasowy temat na wiele sposobów – zwłaszcza na scenie. Górecki zdecydował się na przeniesienie go na grunt muzyki symfonicznej, przy czym ściśle związał tytuł z zawartością kompozycji. Zapytany o programowość w jednym z wywiadów, odpowiedział: 'Tytuł utworu nie jest dla mnie grą słów, jak często bywa u wielu współczesnych kompozytorów. Czy tytuł jest programowy czy nie, muzyka musi zawsze być z nim ściśle związana. Jeżeli nie, to coś tu nie gra. Muzyka *Orfeusza* i *Eurydyki* na orkiestrę (...) podąża śladami mitu, utwór ten mógłby nawet być odczytany jako dzieło sceniczne (ba-

Muzyka powinna służyć wyższemu celom, posiadać moralny lub społeczny wymiar.

let); jest tam lament po utracie Eurydyki, jest podróż w podziemiach (przepaście Hadesu), niecierpliwość i niepewna nadzieja. To samo dotyczy tzw. muzyki absolutnej; symfonia czy koncert nie powinny być przypadkową muzyką na dany skład' ⁹.

Swoje ulubione medium orkiestrowe kompozytor spina czasem z instrumentami solowymi, jak np. w przypadku *Capriccio* na fortepian i orkiestrę (1998), w którym inspirację utworami ojca łączy z wpływami muzyki amerykańskiej. Nie sposób też nie wymienić nastrojowego, lirycznego *Concerto-Notturmo* na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2000), którego trzyczęściowa budowa (szybka – wolna – szybka) nawiązuje do formy tradycyjnego nokturnu, a także *Koncertu na flet i orkiestrę* (2004), zadedykowanego flecistce Jadwidze Kotnowskiej. 'Moim głównym

celem było ukazanie fletu jako dominującego instrumentu solowego' – mówi o tym utworze kompozytor – 'wpłynęło to na oszczędny sposób wykorzystania orkiestry, szczególnie pod względem wolumenu brzmienia. Słyszałem wiele koncertów współczesnych, w których solista jest rodzajem 'dodatku' do partii orkiestrowej. Przyznaję, że bardzo chciałem tego uniknąć' ⁸. Jadwiga Kotnowska była także pierwszą wykonawczynią opartych na kontrastowych zmianach tempa, błyskotliwych *Wariacji na flet i fortepian* (2000), które stanowią – wraz z napisanymi na zamówienie Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie *Dyspersjami* na kwartet smyczkowy (2006) – przykład licznie reprezentowanej w twórczości Mikołaja Góreckiego muzyki kameralnej.

Według Góreckiego muzyka powinna służyć wyższemu celom, posiadać moralny lub społeczny wymiar. Wyrazem tych poglądów są przede wszystkim jego utwory wokalne, np. kantata *Druha przestrzeń* (2009), a także utwory religijne – *Gloria* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową (2000) czy motet *Beata es Virgo Maria* na pięciogłosowy chór żeński (2004).

Druha przestrzeń na baryton solo, chór i orkiestrę według słów kompozytora wyraża 'to, co niewidzialne i dotyka tego, co wciąż pozostaje nieodkryte' ⁹. Jej tekst pochodzi z bardzo różnych źródeł – w pierwszej części kompozytor wykorzystał fragmenty dzieła *Les Mouches* (*Muchy*) Jean-Paula Sartre'a, a w drugiej – *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Tytuł utworu jest aluzją do tomu wierszy Czesława Miłosza ¹⁰, osobistej rozmowy artysty z Bogiem. Chociaż wiersze nie zostały wykorzystane w utworze, kompozytor, tak jak wspomniany poeta, dociera do wymiaru, do którego dąży przez całe życie – tytułowej 'drugiej przestrzeni'. Swoją rozwój artystyczny Górecki postrzega bowiem jako

ciągłą podróż, której każdy dzień, miesiąc i rok przynosi nowe odkrycia i refleksje, a czasem – także rozczarowania. 'Komponując utwór muzyczny' – mówi w jednym z wywiadów – 'musisz dokonać jakiegoś wyboru. Wybierając pewne harmoniczne, melodyczne i formalne rozwiązania,

odrzućmy tuziny lub nawet setki innych. To dla mnie najtrudniejszy problem tworzenia. W czasach w których żyjemy, nie ma jednego 'głównego' stylu komponowania, jak to miało miejsce w XVIII i czy nawet w XIX wieku. Dziś prawie wszystko jest dopuszczalne i to mnie przeraża. Od najbardziej banalnych, ordynarnych stylów muzycznych po całkowitą muzyczną anarchię – zawsze znajdzie się krytyk albo muzykolog, który pochwali ten lub inny nurt/styl. Ostatnia deska ratunku to wewnętrzna intuicja' ¹¹. Górecki zwraca również uwagę na jeden z głównych problemów nie tylko muzyki, ale sztuki współczesnej w ogóle, jakim jest brak artystycznej potrzeby wyrażania piękna: 'Już sama ta potrzeba czyni dzieło sztuki

kontynuacja na s. 4 ►

Capriccio na fortepian i orkiestrę (1998), 11'

pf solo-2222-2110-batt(2esec)-archi

Prawykonanie: 18 X 1998

A. Górecka (pf), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, M. J. Błaszczuk (dir.)

Trzy epizody na orkiestrę (1999), 17'

4343-5331-batt(3esec) ar pf-archi

Prawykonanie: 23 II 2002, Wrocław

NOSPR, G. Chmura (dir.)

Anamorfozy na orkiestrę (2006), 17'

4343-3431-batt(4esec)-cel 2ar pf-archi

Prawykonanie: 20 IV 2007, Katowice

NOSPR, R. Silva (dir.)

Concerto Notturmo

na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2000), 14'

vno solo-0000-0000-archi

Prawykonanie: 15 IV 2002

K. Bąkowski (vn), TECH-NO Orkiestra,

R. Kurdybacha (dir.)

I Symfonia na orkiestrę (2002), 33'

3333-3431-batt(5esec)-2ar cel pf-archi

(utwór niewydany)

Koncert na flet i orkiestrę (2004), 15'

fl solo-1232-3120-batt cel ar pf mnd-archi

Prawykonanie: 12 VI 2005, Katowice

J. Kotnowska, NOSPR, S.A. Wróblewski (dir.)

Zan tontemiquico na orkiestrę (2006), 20'

4343-3431-batt(4esec) cel 2ar pf-archi

Prawykonanie: 26 III 2011, Katowice

NOSPR, J.M. Florencio (dir.)

Jasności promieniste, małe misterium

na sopran solo i ork. smyczkową (2012), 16'

Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań

Orkiestra Kameralna PR „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

Sinfonica na orkiestrę (2008), 11'

4444-4431-batt (5 esec) cel 2 ar-archi (18.16.14.12.10)

(utwór niewydany)

Druga przestrzeń

kantata na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę (2009), 14'

Bar solo-cora-4443-4441-batt(4esec)-cel ar-archi

(utwór niewydany)

Nokturn na orkiestrę (2011), 20'

3033-3000-archi (14.12.10.8.6)

Prawykonanie: 15 XI 2011, Katowice

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej,

M.J. Błaszczuk (dir.)

wydz. Euterpe

Dyspersje na kwartet smyczkowy (2006), 8'

Prawykonanie: 7 XI 2007, Kraków

Kwartet Śląski

Nr kat. 10916

Toccata na dwa fortepiany

Nr kat. 9765

Wariacje na flet i fortepian (2002), 9'

Nr kat. 10360

Transfiguracje na klarnet solo (2004), 6'

Nr kat. 10421

► kontynuacja ze s. 3

pięknym, nawet gdyby użyte przez artystę w danym utworze środki nie zostały uznane przez większość społeczeństwa za piękne – mówi kompozytor¹².

Żyjemy w czasach estetycznego liberalizmu i to prawda, że w sztuce właściwie wszystko jest dozwolone. Czy wobec tego młodzi kompozytorzy nie powinni mieć łatwiejszego startu w artystyczną dorosłość niż twórcy poprzedniego pokolenia i to niezależnie od stylu wyznawanej sztuki? Okazuje się, że nie. Kiedy na przełomie lat 50. i 60. XX wieku pokolenie wielkich indywidualistów, takich jak ojciec Mikołaja Góreckiego, odnosiło sukcesy kompozytorskie na „Warszawskiej Jesieni”, awangardowe pomysły artystyczne były przez krytykę i publiczność natychmiast aprobowane – przede wszystkim ze względu na wydzwięk polityczny, jako kontestacja tego, co działo się wówczas w dziedzinach życia nie związanych ze sztuką. Dziś „Warszawska Jesień” nie musi pełnić funkcji wyłomu w żelaznej kurtynie czy okna na świat dla kompozytorów tzw. bloku wschodniego. Zmieniły się czasy, modyfikacji uległy też cele festiwalu, ale utrzymał się jego modernistyczny image i funkcja wyznaczania trendów w polskiej muzyce współczesnej – z tendencją do marginalizowania nie mieszczących się w nich kompozycji. Utwory Mikołaja Góreckiego nie pojawiają się w repertuarze kolejnych edycji tej imprezy – i nie dziwnego. Nie odczuwa on głodu wskrzeszenia awangardy w sensie XX-wiecznej moderny, idzie naprzód... cofając się. W swoich kompozycjach największy nacisk kładzie na harmonię i instrumentację, w której odnajdujemy echa fascynacji dziełami Messiaena. W zakresie formy i faktury ten kontynuator tradycji wydaje się bardziej ostrożny niż jego ojciec na podobnym etapie życia i twórczości, narażając się tym samym na zarzut bycia staroświeckim i mało oryginalnym. Na tle współczesnych mu polskich kompozytorów, hołdujących pokoleniowemu zachwytowi nad postawangardowym stylem, jego twórczość wydaje się – mówiąc najogólniej – zbyt „neo” lub po prostu mało oryginalna. Góreckiemu rzeczywiście bliżej do tradycji niż do współczesnych tendencji w muzyce, ale wolność twórcy polega wszak na wyborze źródeł inspiracji i sposobie ich wykorzystania. Pamiętamy, że eklektyzm i brak oryginalności zarzucano przed nim wielu kompozytorom, choćby Alfredowi Sznitkemu. O ile jednak w przypadku tego ostatniego wyraźne polistylistyczne tendencje można tłumaczyć brakiem oczywistej przynależności narodowej i kulturowej, to korzenie Mikołaja Góreckiego nie nastroczą przeciw żadnym wątpliwości. A może to właśnie owa głęboka świadomość tradycji z której się wywodzi, pozwoliła mu na pominięcie okresu buntu, poszukiwań stylu i na przejście od razu do etapu syntezy twórczości? Wiem, że krytycy zapytają od razu – dlaczego nie tylko własnej...

Swoją stosunek do tradycji kompozytor przedstawia następująco: „Przeszłość to tradycja, przyszłość to oryginalność, a terazniejszość to budowanie oryginalności tradycją. (...) W sumie niewiele nam pozo-

staje, kiedy próbujemy o tradycji zapomnieć. ‘Skąd przychodzimy? Dokąd idziemy?’ – parafrazując Paula Gaugina – to chyba są podstawowe pytania dotyczące każdego, szczególnie zaś artysty”¹³. Tak jak Gaugin, wielki szacunek dla przeszłości Górecki łączy z pragnieniem stworzenia czegoś nowego. Zdaje sobie jednak sprawę, że obecnie artysta musi mieć naprawdę coś do powiedzenia, nie tylko zaszokować „nową techniką”, która już następnego dnia może zostać zapomniana. I faktycznie – kompozycje Góreckiego juniora dowodzą, że bycie oryginalnym nie musi polegać na wprowadzeniu czegoś awangardowego – czasem wystarczy spojrzeć pod innym kątem na rzeczy, które już istnieją, by zobaczyć je w całkiem innym świetle.

„Sądząc po nazwisku” – pisze amerykański badacz Christopher W. Cary – „można by przypuszczać, że syn Henryka Góreckiego niesie na swych barkach wielki ciężar. Ale tak nie jest. Podążając kompozytorskimi śladami ojca, Mikołaj jest najwyraźniej kimś zupełnie innym. Raczej syntetyzuje niż się specjalizuje, pisze muzykę na swój własny sposób... muzykę, która obejmuje różnorodność współczesne wpływy, pozostając przy tym w głębokim szacunku dla przeszłości. Ten wyjątkowy twórca żyje z dala od muzycznych trendów współczesnej Polski, ale zarazem w świadomości swoich korzeni i dziedzictwa, którego jest kontynuatorem. A rodzinne tradycje muzyczne podtrzymuje w sposób nadzwyczajny”¹⁴. Mikołaj czuje się bardzo przywiązany do swoich polskich korzeni – i to nie tylko w kwestiach muzycznych. Według niego każdy naród posiada bowiem przymioty, które odróżniają go od innych, a w dobie powszechnej uniwersalizacji kultury może to być cenna naprawdę cenna. Przyznaje jednak, że chociaż kilkakrotnie słyszał komentarze, że jego muzyka brzmi „polsko”, nie potrafi do końca wytłumaczyć, jak dokładnie powinien wyglądać idiom polskości. Ale czy ktoś z nas to potrafi?

¹ M. Górecki w rozmowie z Ch.W. Cary’em, „Quarta”, nr 2 (9), IX 2009, s. 1.

² A. Thomas, wspomnienie o H.M. Góreckim z 14.11.2010, „Quarta”, nr 4 (11), IV 2011, s. 8.

³ M. Górecki w wywiadzie dla New York’s Classical Radio Station z 18.01.2012, <http://www.wqxr.org>, dostęp 4.11.2012.

⁴ M. Górecki w rozmowie z A. Domańską, materiały promocyjne PWM, red. A. Domańska, D. Wierzejski, Kraków 2012.

^{5,6,17} M. Górecki, *Siedem odsłoni... Ruletka*, wywiad przeprowadzony przez A. Domańską w maju 2011, www.polskamuzea.eu, dostęp 4.11.2012.

⁸ M. Górecki, wypowiedź z 26.04.2011, materiały promocyjne PWM, op. cit.

⁹ M. Górecki w rozmowie z Ch.W. Cary’em, „Quarta”, no. 2 (9), IX 2009, s. 2.

¹⁰ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, Znak, Kraków 2002.

^{11,12} M. Górecki w rozmowie z Ch.W. Cary’em, „Quarta”, op. cit., s. 2.

¹³ M. Górecki w rozmowie z A. Domańską, materiały promocyjne PWM, op. cit.

¹⁴ Ch. W. Cary – autor pracy *Darkness and light: Henryk Górecki's spiritual awakening and its socio-political context*, University of Florida 2005; cytaty pochodzą z magazynu „Quarta”, op. cit., s. 1.

„Tworzenie jest sceną, na której ma się dokonać spektakl realizujący naszą tęsknotę za nieuchwytnym, a nawet niewyobrażalnym, za chęcią przeżycia dotychczas nieprzeżytego, za uniesieniem, przeniesieniem, zawieszeniem, chwilą odejścia, zapomnienia, zapomnieniem obrazów i ich przywołaniem, oparciem się na nich, a jednocześnie oderwaniem od znanego, poznanego, przeżytego. Ale – byśmy to wszystko przeżyli – zdajemy się na twórcę, który sam musi doznać podobnych iluminacji, objawień, przywołań. Świadomie (co jest sztuką wyobraźni i techniki używania środków ekspresji) lub instynktownie (co jest najgłębszą tajemnicą i fenomenem twórczości). Musi być prestidigitatorem i zarazem mistykiem, wcieleniem odwagi ukazania uświadomionego i równocześnie pełnym lęku, zdany na siebie, odkrywcą przeczuwanego. Walka, starcie obu tych elementów, jest najbardziej spektakularnym objawem twórczości. Tęsknotą – by wyrazić to, co niewyraźne”¹.

DOMINANTY ESTETYCZNE

Zbigniew Bargielski, zapytany o kryteria estetyczne, które stanowią dlań swoiste kompendium i wartość *constans* twórczego myślenia, niezależnie od czasu, mód, tendencji, a więc źródła możliwych oddziaływań, wymienia²:

1. dominację myślenia, które jest wynikiem przyjęcia modelu „romańskiego” w estetyce
2. precyzję, logikę i klarowność, które są konsekwencją stosowania w praktyce wyżej wspomnianego modelu
3. zupełne odejście od tych kierunków artystycznych, które dają prymat scjentyficzno-procesowemu w sztuce; przykładem niech tu będzie serializm i wszystkie jego pochodne, który nie odbił się w żadnym stopniu na mojej twórczości [dodajmy: pomimo ponad trzydziestoletniego pozostawania w kręgu kultury germańskiej, związanego z pobytem Kompozytora w Austrii]
4. preferowanie formy oraz jednoznaczności emocjonalnej, opartej w dużym stopniu na sonorystycznym traktowaniu przebiegów dźwiękowych.

Konsekwencją przyjętej postawy jest, obserwowana w utworach Bargielskiego, na różnych poziomach muzycznego *métier*, skłonność do konstrukcji precyzyjnie zaplanowanych, rozpoznawalnych w odbiorze audytywnym, naznaczonych logiką ujęć z jednej strony, a z drugiej – ujmujących finiszem odmianną liryzmu, zadziwiających sensualistyczną wrażliwością na dźwięk, barwę, niuans, angażujących bogactwem emocji...

ELEMENT RATIO: SYSTEM CENTROWY, LOGIKA FORMY

SYSTEM CENTROWY

Istotną cechą metody komponowania i zarazem zauważalnym przejawem pryma-

tu logiki w organizacji muzycznej jest wypracowany przez Bargielskiego „system centrowy”, służący porządkowaniu wysokości dźwięków w utworze: „Swego czasu zacząłem badać współzależności dźwięków, znaczenie dźwięków wybranych, stanowiących jakby oś różnych przebiegów oraz tych, które stanowią ich uzupełnienie – na ich tle dźwięków wybijających się, centrowych, staje się szczególnie istotna. Po wielu przemysłeniach, próbach praktycznych, opracowałem (na swój prywatny użytek) tzw. teorię centrową, która określa w sposób zasadniczy stosunki między dźwiękami, dzieląc je na zasadnicze (centrowe) i poboczne (neutralne). [...] Wyważenie ich proporcji, przydzielenie im odpowiednich instrumentów, dynamiki, faktury, itd. – wszystko to ma służyć wyodrębnieniu pewnych centrów, które mogłyby zastąpić dawną tonalność; są one jednak pozbawione tych współzależności, jakie niósł ze sobą system *dur-moll*. Te centra są punktem oparcia dla rozmaitych struktur dźwiękowych”³. Pierwsze doświadczenia związane z praktycznym zastosowaniem „systemu centrowego” sięgają lat 70. (m.in.: *Koncert na perkusję*, 1975, *I Kwartet smyczkowy (Alpejski)*, 1976, *Koncert skrzypcowy*, 1976) i nadal, za pomocą tej metody, kompozytor reguluje układy wysokości dźwięków w utworach.

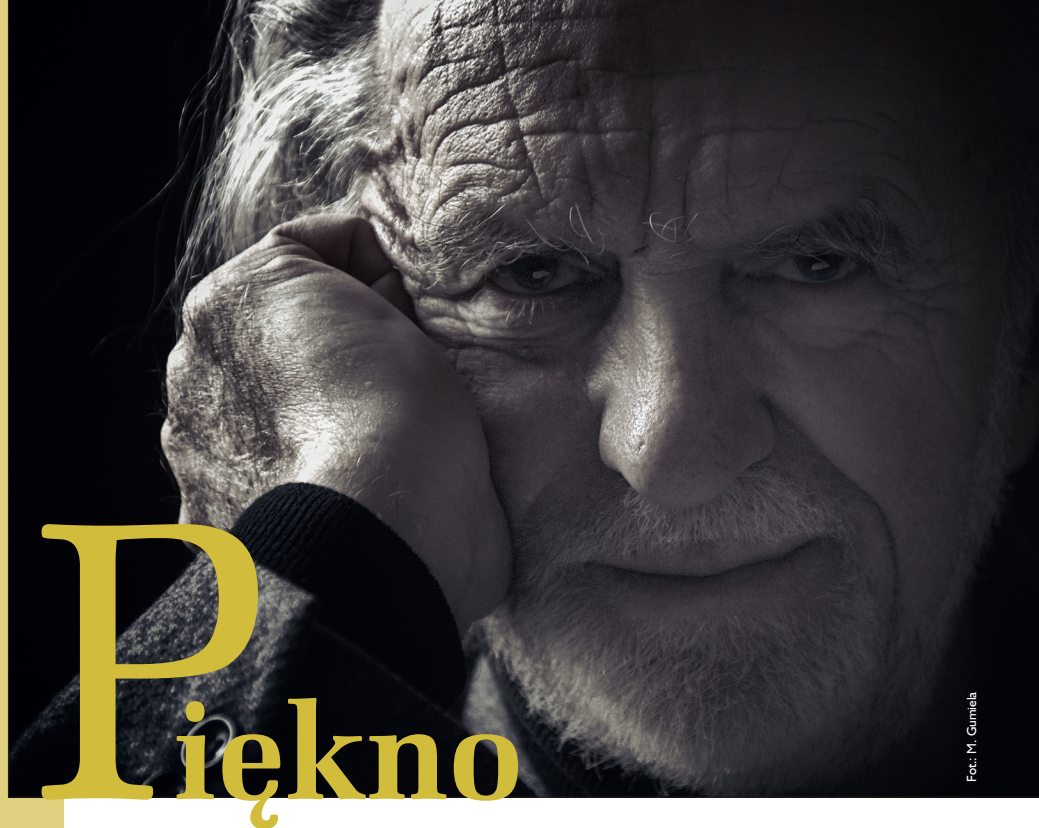
Oryginalna teoria Zbigniewa Bargielskiego wzbogaca niewątpliwie spektrum zjawisk związanych z centralizacją brzmieniową w nowej muzyce i może być odczytywana jako przejaw myślenia *quasi-tonalnego*,

w szerokim (w jakimś sensie uniwersalnym) rozumieniu pojęcia tonalności (jako *meta-tonalności*).

FORMA „KLOCKOWA”

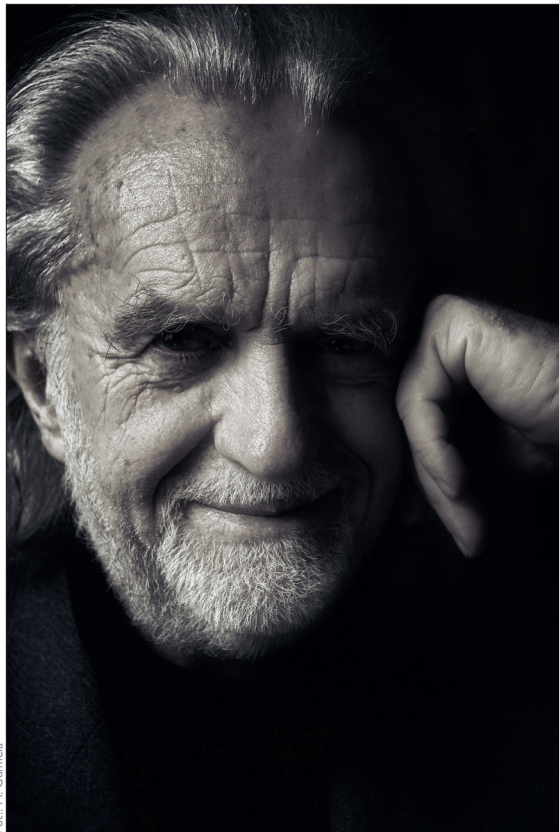
Formę każdego utworu Bargielski precyzyjnie określa już w fazie prekompozycyjnej. Postrzega ją przede wszystkim z perspektywy percepcji dzieła (podobnie jak czynił to Lutosławski). Tym samym waloryzuje psychologiczny aspekt formy – chodzi tu bowiem o przyjęcie pewnej strategii sterowania odbiorem. U podstaw tej strategii leży pełne zbliżenie intencji twórcy do możliwości percepcyjnych potencjalnego odbiorcy. Szczególnie ważne jest, zdaniem kompozytora, „zainstalowanie” dzieła w umyśle odbiorcy, czemu służy umieszczenie elementów składowych formy odpowiednio w czasie. Utwór powinien być zbudowany z określonej liczby odcinków, z których każdy posiada własną charakterystykę. Równocześnie, niezwykle istotny jest sposób eksponowania tych odcinków w czasie. Kompozytor przyjął zasadę, że wprowadzenie odcinka z nowym materiałem możliwe jest dopiero po powtórzeniu (nigdy jednak dosłownym) poprzedniego lub poprzednich. Forma ta zatem rozbudowuje się dwuwymiarowo: poprzez dodawanie nowych odcinków i zarazem wariacyjnie: kiedy odcinki już poprzednio eksponowane zyskują status inwariantów w kontekście sukcesywnie pojawiających

kontynuacja na s. 6 ►



Fot.: M. Gumiś

Piękno niejedno ma imię... O twórczości Zbigniewa Bargielskiego



go, jak m.in.: *Koncert na perkusję i orkiestrę*, *Koncert na skrzypce i orkiestrę*, *Trigonalia* na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną (1994), *Requiem* na orkiestrę (1992) czy VI Kwartet smyczkowy *Dramatyczny* (2006)⁴.

DŹWIĘK ZAPOŚREDNICZONY, CZYLI O ŁĄCZENIU SZTUK

W kręgu zainteresowań Zbigniewa Bargielskiego pozostaje też forma teatralno-muzyczna. Jest on autorem kilku oper (m.in.: opery *W małym dworku* według Witkacego), w których penetruje problem zderzenia słowa z muzyką: „Mam na myśli moje współczesne spojrzenie na operę i na tekst, – wyjaśnia kompozytor – w którym byłoby uzasadnienie, że się go śpiewa, a nie mówi. Takiego tekstu, szukając przez wiele lat, właściwie nie znalazłem”.

Wyrazem zainteresowania kompozytora relacjami słowno-muzycznymi, w których „zatarłaby się dwoistość działań – zrodziłaby się »jednia«,” [jak istotę owych relacji określa twórca] są pieśni (m.in. *Noc-Dzień*, cykl pięciu pieśni do poezji Teresy Toms, 1995) i dwa największe dzieła Bargielskiego: *quasi-msza Sonnenlieder* (Pieśni słońc, 1983) oraz oratorium *Im Niemandsland*⁵ (W ziemi nicości, 1989), w których Bargielski penetrował także problem przestrzenności muzyki.

Z inspiracji sztukami plastycznymi natomiast wywodzi się ważny i niezwykle ciekawy nurt w twórczości Bargielskiego – muzyka elektroniczna, reprezentowana m.in. przez: *Muzykę Linii nieskończonych* (1992), będących muzyczną interpretacją *Linii nieskończonych* Wacława Szpakowskiego, *Mutacje '92*, stanowiących dźwiękową transpozycję obrazu graficznego metalowych siatek Wojciecha Krzywobłockiego czy projekt multimedialny *Shrine for Anonymous Victim* (Miejsce Pamięci Bezimiennej Ofiary, 1999), zrealizowany z grafikami Tadeuszem Mysłowskim dla Państwowego Muzeum na Majdanku.

Z PRZYMRUŻENIEM OKA – O KOMPONOWANIU NA FORTEPIAN

Zbigniew Bargielski, na pytanie o znaczenie i możliwości wyzyskania fortepianu w pracy kompozytorskiej (zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie fakt, że mamy do czynienia z kompozytorem grającym na tym instrumencie), odpowiedział: „Iraktuję fortepian jako niczym nie wyróżniający się instrument w bogatej kolekcji muzycznej. [...] Z jednej strony podnieca mnie np. możliwość napisania czegoś w rodzaju koncertu fortepianowego, z drugiej zaś – nie bardzo wierzę, by, bez popadania w banał, rzucić nowe spojrzenie i wykrzesać znaczące impulsy z tego trójnożnego wspaniałego zwierzęcia. Ale istnieje przecież coś lepszego – zabawa, igraszka, krzywe zwierciadło, odbijające dostojne oblicze grubasa. Nie wy rafinowane gry, lecz skakanka bezproblemowego potraktowania sprawy. Nie gra na koturnach, lecz w adidasach. Przyמרżenie oka w spojrzeniu na opasły instrument produkcji wzruszeń odbiorców i cierpiętniczych przeżyć ćwiczących gamy i pasaże młodocianych

zakochanych w muzyce. [...] Ratunkiem dla kontynuacji procedury komponowania na fortepian może być [...] świadome »anty-działanie« przedstawiające jakby w krzywym zwierciadle dotychczasowe osiągnięcia twórczości na ten instrument”. Ów postulat Zbigniew Bargielski urzeczywistnił w kilku utworach fortepianowych, a szczególnie reprezentatywnie w *Panopticum* na fortepian na cztery ręce (1987). Muzyczny dowcip (*scherzo-musicale* – zgodnie z założeniem Kompozytora), gra konwencją, intertekstualność (Bargielski cytuje fragmenty 15, dobrze znanych z dziejów muzyki, utworów), teatr instrumentalny z elementami parodii, groteski, ironii – to zestaw środków artystycznych kompozycję tę ustanawiających.

TYTUŁY DZIEŁ

Kompozytor i w tej dziedzinie kreacji zadziwia fantazją, przyciąga, zaciekawia. Umiejętność żonglowania słowem, poetyckie wycucie słowa, filozoficzny namysł, przekora, niekiedy prowokacyjność – to cechy osobowości twórczej, które skłaniają, by nazywać Zbigniewa Bargielskiego „artystą tytułów”⁶. Przytoczmy kilka z nich: *L'espace attrapé* (Schwytna przestrzeń), *Versunkene Flamme* (Zatopiony płomień), *Tanz am Rande des Lichtes* (Taniec na krawędzi światła), *Gemalte Wolken* (Malowane chmury), *Vergessene-Gefundene* (Zagubione-odnalezione), *Le cristal flamboyant* (Płonący kryształ), *Zmyslenia i dziwostany*, *Stilleben mit Rose* (Martwa natura z różą), *Klatka dla motyli*, *Schattenkreis* (Kąg cieni), *Sonnenlieder* (Pieśni słońc), *Garten der Leidenschaften* (Ogród namiętności), *Das schöne Zimmer* (Piękny pokój). Kompozytor zapytany o znaczenie tytułów, odpowiedział podkreślając, iż nie mają one funkcji programowo-opisującej, a są wyrazem „gry”, którą podejmuje on z odbiorcą:

To mój gest w stronę odbiorcy, polegający na rozbudzaniu jego fantazji, ożywianiu percepcji. Poprzez tytuły, które najczęściej mają charakter surrealistyczny i są zbitką wykluczających się niekiedy pojęć, intryguję słuchacza, ale nie wskazuję mu konkretnej, realnej ścieżki, którą ma kroczyć w stronę utworu. [...] A poza tym – niech słuchacz zastanowi się nad tytułem, jego sensem, ewentualnym związkiem z muzyką, której przyjdzie mu słuchać. To coś w rodzaju naoliwienia silnika przed rozruchem⁷.

O STYLU, PRÓBA OKREŚLENIA IDIOMU

Nie wydaje się możliwe znalezienie jednej kategorii stylistycznej, która zdoła objąć, celnie scharakteryzować twórczość Zbigniewa Bargielskiego. W tej muzyce czytelne są bowiem odniesienia (bardziej lub mniej bezpośrednie) do dziedzictwa tradycji, do stylów, estetyk różnej proweniencji, które – jak można przypuszczać – świadczą (w jakimś stopniu) o oddziaływaniu na Bargielskiego konkretnych chwytów artystycznych, konkretnych paradygmatów estetycznych, np: impresjonizmu (*Trigonalia*, *Traumvogel* [Ptak ze snu 1980]), ekspresjonizmu (oratorium *Im Niemandsland*), neoklasycyzmu (*Siedem studiów*, 1957 czy *Sonatina*, 1959 na fortepian), II awangardy (zwłaszcza elementy

► kontynuacja ze s. 5

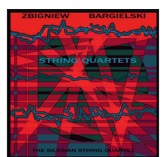
siej wariantów. Jest to więc forma segmentowo-wariabilna (przez kompozytora zwana „klockową”), której wzorcową postać można opisać sekwencją liter:

A, A1, B, A2, B1 C, A3, B2, C1, D, A4, B3, C2, D1, E, A5, B4, C3, D2, E1, F, A6.....

Pierwsze próby z nowym sposobem „składania” formy przeprowadzał Bargielski w utworze kameralnym *Ein Zimmer* (1972) na puzon, klarnet, wiolonczelę, fortepian i recytatora (do tekstu Franza Kafki), zaś utworem, który w pełni odpowiada założeniom formy segmentowo-wariabilnej (zgodnie z przedstawionym wyżej schematem literowym – do segmentu F) jest *List do Mileny* (2005) na sopran, skrzypce i fortepian (co ciekawe – skomponowany do tekstu wyzyskanego wcześniej w *Ein Zimmer*). Reguły tej formy (w różnych jej odsłonach) determinują budowę tak ważnych kompozycji Bargielskie-



Zbigniew Bargielski
Music of Our Time
Koncert na skrzypce i orkiestrę;
Trigonalia; *Requiem*
W. Witkowska (vn), K. Bargielska
(chit.), Z. Koźlik (acc.),
NOSPR, W. Michniewski (dir.)
Polskie Radio CD 080, 2006



Zbigniew Bargielski
String Quartets
I Kwartet smyczk. „Alpejski”; II Kwartet
smyczk. „Wiosenny”; III Kwartet
smyczk. „Martwa natura z krzykiem”;
IV Kwartet smyczk. „Płonący czas”;
V Kwartet smyczk. „Czas, który minął”;
VI Kwartet smyczk. „Dramatyczny” i in.
Kwartet Śląski; M. Andrysek (acc.),
R. Widaszek (cl)
ACD 173, 2CD, 2012

sonoryzmu i aleatoryzmu traktowane przez kompozytora przede wszystkim jako zasób przydatnych środków technicznych) czy postmoderny (V Kwartet smyczkowy *Le temps qui n'est plus*, 2001 czy *Panopticum*). Ale równocześnie – „Muzyka Zbigniewa Bargielskiego jest zjawiskiem bardzo odrębnym” [A. Chłopecki], rozpoznawalnym i to niezależnie od okresu, w którym dane kompozycje powstawały, niezależnie też od takich czy innych, możliwych, konotacji stylistycznych. Można zapytać zatem: jakie elementy tworzą tę nową jakość, która wywołuje wrażenie odmienności, działa na rzecz stylistycznego idiomu, co tę muzykę wyróżnia „na tle”? T.A. Zieliński w liście do Zbigniewa Bargielskiego napisał:

Pana muzyka **WYRÓŻNIA SIĘ** [podkr. – T.A. Zieliński] dziś nie tylko szczególną urodą dźwięku (piękno „dla ucha”), ale i wyrazem, silnie nastrojowym (ten nastrój przykuwa i hipnotyzuje), wielką subtelnością i kulturą, nie mówiąc już o elegancji metiér. Bliskie mi jest w niej także to, że ważną rolę pełnią w niej interwały i harmonie – wyraźnie dobrane i wyselekcjonowane, na przekór obojętnym masom dźwiękowym, które kształtują się zwykle w partyturach współczesnych⁸.

Bargielski – wydaje się – osiągnął to, co w komponowaniu trudno przecenić: element zgodności, sprzężenia, korespondencji (intuicyjnie wyczuwanej?), czy może – szczególnego „napięcia” między zespołem środków technicznych, a ich zdolnością (podatnością) do generowania tzw. wyższych doznań estetycznych, między poziomem technicznym (a więc stylem) a **emocją**, która w jego utworach zdaje się „panować”, zajmować pozycję ponad elementem ratio, ponad planami, projektami, strategiami, która odpowiednie strategie, technologie podpowiada, sugeruje, determinuje (przede wszystkim z udziałem intuicji i fantazji twórcy).

W STRONĘ SAMOOKREŚLENIA

Oddajmy głos twórcy:

„Od czasu do czasu zastanawiam się, co znaczy moja muzyka – dla mnie i dla innych. Oczywiście, „samookreślenie” jest sprawą bardzo trudną, bo w grę wchodzi rozmaite uwarunkowanie „oceny” jaką wystawia się samemu sobie. Dokonuje się jej w kontekście chronologii, porównując wcześniejsze próby artystyczne z aktualnymi, śledzi drogę jaką się przebyło od pierwszych poważnych prób komponowania, wspomina „uległości” czy „podległości”, mierzy dorobek procentem zrealizowanych zamierzeń, osiągnięciem – lub nie – pewnego znaczenia na „rynku sztuki”. Z jednej strony znamy te sprawy dość dobrze, bo ktoś może lepiej od samego twórcy znać jego artystyczny życiorys? Z drugiej – pogrążanie się we własnym świecie, często z nader ograniczoną perspektywą, pozbawia owo „samookreślenie” nawet pozorów odezwania od subiektywizmu. [...]

W pewnym momencie straciłem busołą, która mnie szczęśliwie prowadziła przez „niewinne”, wczesne lata „muzycznego zachwyty”. Odzyskałem ją z dużym trudem, zaczynając

niemal od punktu zerowego. Za osiągnięcie uważam wprowadzenie (nie ośmielię się powiedzieć „odkrycie”) w moich kompozycjach „struktur centrowych” z ich systematyką oraz formy segmentowo-wariabilnej (strasznie to naukowo brzmi!), która pozwala mi sensownie budować utwory. Wydaje mi się, że obie przestrzenie, zwłaszcza „centryzm”, mogą wносить element charakterystyczny, odróżniający moją muzykę od innej. Czasu mi chyba jednak zabraknie, aby dokonać tego, co bym chciał. Nie w sensie ilościowym, ale właśnie estetycznym, w sensie rozwoju wewnętrznego... [...]

Mogę powiedzieć, że na początku nastąpiła pewna amplituda rozwoju, potem nagle przerwa, kryzys, a później dopiero budowanie od zera nowej linii, która jest linią, mam nadzieję, wstępującą.”

Bargielski pozostaje twórcą wciąż poszukującym, powiedziałabym: „permanentnie zaniepokojonym”, a nadto: pokonującym bariery własnych rygorów, niepoddającym się rutynie... W ostatnio skomponowanych utworach (np. *Non omnis...* na zespół kameralny) dostrzegam próby odstąpienia od reguły formy „klockowej”, pewien ascetyzm środków, a przy tym – coraz większe wyrażanie nastroju, wzmocnienie wyrazu (bez śladów agresji jednak...).

- ¹ Słowa te Zbigniew Bargielski wypowiedział 1.03.2012 w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, podczas uroczystości jubileuszu 75-lecia urodzin Kompozytora.
- ² Wypowiedzi Zbigniewa Bargielskiego, cytowane dalej w niniejszym artykule, pochodzą z rozmów z jego autorką, przeprowadzonych w latach 2005-2012.
- ³ *Ptak ze snów*, Zbigniew Bargielski odpowiada na pytania Violetty Przech, „Ruch Muzyczny” 2006 nr 16, s. 12.
- ⁴ Por. płyty monograficzne: „Zbigniew Bargielski”, seria: *Muzyka naszych czasów*, *Koncert na skrzypce i orkiestrę*, *Trigonalia*, *Requiem* na orkiestrę, Wanda Wilkomirska – skrzypce, Konstancja Bargielska – gitara, Zbigniew Koźlik – akordeon, Polska Orkiestra Radiowa, NOSPR, Wojciech Michniewski – dyrygent, PR SA CD 080 ADD, 2006 oraz „Zbigniew Bargielski *String Quartets*”, (Kwartety smyczkowe I-VI, Kwartet smyczkowy z akordeonem, Kwartet smyczkowy z klarnetem), Kwartet Śląski, Marek Andrysek – akordeon, Roman Widaszek – klarnet), CD ACCORD ACD 173-2, 2011.
- ⁵ Część II *Im Niemandland* wykonano po raz pierwszy w Polsce 28.04.2012 we Wrocławiu w ramach Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova”. *Sonnenlieder* natomiast nie doczekały się dotąd wykonania w Polsce, zaś prawykonania tych dzieł, uwieńczone sukcesem, odbyły się w Austrii (1983 i 1994).
- ⁶ Określenie Doroty Szwarcman, *Musica Polonica Nova*, „Ruch Muzyczny” 1988 nr 8, s. 7.
- ⁷ *Ptak ze snów*, Zbigniew Bargielski odpowiada na pytania Violetty Przech, „Ruch Muzyczny” 2006 nr 16, s. 12.
- ⁸ Tadeusz Andrzej Zieliński, [z listu do Zbigniewa Bargielskiego], Warszawa 29.09.2005.

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

Im Niemandland

oratorium (1988, 2012)

A Bar solo-2Rec-coro misto-222(+sxf)0-4331-batt (2esec) 2keyb
chit el. ar-archi

Prawykonanie: 28 IV 2012, Wrocław

A. Zubel (S), P. Ostapenko (Bar), B. Krawczyk, A. Świąś (rec.), A. Bauer (vc), C. Duchnowski (komputer), Chór Filharmonii Wrocławskiej, W. Sirenko (dir.), NOSPR, S. Bywalec (dir.)

W małym dworku

Opera w 3 aktach (2. wersja) (1979), 90'

2S 1MS 1A 2T 1Bar. 1B solo-2Att – 333(+1sxf)3-3331-batt (5esec)

cel ar chit el. arm el. pf-senza archi

Prawykonanie: 10 VI 1981, Wrocław, Państwowa Opera R. Satanowski (cond.)

W kręgu / Im Kreis

na sopran, alt, baryton, bas i zespół kameralny (1969), 15'

S A Bar solo-220(+1sxf)2-0000-chit el. arm el.-archi (0.0.2.2.1)

Tekst: A. Patey-Grabowska [pol., niem.]

Nr kat. 77737

...i zapłoną oboje, a nikt nie ugasi

na zespół smyczkowy (1978), 15'

0000-0000-archi (8.0.4.3.1 ad lib.)

Espace attrapé

na orkiestrę symfoniczną (1974), 17'

404(+2sxf)4-4440-batt (7esec)-archi (0.0.8.8.8)

Parady

na orkiestrę symfoniczną (1965, 1970)

I: 443(+3sxf)3-4441-batt(5esec) 2/3pf-8cb; II: 343(+3sxf)3-4441-batt(5esec) 2pf-8cb

Portret z pamięci

na smyczki (1982), 12'

Koncert na perkusję i orkiestrę (1975), 14'

batt solo-444(+1sxf)4-4441-batt (3esec) cel chit el. arm el. pf-senza archi

Koncert na trąbkę i orkiestrę (1991, 2005), 15'

tr solo-434(+1 sax)2-4441-batt (4esec) pf key chit el. ar-archi (0.0.0.0.6)

Prawykonanie: 20 IV 2007, Katowice

W. Heinrich (tr), NOSPR, R. Silva (dir.)

Koncert skrzypcowy (1975), 21'

vno solo-444(+1sxf)4-4441-batt (3esec) cel chit arm pf-archi (0.0.4.4.6)

I Kwartet smyczkowy („Alpejski”) (1976), 14'

Nr kat. 8114

II Kwartet smyczkowy („Wiosenny”) (1980), 16'

Nr kat. 8697

III Kwartet smyczkowy („Martwa natura z krzykiem”) (1986), 22'

Nr kat. 8983

Krajobraz wspomnień (Witold Lutosławski in memoriam)

na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1996)

V Kwartet smyczkowy („Le temps qui n'est plus”) (2001)

Wspominki i refleksje

o Encyklopedii Muzycznej PWM

Adam Walaciński

W kręgu redakcyjnym *Encyklopedii Muzycznej PWM* krążyło w ostatnich latach żartobliwe, ale krzepiąco optymistyczne powiedzonko: „Żywny już się zbliża”. Było bowiem wiadomo, że ze względu na porządek alfabetyczny po szacownym nauczycielu Chopina nikt się już pojawić nie może. Wojciech Żywny dotarł wreszcie do Redakcji, razem z nim jeszcze kilku spóźnionych, prace redakcyjne zostały ukończone i ukazał się ostatni, dwunasty tom części osobowej *Encyklopedii Muzycznej PWM*. Uczucie ulgi i zadowolenia jak po dotarciu do celu po długiej podróży. Zarzuty, że wydawanie naszej *Encyklopedii* ciągnęło się opieszale latami, padały często z różnych stron. Nie próbuję pełnić roli „obrońcy z urzędu”, ale warto spojrzeć na tę sprawę z pewnej perspektywy i bardziej obiektywnie.

Przedstawiony pod koniec lat 1960 przez ówczesnego dyrektora i redaktora naczelnego PWM, prof. Mieczysława Tomaszewskiego, ogólny projekt dużej encyklopedii muzycznej, podzielonej na część osobową i rzeczową, mógł się wydawać idealistyczną mrzonką. Nasze tradycje w tej dziedzinie były nad wyraz skromne i pomijając publikacje zawężone tematycznie, jak np. *Słownik muzyków polskich* (1964), ograniczały się do *Małej encyklopedii muzyki* Józefa W. Reissa, (1924, 2. wyd. 1960) oraz podobnej w objętości i układzie *Małej encyklopedii muzyki* PWN pod red. Stefana Śledzińskiego (1970). A przecież wielkie, modelowe encyklopedie muzyczne rozrastały się jak potężne drzewa przez całe dziesięciolecia – ich początki sięgały niekiedy XIX wieku. Stoi u mnie na półce bibliofilski rarytas: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, wyd. 7. z roku 1909, „całkowicie na nowo opracowane”. Potężny, solidnie oprawiony tom, liczący blisko 1600 stron. Pierwsze wydanie, zapewne o wiele skromniejsze, ukazało się w roku 1882. Szeroko rozpowszechnione nowe wydanie Riemanna, niewiele mające wspólnego z dalekim antenatem poza tradycją i prestiżową nazwą, to już druga połowa XX wieku. Jeszcze bardziej pouczającym przykładem jest *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Ta słynna encyklopedia ukazywała się najpierw sukcesywnie w czterech



Adam Walaciński

tomach w latach 1887–1889. W następnych wydaniach objętość wzrastała, aż do dziewięciu tomów w wydaniu piątym (1954), trzykrotnie wznawianym. Zdezonizował tę edycję dopiero w roku 1980 dwudziestotomowy „Nowy Grove” – *The New Grove*, wydatnie poszerzony i zaktualizowany po dwóch dekadach.

Encyklopedia PWM też rosła i to już od samego początku. Założenie wyjściowe, że całość części osobowej zamknie się w trzech tomach, rychło okazało się całkowicie nierealne. Następnym plan przewidywał już sześć tomów, a po ukazaniu się VIII tomu ustalono, że do końca pozostały jeszcze dwa. Ale pojawiła się – jak to określiła dr Dziębowska – „góra”, czyli tom na literę S, w którym spotkało się wielu wybitnych kompozytorów, od Schuberta i Schumanna do Strawińskiego i Szymanowskiego. W rezultacie skończyło się na magicznej dwunastce, przynoszącej na ponad 6 tysiącach stron blisko dziesięć tysięcy haseł.

Nie można zapominać, że na realizację tego tak ambitnego przedsięwzięcia wpływ miały także czynniki zewnętrzne: zahamowanie aktywności spowodowane przez stan wojenny, potem przemiany ustrojowe i przejście do gospodarki rynkowej, zmieniającej radykalnie sytuację wydawców i księgarzy.

Funkcję redaktora naukowego działu „Kompozytorzy XX w. – urodzeni po 1900” powierzono mi po rezygnacji Bogusława Schaeffera w roku 1984, a więc w trakcie prac nad III tomem. Wiadomo, że więcej jest kłopotów z szeroko pojętą współczesnością, niż z epokami minionymi, w których bieg historii dokonał selekcji dzieł i ustalił hierarchię

twórców. Dlatego też moją pierwszą czynnością przy każdym kolejnym tomie była rewizja zestawu haseł, ustalonego na etapie wstępnym. Była ona częściowo podyktowana odmiennym spojrzeniem na muzykę współczesną, ale przede wszystkim burzliwymi przemianami, jakie się w niej dokonywały po II wojnie światowej. Przeciętnie skreślałem więc około dwudziestu, trzydziestu haseł w każdym tomie, wprowadzając na ich miejsce nowe. Trzeba też było korygować kategorie objętościowe, często za niskie, bo kalkulowane jeszcze dla edycji trzytomowej. Wytykano nam nieumieszczenie w VI tomie hasła „Paweł Mykietyń”. W kolegium redakcyjnym uważano, że jest za młody, że jeszcze jest za wcześnie. Biorąc pod uwagę reperkusje w środowisku muzycznym, te zastrzeżenia i obiekcje, których nie podzielałem, nie były bezpodstawne. Nie ulega wątpliwości, że gdyby wprowadzono hasło kompozytora wówczas niespełna trzydziestoletniego, to głosy krytyczne byłyby bez porównania liczniejsze i ostrzejsze. Jak można przypuszczać, wśród oburzonych znaleźliby się także niektórzy późniejsi adwokaci kompozytora. Tak się zresztą złożyło, że w tomie VI znalazło się jeszcze miejsce i w jego dodruku będzie zaktualizowane hasło „Mykietyń”.

Nie ma encyklopedii bez błędów i zapewne w naszej też się jakieś przemknęły. Muszę jednak podkreślić, że zrobiono wiele, by zminimalizować ich ilość. Poza recenzowaniem haseł przez redaktorów naukowych działów, którzy skupiali się głównie na sprawach merytorycznych i korygowali tylko znaczącej uchybienia, funkcjonowała surowa „cenzura redakcyjna”. Redaktorki wydawnictwa sprawdzały skrupulatnie faktografię, daty,

tytuły i często zwracały się o rozstrzygnięcie wątpliwości. Taka praktyka, nie stosowana na Zachodzie czy w Ameryce, gdzie za poprawność szczegółów w publikacji odpowiedzialny jest autor, miała swoje bezsporne zalety, ale także pewne minusy. Z jednej strony pozwoliła uchronić się w znacznej mierze przed złośliwymi wirusami błędów, przenoszonymi się łatwo z jednego źródła do następnych, z drugiej zwalniała automatycznie tempo prac redakcyjnych i sprzyjała rozluźnieniu samokontroli u niektórych autorów, świadomych tego, że i tak wszystko zostanie skrupulatnie sprawdzone w Redakcji.

W podstawowych źródłach encyklopedycznych poza różnymi drobniejszymi błędami i rozbieżnościami, zdarzają się też pułapki bardziej zdradzieckie. Opracowując hasło francuskiego kompozytora, Jean-Luisa Martineta, znalazłem w nowym wydaniu NGD bardzo ważną informację, na którą poprzednio nigdzie się nie natknąłem: datę i miejsce jego śmierci. Bez wahania uzupełniłbym biogram, gdyby nie wątpliwości, jakie mi się zaraz nasunęły, bo w spisie kompozycji figurowały „utwory pośmiertne”, datowane na lata późniejsze. Rozwikłanie tej tajemniczej sprawy okazało się wcale nie takie proste, bo Martinet przeniósł się już dawno do Kanady i całkowicie zniknął z paryskiego horyzontu. Uruchomiłem prywatny kanał informacyjny i wprost z Montrealu dostałem wiadomość, że kompozytor żyje, miewa się dobrze i nadal komponuje.

Podjętą pracę nie jest zapewne miłą cechą charakteru, ale praca encyklopedyczna wymaga swoistej nieufności. Stara maksyma „Jeśli piszą, że Wisła wpada do Bałtyku, to sprawdź to na wszelki wypadek” nie jest tylko żartem, lecz dobrą radą, z której warto korzystać w granicach zdrowego rozsądku. Nie mogłem zgłaszać pretensji pod adresem autorki hasła „Galina Ustowska”, która napisała, że studiowała ona u Szostakowicza w latach 1939–1947, bo tak podają niektóre poważne publikacje. Ale już dużo wcześniej i przy innej okazji te przydługie studia kompozytorskie wzbudziły moje wątpliwości, uzasadnione także tym, że przecież w obłożonym Leningradzie Szostakowicz nie nauczał beztrudno. Wiedziony ciekawością dowiedziałem się, „jak to było naprawdę”. Otóż po inwazji Hitlera na Związek Radziecki Ustowska wyjechała z rodzinnego miasta w głąb kraju i była „pracownikiem kulturalnym” w ewakuowanym szpitalu, i nie był to jakiś blahy epizod w jej życiu. Studia kontynuowała dopiero po wojnie. po przeszło trzydziestu latach. Tak więc informacja pozornie dokładna, bo z datami, może być mylna.

W XX wieku nastąpiło nieznane dawniej poszerzenie zasięgu geograficznego muzyki, umownie zwanej „poważną”, wywodzącej się z korzeni europejskich. Ta globalizacja i wielokulturowość stworzyły nowe problemy także w pracach encyklopedycznych. Oddając do Redakcji hasło wybitnego kompozytora koreańskiego, Isang Yuna, dołączyłem zestawienie ośmiu (sic!) różnych wersji miejsca jego urodzenia, znalezionych w źródłach właściwie równorzędnie miarodajnych: od renomowanych encyklopedii, do prospektu niemieckiego wydawcy Yuna i po-

święconej jego twórczości pracy doktorskiej koreańskiej stypendystki z Akademii Muzycznej w Krakowie. Wybrałem wariant, który wydawał mi się właściwy, ale dociekliwa redaktorka zajmująca się tym działem, pani Maria Więckowska-Bielatowicz, nie dała tak łatwo za wygraną. O pomoc w wyjaśnieniu tej dość zagmatwanej sprawy zwróciła się do ambasady koreańskiej i do dr Paradowskiej z Wydziału Orientalistyki na Uniwersytecie Warszawskim, która samorzutnie wyłapała w biogramie także błąd przejęty z NGD. Tajemnicze słowa, wyraźnie sugerujące tam nazwę miejscowości, to po prostu „szkoła podstawowa”.

Snując te luźne refleksje nie mogę pominąć zasług i roli Redaktora Naczelnego części osobowej *Encyklopedii Muzycznej PWM*, dr Elżbiety Dziebrowskiej. Dla *Encyklopedii* poświęciła karierę naukową i niezliczone godziny pracy, które mogły zaowocować indywidualnymi publikacjami. Pracowała z pasją i wielkim zaangażowaniem. Można powiedzieć, że „nic, co encyklopedyczne” nie było jej obce. Nie zadawała się nigdy ogólnym nadzorem, wyrzykowym sprawdzaniem i formalnym zatwierdzaniem materiału do druku. Czytała wszystko bardzo skrupulatnie, zagłębiając się także w obce jej zakresy tematyczne. Przywiązywała dużą wagę do jasności i precyzji sformułowań i nie ulegała wątpliwości, że jej troskliwa ręka pozostawiła w wielu hasłach wyraźny ślad.

Jestem przekonany, że także w dobie ogólnej dominacji internetu informacje utrwalone na papierze i wzbogacone bogatym materiałem ilustracyjnym zachowają swój walor, a fachowcy i melomani będą sięgać do *Encyklopedii Muzycznej PWM* z pożytkiem i z przyjemnością.



Chciałbym ustawić sprawę *Encyklopedii muzycznej PWM* na płaszczyźnie najwyższej, ponad całą jej drobiazgową krytyką. Mniej więc obchodzi mnie to, czego w *Encyklopedii* nie ma (od braków i przeoczeń nie są wolne najpoważniejsze leksykony i encyklopedie świata). Bardziej natomiast interesuje sama jej koncepcja: *Encyklopedia* jako dzieło sztuki edytorskiej, jako książka integralna. Czytając bowiem poszczególne hasła, charakterystyki twórczości — zwłaszcza dotyczące twórców największych (Bach, Beethoven, Bruckner) — przymierzam je mimo woli do ewentualnych moich ujęć, odmiennych od tych, jakie spotykam na kartach *Encyklopedii*. Ten krytyczny subiektywizm jest o tyle nie na miejscu, że tracę wtedy z oczu sprawę najistotniejszą: rysującą się całość postaciową dzieła.

Najważniejsze wydaje mi się, że jest to encyklopedia oryginalna. W tej leksykalno-muzycznej dziedzinie na świecie nie ma na pewno książki o podobnej koncepcji (wszelkie analogie z luksusowymi leksykonami i encyklopediami włoskimi czy francuskimi są raczej powierzchowne, nie dotyczą istoty sprawy), nie ma encyklopedii podobnie całościowo zakomponowanej, która by w ten sposób, na zasadzie „polifoniczności”, zespalała elementy i warstwy: w szczególności moment ikonograficzny z momentem pojęciowym. Wszystko tu współ-

gra z treścią słowną hasła: kształt czcionki i jej zróżnicowanie, układ strony, dobór i rodzaj ilustracji.

Czy jest to książka specyficznie polska? W czym można widzieć znamie tej polskości?

Jest na pewno polska w tym sensie, że wyrasta ze swoistości właśnie polskiej kultury muzycznej. Od lat, do znudzenia wytyka się paradoksy tej kultury: brak podstaw elementarnych (szkolnictwo, podręczniki, podstawowe monografie) — fundamentową próżnię — przy równocześnie wspaniałych osiągnięciach w zagospodarowaniu szczytów. Czy *Encyklopedia muzyczna PWM* jest również takim, jeszcze jednym kolejnym szczytem? Myślę, że zamierzenia jej twórców, intencje jej inicjatora, projektodawcy, naczelnego redaktora jej prac — Mieczysława Tomaszewskiego — były bardziej integralnie przekrojowe: objąć całość kultury muzycznej (całość naturalnie nie absolutną, ale w sensie rozumowanego wyboru wartości istotnych) od dołu do góry, w przekroju wertykalnym. Jest wszakże rzeczą oczywistą, że *Encyklopedia muzyczna* — z uwagi na swój poziom dzieła książki czystej — ma inklinację bardziej ku szczytom.

Przyjmijmy jej zapowiedź w postaci pierwszego tomu z życzliwością. Formułuję to, minimalistycznie, świadom wszystkich rozlicznych głosów krytyki pod adresem *Encyklopedii*. W moim natomiast przekonaniu zasługuje ona na entuzjazm.

Rzecz encyklopedyczna dotycząca muzycznej kultury wchodzi — w dużym nakładzie — w obieg kultury polskiej. Wchodzi — nie na zasadzie zwyczajnego („rzetelnego”) informatora, przeciętnego leksykona, jednego z wielu — nieodzownego składnika współczesnej cywilizacji, ale bulwersująco, efektownie — w najpełniej, ekscytujac nowymi rozwiązaniami, fascynując nową formą. Nie żaden to więc szary pracownik rozlicznych służb informacyjnych, ale ktoś z ambicjami i możliwościami przywódczymi i rewelatorskimi. Pojawienie się takiej książki w aktualnej sytuacji naszej kultury muzycznej — ze wszystkimi jej paradoksami — wyostrzy być może paradoksy, uwydatni bardziej sprzeczności; ale też książka ta, przez wartości, jakie wnosi, przyczynić się może do pewnej zmiany aksjologicznego nastawienia: w rezultacie oddziaływania *Encyklopedii*, w wyniku jej funkcjonowania w polskiej kulturze muzycznej, paradoksy i sprzeczności staną się, być może, specyficznymi wartościami tej kultury. Entuzjazm i nadzieje związane z pojawieniem się pierwszego tomu łączą się wszakże z poważną troską o nadzwyczaj wolne tempo prac wydawniczych. Już teraz winniśmy mieć na rynku komplet tomów *Encyklopedii* (łącznie z częścią rzeczową) — sytuacja w naszym życiu muzycznym od dawna do tego dojrzała. Skoro jednak wydawanie rozciąga się znowu na długie lata — wówczas cała spodziewana i oczekiwana przemiana w naszej kulturze i świadomości muzycznej pozostanie raczej w sferze intencji...

Wypowiedź Bohdana Pocięja jest fragmentem dyskusji przeprowadzonej na łamach „Ruchu Muzycznego” (1981, nr 1) po ukazaniu się I tomu EM.

PostSłowie

W roku 2013, na 100-lecie urodzin Witolda Lutosławskiego, Towarzystwo jego imienia opublikuje książkę zatytułowaną *PostSłowie – Andrzej Chłopecki o muzyce Witolda Lutosławskiego*.

Kiedy przed rokiem rozmawiałem z Andrzejem Chłopeckim o przewodniku po muzyce Lutosławskiego, żaden z nas nie przypuszczał, że realizacja tego zamysłu przerodzi się w wydarzenie dramatyczne. A pomysł był dość prosty: omówienie krok po kroku, utwór za utworem wszystkich grywanych dzieł Lutosławskiego w taki sposób, aby Czytelnik otrzymał informacje metrykalne oraz opis każdej kompozycji poszerzony o kontekst pozwalający zrozumieć jej miejsce w spuściźnie twórcy. Dla Andrzeja Chłopeckiego nie była to praca nowa – w przeszłości przy różnych okazjach często pisywał o muzyce Lutosławskiego i można było zebrać spory zespół takich tekstów. Wymagałby on jedynie uzupełnienia, przystosowania do tradycyjnej formy przewodnika i ułożenia według porządku przyjętego dla książki. Andrzej, zajęty jak zawsze wieloma równoległe biegnącymi zatrudnieniami i świadomy jesiennej terminu zakończenia prac autorskich, odkładał *Przewodnik* na swobodniejszy czas wakacji. Kiedy w lipcu przystąpił do pisania, dowiedział się o chorobie, która pozostawiała mu niewiele czasu.

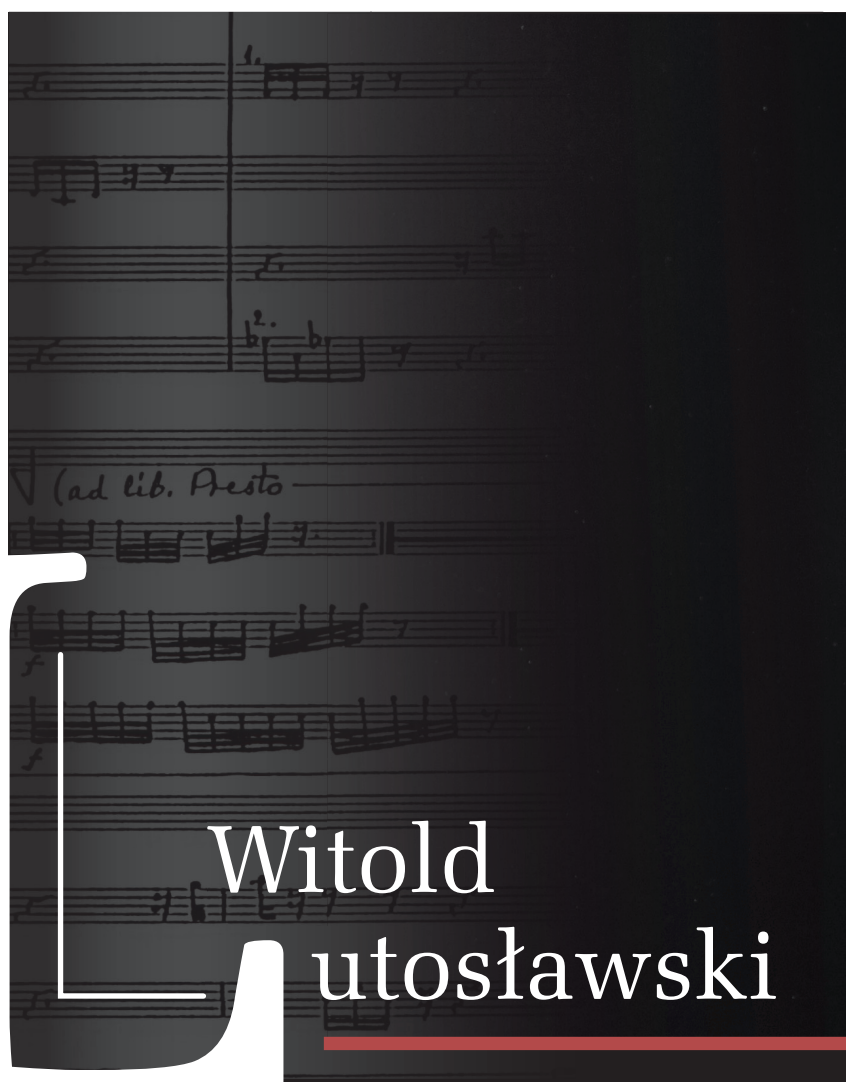
Zazwyczaj tekst krytyczny jest zapisem chwilowego stanu świadomości oraz wiedzy i – bywa nierzadko – dojrzeva w kolejnych powrotach omawianego tematu. W tym przypadku oceny i wnioski nabrały ciężaru sądów ostatecznych. Postęp choroby nie pozostawiał złudzeń – ta książka powstawała jako dzieło ostatnie, pisane w gorączkowym pośpiechu ostatnich miesięcy, tygodni, wreszcie dni życia.

Dość szybko okazało się, że ważniejszy od przewodnika będzie wielki esej o wadze twórczości Witolda Lutosławskiego dla XX-wiecznej muzyki. Według autorskiego zamysłu esej ów, podzielony na trzy części, otwierał, dzielił w połowie i zamykał całość, złożoną ponadto ze skupionych na poszczególnych utworach omówień, które rozrastały się w kilku przypadkach (np. symfonii czy *Preludiów i fugi*) do rozmiarów samodzielnych całości. Kto śledził niedysiejsze publikacje Andrzeja Chłopeckiego, nie będzie zaskoczony – krytyk nie zmienił poglądów, ale jego ocena stała się głębsza, bardziej stanowcza, bez wahania wskazująca pierwszoplanową rolę Witolda Lutosławskiego dla zrozumienia najważniejszych dylematów muzyki XX wieku. Autor miał świadomość, że taka książka mogła powstać dopiero teraz, na podstawie wiedzy i doświadczenia kilkudziesięciu lat dociekań, jej treścią zaś nie jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o znaczenie muzyki Lutosławskiego, lecz tej odpowiedzi udzielenie. To w pracy krytyka rzadka chwila pewności, której towarzyszy tu zarazem dyktowana właśnie postawą krytyczną potrzeba polemiki, rozmowy, sporu z mądrym i życzliwym czytelnikiem. Tak widział swoją książkę Andrzej Chłopecki. A widział ją w najdrobniejszych

szczegółach – układzie treści, sposobie łamania, zróżnicowaniu czcionek, wyborze ilustracji i przykładów nutowych, wreszcie z miejscem na robione w trakcie lektury marginesowe notatki. Samą formą tej książki autor zdaje się nam mówić: porozmawiajmy, spieraj się ze mną, ale w tym sporze tylko twoja własna uczciwość daje ci szansę wygranej.

Teksty składające się na tę książkę autor złożył w ciągu niepełnych dwóch miesięcy. Nie dało się wytargować od losu więcej czasu. Ale to, co najważniejsze, zostało zrobione. Dla wygody przyszłych Czytelników w ramach prac redakcyjnych dodaliśmy niewielkie uzupełnienia, głównie z wcześniej publikowanych tekstów Andrzeja Chłopeckiego. Z przygotowanego przez Autora spisu treści wiemy, że swoją pracę zamierzał podsumować w „PostSłowie”. Nie zdążył, ale wydaje nam się, że cała książka może być potraktowana jako wyraziste „PostSłowie” jego pisarstwa.

Grzegorz Michalski
Prezes Towarzystwa
im. Witolda Lutosławskiego



Witold Lutosławski

1913–1994

Andrzej Chłopecki

Całość twórczości Witolda Lutosławskiego widzieć można jako jedną wielką formę (metaformę) zamkniętą, składającą się z wielu rozdziałów (podform). Nikt nie może z całą pewnością przewidzieć, co mogłoby się zdarzyć z tą twórczością w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych; jak dopełniałby ją pozostawiony w szkicach *Koncert skrzypcowy*; co by się z gmachem tego metadzieła, twórczością Lutosławskiego, w naszym odbiorze stało, gdyby istotnie Lutosławski napisał na początek XXI wieku... operę. Tak czy inaczej przecież nie postrzegamy tego, co po sobie pozostawił, jako projektu przerwane, jako „formy niezamkniętej”. Przeciwnie. To, co pozostawił po sobie Lutosławski (a nie jest tak w polskiej muzyce z Karłowiczem, Szymanowskim, Bairdem, Serockim, Tomaszem Sikorskim, Krzanowskim – by wymienić tu jedynie tych kilku, których dzieła życia odczuwamy jako formy „przerwane”), możemy traktować jako „formę zamkniętą”. W tej „formie” jest zawarta „podforma” symfonii jako gatunku.

Zawarta jest jako „podforma” obok innych „podform”. Są wśród nich koncerty instrumentalne, utwory na orkiestrę, pieśni orkiestrowe, kameralistyka itd. Lecz gatunek



Fot. B. Lucotkiewski

symfonii nasza muzyczna kultura zwykła wywyższać jako koronę kompozytorskich dokonań. Operę skądinąd też. Ale symfonia od pewnego czasu w naszych dziejach stała się formą budującą świat. Jeszcze u Haydna i Mozarta ten świat opisywała, od Beethovena zaczęła wtrącać się w Dzieło Stworzenia. I wtedy zamiast kilkudziesięcioma lub nawet kilkuset symfoniemi kompozytor wadzić się zaczął z dziejami i z Bogiem tylko kilkoma symfoniemi, sięgając w ich numeracji do dziewięciu, dziesięciu, piętnastu, czterech. SYMFONIA – to brzmi dumnie. Ten gatunek jest niezwykle istotnym rozdziałem „dzieła zamkniętego” Witolda Lutosławskiego. Na dobrą sprawę tych symfonii jest pięć, nie cztery, bo z punktu widzenia cech gatunku symfonią jest także (wbrew nazwie) *Livre pour orchestre*.

Lecz nominalnie – jest ich CZTERY.

Punktem kulminacyjnym metaformy symfonizmu Lutosławskiego jest *III Symfonia*. W zasadzie formalna strategia rozwoju formy w jego twórczości pozostała niezmienna od *Muzyki żałobnej*: prolog – metamorfozy – apogeum – epilog. *I Symfonia* jest tu prologiem, *II Symfonia* – metamorfozami, *III Symfonia* to apogeum, a *IV Symfonia* stanowi meta – (pod-) formy symfonicznej Witolda Lutosławskiego epilog. Dlaczego *III Symfonia*

jest zarówno w twórczości Lutosławskiego w całości, jak i jego formy symfonii w szczególności apogeum?

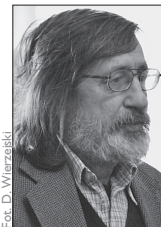
Już sam czas jej pojawienia się na chronologicznej mapie muzyki Lutosławskiego skłania do mówienia o kulminacji. Pojawia się ona bowiem mniej więcej w czterech piątach „biegu” całości kompozytorskiej drogi twórcy, ma przy tym dramaturgiczną kulminację mniej więcej w czterech piątach czasu swego trwania... Jest to spostrzeżenie czysto zewnętrzne, wartość może zadumy szczególnie wtedy, gdy się wie, jaką wagę Lutosławski przywiązywał między innymi do zaplanowania miejsca kulminacji w swych partyturach.

Dlaczego więc ta *Symfonia* jest kulminacją z powodów bardziej merytorycznych? Bo jest to utwór, który dla jednych może być przykładem splątania czy poplątania, dla innych przykładem scalenia. Angielski monografista kompozytora, Charles Bodman Rae, *III Symfonię* określa mianem utworu „kuriozalnie hybrydowego”. Z niezwykłą dobitnością manifestuje się w tej muzyce początek stylu późnego Lutosławskiego, niejako „stylu po stylu”, po stylu pełni i zestrojenia idiomu twórczego w rozpoznawalną i wyrazistą całość. Jest w owej partyturze obecne niezwykle zjawisko, które można określić oksymoronem: świt zmierzchu. Mamy w tej muzyce bowiem wszystkie główne strategie wykształcone przez kompozytora od czasu *Muzyki żałobnej* po *Mi-parti* i *Novelette*, stosowane są one jednak w wymiarze niejako wyciszonym i łagodnym. Aleatoryzm? – tak, ale raczej jako technika podrzędna niż nadrzędna. Dwunastodźwiękowość? – tak, ale np. z akordyką tercją, która może być – choć nie powinna – kojarzona z „dawnym” systemem dur-moll. Dwuczęściowość formy? – tak, ale bez dogmatu, skoro ostatnia faza utworu rozrasta się do rozmiarów drugiej, alternatywnej części głównej. Gra fakturami? – tak, ale dlaczego nie ma z nich się tworzyć (nieobecna wcześniej) kategoria melodyczności i kantyleny? W tym utworze na dobrą sprawę po raz pierwszy po młodzieńczym fragmencie z nieukończonego *Requiem* (*Lacrimosa*, 1937) pojawia się narracja tempa *adagio*owego w tym jego rozumieniu, jakie mamy w odniesieniu szczególnie do muzyki Gustawa Mahlera (nie każde tempo powolne ten typowo romantyczny charakter ekspresji przecież posiada). Trzeba tu dodać, że na porównania do Mahlera Lutosławski reagował cokolwiek alergicznie; na pytania, czy celowo swą późną akordyką gra skojarzeniami słuchacza z konwencją systemu dur-moll, odpowiadał, że jego system ten „ani ziębi, ani grzeje”...

Mamy więc w tym utworze Lutosławskiego „właściwego”, „zsyntetyzowanego” z elementami jego języka dźwiękowego sprzed *Muzyki żałobnej* i z oczywistymi zapowiedziami przeobrażania się jego stylu w nową jakość, którą wyartykułuje we wstępnej fazie następnej, *IV Symfonii* (ostatnim, ukończonym w 1992 roku dziele orkiestrowym) – zjawiskowo pięknej „melodii z akompaniamentem”. Podczas, gdy w *IV Symfonii*

mamy Lutosławskiego pożegnanie z modernizmem, którego emanacją jest niemal cała jego twórczość, w *III Symfonii* znajdujemy z modernizmem swoistą polemikę przeprowadzoną jeszcze na jego ideowym gruncie. Owa wewnętrznie muzyczna polemika nadaje temu utworowi w czytelny sposób charakter „hybrydowy”, zsumowany jest on jednak na planie formalnym (podział na wewnętrzne części, epizody, refreony, kontrasty „muzyki innej” itp.) w całość zachwycającą zestrojeniem rozwidlających się różnorodności w harmonię jedności. Można powiedzieć, że to dzieło jest swoistym *résumé* całej twórczości Lutosławskiego. W ten sposób patrząc, zauważamy, że *IV Symfonia* jest niejako wybrzmieniem po swej poprzedniczce. To, co tamta wyraźnie zapowiada, w tej znajduje swój pełny wymiar. Dlatego widzieć w niej można epilog symfonizmu Witolda Lutosławskiego. Podczas rozmowy o *IV Symfonii* na pytanie, dlaczego nie ma w niej strategii formy dwudzielnej (część wstępna – część główna, to nadrzędne następstwo było zasadą muzyki Lutosławskiego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych), odpowiedział, że przestało mu to być potrzebne. To po prostu *adagio* i *allegro*. A dlaczego nie ma w niej aleatoryzmu? „Bo mi się to już znudziło”. To jeszcze nie jest udziałem *III Symfonii*, ale to już się jej udziałem staje.

Fragment książki
o Witoldzie Lutosławskim



Fot. D. Wierzyński

ANDRZEJ CHŁOPECKI

(21 I 1950, Bydgoszcz – 23 IX 2012, Warszawa) – muzykolog, teoretyk, krytyk muzyczny, publicysta

i animator życia muzycznego. Autor licznych recenzji, artykułów, esejów, komentarzy, rozpraw i kilkudziesięciu haseł dla *Encyklopedii Muzycznej PWM*, a także ponad 2000 audycji radiowych. Twórca festiwalu „Aksamitna Kurtyna”. Był wykładowcą Akademii Muzycznej w Katowicach, dyrektorem artystycznym festiwalu „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu, Przewodniczącym Rady Programowej Narodowego Instytutu Audiowizualnego, prezesem Fundacji Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni”, Komisji Repertuarowej festiwalu „Warszawska Jesień” i Rady Programowej pisma *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* w Kolonii oraz członkiem Związku Kompozytorów Polskich. W latach 1982-1993 był redaktorem w oddziale warszawskim Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Wśród licznych nagród i odznaczeń, którymi został uhonorowany, są m.in. Nagroda Specjalna Kapituły Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury (1998), Medal Mozartowski Międzynarodowej Rady Muzycznej przy UNESCO (2003), odznaka honorowa Zasłużony dla Kultury Polskiej (2007) i Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie upowszechniania kultury (2007).

Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną

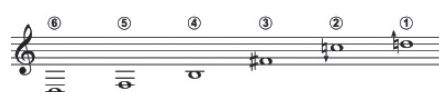
Aleksandra Nowaka

Łukasz Dobrowolski

Podczas XIV Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” odbyły się premierowe wykonania dwóch nowych koncertów gitarowych polskich kompozytorów: Aleksandra Nowaka i Marka Pasiecznego. W twórczości Nowaka jest to pierwszy koncert przeznaczony na gitarę. Wcześniej w tym gatunku napisał „Król Kosmosu znika” koncert na orkiestrę, naci i fortepian (2009) oraz „Płacz dziecko, płacz” Minikoncert na skrzypce i orkiestrę kameralną (2011).

Zamiłowanie kompozytora do opisowych tytułów w *Koncertcie na gitarę w stroju osobliwym* tym razem prowadzi nas do samego instrumentu solowego. Ze zjawiskiem zastosowania skordatury w takim instrumencie jak gitara klasyczna mamy do czynienia dosyć często. Wielu kompozytorów wykorzystuje ten zabieg w celu osiągnięcia nowego brzmienia instrumentu, zwłaszcza pod względem harmonicznym. (Przykładem jest często wykonywana kompozycja na gitarę solo *Koyunbaba* op. 19 (1985) Carla Domeniconiego.)

Jednak Aleksander Nowak w swoim koncercie gitarowym dokonał innego interesującego przestrojenia tego instrumentu. Jak twierdzi, podstawą stroju gitary stał się rozkład naturalnych alikwotów. Poszczególne struny utrzymane są w następującym stroju: D, A, d, fis, c¹ obniżone o 1/4 tonu, d¹ podwyższone o 1/4 tonu. Wprowadza zatem Nowak interwały ćwierćtonowe, co w literaturze gitarowej jest zjawiskiem rzadkim.



Pojawia nam się – jak wspomina kompozytor – istotny kontrast pomiędzy utrzymanymi w stroju równomiernie temperowanym strunami niższymi, a wykorzystującymi ćwierćtonowe odległości między dźwiękami strunami wyższymi. Jest to zarazem opozycja rejestrów brzmieniowych dźwięków wyższych i niższych. Osobnym zagadnieniem jest, na ile przy obecnej niedokładności intonacyjnej stroju gitary w wyższych rejestrach, wynikającej z pogarszającej się jakości produkowanych strun gitarowych, efekt ten będzie realizowany podczas wykonywania kompozycji. W odniesieniu do wyselekcjonowanego przez kompozytora podstawowego materiału dźwiękowego interesującym pytaniem jest, czy fundamentalne parametry dźwięku, z którymi na co dzień obcujemy w postaci brząających alikwotów, będą również podlegały recepcji przez słuchacza w naturalny sposób.

Instrumentowi solowemu w koncercie Nowaka towarzyszy kameralna orkiestra złożona z pojedynczej obsady instrumentów dętych, smyczków oraz dwóch rozbudowanych grup instrumentów perkusyjnych. Koncert nie jest utworem dużych rozmiarów, czas jego trwania to około 20 minut. Jest kompozycją jednoczęściową, jednak wewnętrznie podzieloną. Forma utworu opiera się przede wszystkim na dialogu instrumentu solowego i orkiestry, natomiast w środku kompozycji odnaleźć możemy ustęp pełniący rolę swoistego epizodu w narracji utworu. Podobnie jak w stroju gitary, w którym mamy do czynienia z opozycją współbrzmień ćwierćtonowych z systemem równomiernie temperowanym, tak i w całym koncercie następuje zestawianie i przeciwstawianie sobie tych dwóch płaszczyzn brzmieniowych.

Kompozycja rozpoczyna się przenikliwym brzmieniem linearnie traktowanych instrumentów dętych. Do inauguracyjnego koncertu klarnetu, poruszającego się w ruchu opartym na drobnych interwałach, stopniowo dołączane są kolejne instrumenty, by po punkcie kulminacyjnym i wprowadzeniu smyczków i wybranych instrumentów perkusyjnych stworzyć długo wybrzmiewającą strukturę o homofonicznym brzmieniu. W całym tym fragmencie Nowak wprowadza wiele współbrzmień unisonowych i ćwierćtonowych.



Pierwsze wejście gitary wiąże się z wyraźnie zarysowanym przez kompozytora kontrastem płaszczyzn brzmieniowych. Na dłuższym odcinku o improwizacyjnym charakterze podstawą staje się czysty akord D-dur (w dalszym przebiegu utworu moduluje on do akordów G-dur i h-moll). Pojawiające się gdzieśdysonanse natychmiast rozwiązywane są na konsonansowe współbrzmienia, a na ich tle rysuje się utrzymana w systemie tonalnym linia melodyczna.



W kolejnych częściach utworu ten kontrast się zaciera. W partii gitary pojawiają się szybkie przebiegi pełne chromatyki i współbrzmienia ćwierćtonowe, które to kompozytor bardzo chętnie wykorzystuje również w chromatycznie przesuwanych akordach. Następuje swobodna dyspozycja materiału dźwiękowego z początku utworu, zarówno w partii solisty, jak i instrumentach orkiestry.

W połowie koncertu pojawia się część o charakterze epizodu. Nawiązuje ona do muzyki jazzowej. Takie brzmienie wywołuje zastosowana rytmika oraz szczególny dobór instrumentów. Do swobodnej partii gitary, pełniącej roli instrumentu improwizującego kompozytor dołącza zestaw perkusyjny, wibrafon, kontrabas pizzicato, wiolonczele, a dopiero później stopniowo inne instrumenty.



Kilkakrotnie w przebiegu tej kompozycji gitara pojawia się jako instrument solo. Podobnie jak na początku utworu są to odcinki o swobodnym, zależnym od wykonawcy tempie i, jak podaje kompozytor, improwizacyjnym charakterze. Wszystkie one mają cechy odcinków kadencyjnych, jednak najbardziej dynamiczny, choć z powściągliwą wirtuozerią, jest ustęp następujący po wspomnianej części o charakterze epizodu.

Całość koncertu zamyka czytelny powrót materiału z początkowych kontrastujących części utworu, na zasadzie budowy klamrowej. Tonalny temat z odcinka gitarowego pojawia się również w partii altówek i wiolonczel, natomiast ostatni krótki fragment zamykający dzieło realizowany jest już przez gitarę solo.

Cały koncert ma charakter bardzo stonowany. Partia gitary pozbawiona jest rozbudowanych elementów wirtuozerii instrumentalnej. Powściągliwość kompozytora dotyczy również samej faktury instrumentu i technik gry. Nowak chętnie wykorzystuje puste struny gitary i przesuwane chromatycznie struktury brzmieniowe, gdzieś tam pojawiają się flażolety

oraz na bardzo krótkim odcinku technika rasgueda gitarowego. Sam kompozytor jednak dobrze rozumie instrument i jego możliwości, potrafi pokazać jego zalety, a chwilami pewna prostota i oszczędność brzmienia wynika z przyjętej koncepcji przebiegu formy kompozycji. Pod tym względem utwór odbiega od większości pisanych na ten instrument koncertów, których kompozytorami są przeważnie gitarzyści, będący wykonawcami tych utworów.

Na tle ogromnej ilości dzieł pisanych od drugiej połowy XX wieku na gitarę z towarzyszeniem orkiestry koncert ten odznacza się dużą oryginalnością języka kompozytorskiego i wnosi nową wartość do utworów tego gatunku. Czy jednak zagości na stałe w repertuarze koncertowym? To w dużej mierze zależy będzie od otwartości na nowe brzmienia gitarzystów i przede wszystkim animatorów życia muzycznego, którzy od lat nie chcą zauważać, że oprócz *Concierto de Aranjuez* (1939) Joaquína Rodrigo powstaje również wiele innych godnych uwagi utworów na ten przeżywający obecnie swój renesans instrument.

{ wydarzenia }

Wojciech Kilar i Zygmunt Krauze Koryfeuszami Muzyki Polskiej

Zaszczytne wyróżnienie dla najwybitniejszych przedstawicieli środowiska muzycznego w Polsce, jakim jest nagroda Koryfeusz Muzyki Polskiej, otrzymali w tym roku Wojciech Kilar i Zygmunt Krauze.



Laureaci nagrody: [od lewej:] F. Berkowicz, M. Merczyński, W. Kilar, Z. Krauze, M. Moś.

Koryfeusz Muzyki Polskiej to nagroda przyznawana od 2011 roku przez środowisko muzyczne jej najwybitniejszym przedstawicielom – artystom, muzykologom, krytykom i dziennikarzom, badaczom, animatorom, popularyzatorom i menedżerom kultury, a także instytucjom, wydarzeniom artystycznym oraz projektom twórczym, animacyjnym i edukacyjnym. Wyróżnienie przyznawane jest w trzech kategoriach: Osobowość Roku, Wydarzenie Roku oraz Nagroda Honorowa.

Laureatem nagrody w kategorii Osobowość Roku został Zygmunt Krauze, a nagrodę hono-

wą otrzymał Wojciech Kilar. W kategorii Wydarzenie Roku nagrodzony został projekt muzyczny Narodowego Instytutu Audiowizualnego, w którym spotkali się trzej wybitni twórcy: Krzysztof Penderecki, Jonny Greenwood i Aphex Twin, a które miało miejsce podczas Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (9-11 września 2011). Podczas dwóch koncertów zaprezentowane zostały trzy kompozycje Krzysztofa Pendereckiego: *Polymorphia*, *Ofiarom Hiroszimy – tren* i *Kanon*, światowe premiery dwóch utworów zainspirowanych *Polymorphią*: *Polymorphia Reloaded* Aphex Twina i *48 Responses to Polymorphia* Jon-

ny'ego Greenooda, a także dwa sety autorskie Aphex Twina oraz kompozycja z soundtracku *There Will be Blood* Jonny'ego Greenooda. Artystom towarzyszyła Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO pod batutą Krzysztofa Pendereckiego i Marka Mosia. Kuratorem projektu był Filip Berkowicz.

Uroczysta gala wręczenia nagród odbyła się w Międzynarodowym Dniu Muzyki 1 października 2012 w Warszawie w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego.

Twórczość Elżbiety Sikory w PWM

Na mocy podpisanej niedawno z Elżbietą Sikorą umowy Polskie Wydawnictwo Muzyczne zostało głównym wydawcą jej utworów. Kompozycje Elżbiety Sikory publikowane dotychczas przez kilku różnych wydawców w Polsce i za granicą oraz kompozycje dotąd niewydane zostaną włączone do katalogu PWM.

Elżbieta Sikora (ur. 1944 we Lwowie) studiowała kompozycję w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Bairda i Zbigniewa Rudzińskiego oraz w Paryżu pod kierunkiem Pierre'a Schaeffera, François'a Bayle'a i Betsy Jolas. Wraz z Wojciechem Michniewskim i Krzysztofem Knittlem założyła grupę kompozytorską KEW, z którą występowała w l. 1973–1976. Od 1981 mieszka we Francji. Przez lata prowadziła zajęcia z dziedziny muzyki elektroakustycznej w Konserwatorium w Angouleme oraz w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych.

Jest laureatką licznych nagród, m.in. Konkursu im. Webera w Dreźnie (1978), Konkursu Muzyki Elektroakustycznej w Bourges (1980, 1999), konkursu dla kompozytorek w Mannheim (1982),

nagrody „Nouveau Talent Musique” SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) w Paryżu w 1996 za operę *Wyrwacz serc*, dwóch nagród SACEM (1994): Prix Pédagogique za utwór *Chant'Europe* oraz Prix du Printemps za całokształt twórczości. W 1997 została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasług Rzeczypospolitej. W 2000 otrzymała „Künstlerinnenpreise” przyznawane przez miasto Heidelberg, w 2003 Wyróżnienie Specjalne Jury de l'Académie du Disque Lyrique w Paryżu za *Le Chant de Salomon* i *Eine Rose als Stütze* (CD Chant du Monde). W 2004 otrzymała od Ministra Kultury Francji tytuł Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

W swoim dorobku ma ponad 50 prac, w tym opery, balety, dzieła symfoniczne, koncerty, utwory kameralne, elektroakustyczne i mieszane. Jest dyrektorem artystycznym festiwalu Musica Electronica Nova odbywającego się we Wrocławiu.

Więcej o kompozytorce na:
www.elzbiasikora.com



Fot. M. Oliva-Soto

Michał Dobrzyński rozpoczyna współpracę z PWM



Fot. R. Holman

Michał Dobrzyński (ur. 1980)

Studiował kompozycję w klasie Marka Jasińskiego i Zbigniewa Bargielskiego w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (studia ukończył z wyróżnieniem w 2005 roku). W 2008 roku ukończył studia doktoranckie w Akademii Muzycznej w Warszawie.

Jest zdobywcą wielu nagród na konkursach kompozytorskich, m.in.: w 2003 otrzymał III nagrodę w kategorii utworów wokalo-instrumentalnych (pierwszej nie przyznano) na Konkursie Kompozytorskim z okazji 25. rocznicy pontyfikatu Papieża Jana Pawła II we Wrocławiu za utwór *Pax Omnes Gentes* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2003), w 2004 – wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim z okazji 30-lecia Akademii Muzycznej w Bydgoszczy za *Quartetto* na kwartet smyczkowy (2002), w 2006 – II nagrodę (pierwszej nie przyznano) na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy za *Pentagram* na fortepian (2006). Jego utwory wykonywane były w kraju oraz za granicą, m.in. we Włoszech (w ramach projektu „Young Musicians to Florence”), Niemczech, Szwecji i Chinach.

W latach 2007–2010 był uczestnikiem programu promocji młodych kompozytorów w ramach Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Stypendysta Ministra Kultury (2003/2004, 2004/2005, 2012 – stypendium twórcze). Pracuje na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Nakładem wydawnictwa DUX ukazała się niedawno jego pierwsza płyta monograficzna. Znalazły się na niej m.in. utwory: *Iluminacje. Concerto-notturmo* na fortepian i orkiestrę smyczkową i *Elegia I* na skrzypce solo, których partytury już wkrótce dostępne będą w wydaniu PWM. Mamy przyjemność ogłosić, że Michał Dobrzyński dołącza tym samym do grona kompozytorów współpracujących z Polskim Wydawnictwem Muzycznym.

Wybrane kompozycje:

Trzy pieśni do słów Rilkego na mezzosopran i orkiestrę (2012)
Mgnienie na kwintet smyczkowy, klarnet, fagot i róg (2011)
Iluminacje. Concerto-notturmo na fortepian i orkiestrę smyczkową (2010)
De profundis na kameralną barokową orkiestrę smyczkową i chór mieszany (2010)
Elegia IV. Multifonia na orkiestrę smyczkową (2010)
Operetka w trzech aktach (wg Gombrowicza) na solistów i orkiestrę (2009)
Divertimento na klarnet i kwartet smyczkowy (2008)
Elegia II na skrzypce i elektronikę (2008)
Pentagram na fortepian (2006)
Elegia I na skrzypce solo (2006)
Orlikowe płasy na skrzypce i orkiestrę symfoniczną (2006)
Dwa preludia na fortepian (2005)
Magnus Dominus na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2005)
Koncert skrzypcowy (2004)
Pax omnes gentes na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2003)
Trio florenckie na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2003)



Continuum; Elegia IV. Multifonia; Iluminacje. Concerto-notturmo; De profundis; Magnus Dominus; Elegia I Chór Filharmonii Śląskiej, M. Dobrzyński (pf), M. Klimsiak (pf), M. Krawczyk (batt), N. Łukaszewicz (A), Bartłomiej Nizioł (vn), Orkiestra Filharmonii Śląskiej, P. Fiugajski (dir.), Śląska Orkiestra Kameralna, P. Fiugajski (dir.), B. Węzner (pf), J. Węzner (batt) DUX 0752, 2012



Polska muzyka na festiwalu Sacrum Profanum

Jubileuszowy 10. festiwal Sacrum Profanum dedykowany był polskiej muzyce współczesnej. Przegląd indywidualności kompozytorskich młodego i średniego pokolenia polskich twórców, jaki w drugim tygodniu września miał miejsce w Krakowie, był w całości wydarzeniem unikatowym.

Na program festiwalu złożyły się monograficzne koncerty poświęcone twórczości Pawła Mykiety, Aleksandra Nowaka, Agaty Zubeł, Cezarego Duchnowskiego, Sławomira Kupczaka i Marcina Stańczyka w wykonaniu zespołów Alarm Will Sound, Bang on a Can All-Stars, Klangforum Wien oraz Ensemble Modern. Natomiast w koncercie zatytułowanym „Polish Icons” po dzieła najwybitniejszych polskich kompozytorów – Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara, Henryka Miłokaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego – sięgnęli DJ-e związani z londyńską wytwórnią Ninja Tune: DJ Food, DJ Vadim, Grasscut, King Cannibal oraz wrocławski duet Skalpel. Oryginalne wersje remiksowanych utworów zaprezentował Kronos Quartet.

Festiwal zainaugurował *Król Lear* Pawła Mykiety – utwór, którego formę trudno jest sklasyfikować. „Ani to opera, ani teatr. Nazwałem ją musicaliem, choć nie należy tego tak do końca poważnie traktować” – powiedział kompozytor w jednym z wywiadów. Podstawą libretta au-

torstwa Piotra Gruszczyńskiego był dramat hiszpańsko-argentyńskiego pisarza Rodriga Garcii Rey *Lear*. Pojawiają się też fragmenty Szekspirowskiego *Króla Leara*. Utwór jest przeznaczony na 19 muzyków i pięć głosów solowych: trzy głosy żeńskie (voce bianca), solistę (voce bianca), kontratenora oraz elektronikę. W roli tytułowej wystąpił Juan Noval Moro, a towarzyszyli mu: Katarzyna Moś, Beatriz Blanco, Julieta González de Springer i Jonathan Peter Kenny. Ensemble Modern zagrał pod dykcją Marka Mosia.

Mykiety – analogicznie do Mahlera – buduje swoją muzyką świat, ale są w nim tak klejnoty, jak śmieci; to świat paradoksalny. Równocześnie kompozytor pokazuje odwieczne ścieranie się tego, co należy do sfery natury z tym, co kulturowe, podkreślając przy tym kontrast pomiędzy wzniosłym a przyziemnym. W ostatnich utworach (także w *Królu Learze*) jest to wyczuwalne wręcz dotkliwie. Wrażenie odarcia sztuki z niepotrzebnych upiększeń, swoista „antyestetyczność”, to niejeden efekt artystycznych poczynań kompozytora. Mykiety celowo, z całą odpowiedzialnością i bezkompromisowo, zmusza słuchaczy do walki z uprzedzeniami.

Maciej Jabłoński, *Sacrum Profanum* 2012:
sercem, uchem, szkiełkiem i okiem,
Dwutygodnik.com

W ramach festiwalu odbyło się też między innymi prawykonanie utworu *Not I* Agaty Zubeł na głos, zespół instrumentalny i elektronikę. Partię solową wykonała kompozytorka z towarzyszeniem



Paweł Mykiety *Król Lear*, „Sacrum Profanum” 2012

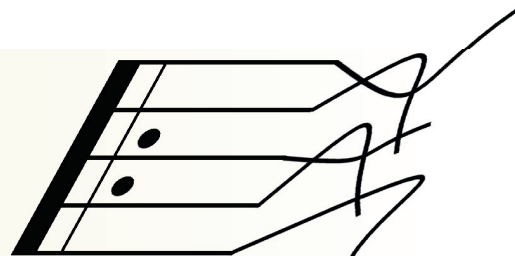
słynnego austriackiego zespołu Klangforum Wien pod dykcją Clementa Powera.

Zaawansowana sonorystycznie kompozycja [...] napisana została do monologu Samuela Becketta, składającego się z szeregu niepowiązanych z sobą zdań, opisujących historię starej kobiety, którą w przeszłości sięgnęła trauma. Beckett zaznaczył, że tekst ma być wykonywany w zaciemnionej sali, ze światłem skupionym jedynie na ustach aktorki. Agata Zubeł, respektując ten zapis, przygotowała towarzyszący wykonaniu film, na którym widać jej usta, wypowiadające/spiewające poszczególne fragmenty tekstu. W utworze pojawia się mnóstwo kapitalnych momentów, gdy zmnożone dźwięki wydawane przez kompozytorkę tworzą tajemniczo szepczące chóry, nad które wynosi się jasno brzmiący na żywo głos kompozytorki. Utwór o niesamowitej, magicznej aurze.

Ada Ginal-Zwolińska

Konkurs Kompozytorski im. Tadeusza Ochlewskiego

Mija dziesięć lat od pierwszej edycji Konkursu Kompozytorskiego im. Tadeusza Ochlewskiego. Od 2002 roku, w swojej skromnej acz drobiazgowo przemyślanej formule, konkurs ten umożliwił kilkunastu młodym twórcom zarówno zweryfikowanie swoich umiejętności, jak i prezentację swoich prac środowisku muzycznemu w Polsce i za granicą. Nagrodzone utwory zostały bowiem nie tylko wykonane przez znakomitych muzyków, ale też wydane drukiem.



Głównym celem organizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne Konkursu jest promocja młodych polskich twórców. Konkurs adresowany jest do kompozytorów w wieku studenckim oraz młodych absolwentów wyższych uczelni muzycznych, dlatego zgodnie z jego regulaminem w momencie zgłoszenia uczestnicy nie mogą mieć jeszcze ukończonego trzydziestego roku życia. Patronem Konkursu jest Tadeusz Ochlewski – pedagog i skrzypek, założyciel PWM, animator życia muzycznego w Polsce oraz wielki przyjaciel młodych kompozytorów, postać, o której warto i należy pamiętać.

Konkurs odbywa się co roku i za każdym razem obiera inny temat zmagania kompozytorskich. Przedmiotem Konkursu jest zazwyczaj utwór na określony instrument solo, co ma na celu wzbogacenie repertuaru polskiej muzyki o kompozycje przeznaczone na mniej popularne instrumenty, którym w związku z tym dedykowana jest skromniejsza literatura muzyczna. Niektóre z edycji były dodatkowo poświęcone pamięci wybitnych polskich kompozytorów z okazji przypadających rocznic, m.in. Andrzejowi Krzanowskiemu, Witoldowi Szalonkowi, czy – jak w mijającym roku – Wojciechowi Kilarowi.

Jury każdej edycji jest wybierane w zależności od tematu Konkursu. W jego skład wchodzi trzy osoby: przedstawiciel PWM (najczęściej Redaktor Naczelny), kompozytor oraz muzyk-wykonawca specjalizujący się w grze na danym instrumencie bądź dyrygent. Wśród autorytetów muzycznych, które przyjęły zaproszenie do Jury Konkursu, byli m.in. profesor Aleksander Lasoń, profesor Zbigniew Bujarski, Arkadiusz Kubica – skrzypek Kwartetu Śląskiego czy Agnieszka Duczmal – założycielka i dyrygentka orkiestry AMADEUS.

Przedmiotem pierwszej edycji Konkursu, rozstrzygniętej w 2003 roku, był utwór na klarnet solo. Jury wyłoniło dwie prace: *Wariacje na temat pewnego odrodzenia* Pauli Ptach oraz *Wolanie w ciszę* Aliny Błońskiej. W kolejnych edycjach tematami były utwory przeznaczone na: gitarę klasyczną, saksofon

altowy, trąbkę, puzon i akordeon. VI edycja z 2008 roku przyniosła niezwykle ciekawy temat – utwór na rzadko wykorzystywany instrument, nieczęsto zresztą kojarzony z muzyką współczesną, a mianowicie klawesyn solo. Konkurs wygrał utwór *Sonettino* Emila Bernarda Wojtackiego – wybitnie wirtuozowska kompozycja, wymagająca nie tylko najwyższych umiejętności wykonawczych, ale także odpowiednio nastrojonego klawesynu. Wyróżnienia nie przyznano. Przedmiotem IX edycji, dedykowanej Witoldowi Szalonkowi, był zaś utwór na dowolny tradycyjny instrument preparowany solo. Wyłoniono wówczas prace Ewy Fabiańskiej i nagrodzonej już wcześniej w innych konkursach Justyny Kowalskiej-Lasoń.

Chociaż formuła Konkursu pozostaje niezmienna, można powiedzieć, że sam Konkurs też się w pewnym sensie rozwija. W 2009 roku po raz pierwszy w jego historii tematem nie był utwór na instrument solo lecz na kwartet smyczkowy, a przedmiotem X Konkursu, dedykowanego Wojciechowi Kilarowi w 80 rocznicę urodzin, była kompozycja na orkiestrę smyczkową.

Do jury jubileuszowej edycji Konkursu zaproszona została Agnieszka Duczmal oraz profesor Wojciech Widlak – kierownik katedry kompozycji Akademii Muzycznej w Krakowie. I nagrodę otrzymał Paweł Piotr Pietruszewski, absolwent klasy kompozycji profesora Aleksandra Lasonia w Akademii Muzycznej w Katowicach, za utwór *RIFFonia*, a wyróżnienie przyznano Adamowi Porębskiemu, studentowi Akademii Muzycznej we Wrocławiu, za *Semi-overture*. Dla Pawła Pietruszewskiego było to już drugie zwycięstwo w Konkursie im. Tadeusza Ochlewskiego (w 2009 roku otrzymał wyróżnienie), co pokazuje, że jego utwory są doceniane przez kolejnych jurorów. Prawykonanie wyłonionych utworów zaplanowane jest na 17 lutego 2013 roku. Kompozycje wykona Orkiestra Polskiego Radia AMADEUS pod dyktando Agnieszki Duczmal w Poznaniu podczas Koncertu Prawykonania nowych utworów z katalogu PWM.

Konkurs daje wydawcy (i nie tylko wydawcy) możliwość stałej obserwacji nowych trendów wśród młodych polskich kompozytorów, ich warsztatu i estetyki, ale czy będzie dla laureata furtką do kariery i czy zwycięskie utwory wejdą na stałe do repertuaru koncertowego? Tego nigdy nie da się ani przewidzieć, ani zagwarantować. Uczestnikami są przecież często twórcy bardzo młodzi, których talent jeszcze się rozwija. Spoglądając jednak na listę tych kilkunastu wyłonionych w Konkursie im. Tadeusza Ochlewskiego laureatów, znajdujemy nazwiska takich twórców jak Marek Pasieczny, Barbara Kaszuba czy Dariusz Przybylski, którzy swoimi późniejszymi osiągnięciami już zdążyli dowiedzieć, że tych kilka lat temu warto było zwrócić na nich uwagę i że idea Konkursu ma sens.

Daniel Wierzejski,
Urszula Mieszkiel

X KONKURS KOMPOZYTORSKI W roku 2012
dedykowany Wojciechowi Kilarowi
im. Tadeusza Ochlewskiego
organizowany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne

PRZEDMIOT KONKURSU:
oryginalna kompozycja na orkiestrę smyczkową

TERMIN NADSYŁANIA PRAC
upływa z dniem 31 lipca 2012 roku

ROZSTRZYGNIECIE KONKURSU:
wrzesień 2012

DLA LAUREATÓW:
- włączenie kompozycji do katalogu PWM
- wydanie drukiem
- publiczne wykonanie
- nagrody pieniężne

Regulamin na stronie:
www.pwm.com.pl
Dodatkowe informacje:
promot@pwm.com.pl

W konkursie mogą brać udział kompozytorzy narodowości polskiej, którzy nie ukończyli jeszcze 30 roku życia

LAUREACI

2003 – utwór na klarnet

Paula Ptach – *Wariacje na temat pewnego odrodzenia* (I nagroda)
Alina Błońska – *Wołanie w ciszę* (wyróżnienie)
 PWM 10295

2004 – utwór na gitarę klasyczną

Marek Pasieczny – *Homenaje a Manuel de Falla* (I nagroda)
Barbara Kaszuba – *Fantazja* (wyróżnienie)
 PWM 10363

2005 – utwór na saksofon altowy

Dariusz Przybylski – *Konstrukcja* (I nagroda)
Robert Kosek – *Psikus* (wyróżnienie)
 PWM 10411

2006 – utwór na trąbkę

Jarosław Płonka – *Konstrukcja w metalu* (I nagroda)
Robert Kosek – *Hejnał* (wyróżnienie)
 PWM 10460

2007 – utwór na puzon

Jakub Polaczyk – *Kombinacje na Olimpie* (I nagroda)
Łukasz Godyla – *Cyrkulacje* (wyróżnienie)
 PWM 10889

2008 – utwór na klawesyn

Emil Bernard Wojtacki – *Sonettino* (I nagroda)
 (wyróżnienia nie przyznano)
 PWM 10922

2009 – utwór na kwartet smyczkowy

Michał Jakub Papara – *Odyseja* (I nagroda)
Paweł Pietruszewski – *Tęsknota za pieśnią* (wyróżnienie)
 PWM 11080, 11081

2010 – utwór na akordeon lub akordeon i taśmę

Krzysztof Kamil Kosecki – *Magnetismo* (I nagroda)
Igor Jankowski – *Trzy impresje* (wyróżnienie)
 PWM 11168

2011 – utwór na instrument preparowany solo

Ewa Fabiańska – *Miniatures sonorisiques* na puzon preparowany solo (I nagroda)
Justyna Kowalska-Lasoń – *...dotykam gór, a one dymią* na flet preparowany solo (wyróżnienie)
 PWM 11269

2012 – utwór na orkiestrę smyczkową

Paweł Piotr Pietruszewski – *RIFFonia* (I nagroda)
Adam Porębski – *Semi-overture* (wyróżnienie)

Sinfonia Varsovia promuje polską muzykę XX wieku

Rzadko wykonywane utwory Tomasza Sikorskiego, Spisaka, Serockiego, Bairda, Panufnika i Tansmana zabrzmiały w wykonaniu Sinfonii Varsovia podczas dwóch koncertów, których główną ideą była promocja polskiej muzyki orkiestrowej minionego stulecia.

W programie koncertów 28 listopada i 4 grudnia znalazły się znakomite utwory, które – z wyjątkiem może *Koncertu na klawesyn i orkiestrę smyczkową* Henryka Mikołaja Góreckiego – rzadko usłyszeć można w wykonaniu na żywo: *Concerto giocoso* Michała Spisaka, *Partita* na skrzypce i orkiestrę oraz *III Symfonia* Witolda Lutosławskiego, *Sinfonietta* na 2 orkiestry smyczkowe Kazimierza Serockiego, *Koncert fortepianowy* Andrzeja Panufnika, *Elegeia* Tadeusza Bairda i *Koncert na orkiestrę* Aleksandra Tansmana.

Sinfonia Varsovia zaprosiła do współpracy polskich solistów: Elżbietę Chojnącką, Marię Machowską, Ewę Pobłocką i Macieja Grzybowski. Orkiestra wystąpiła pod batutą Jerzego Maksymiuka oraz Renato Rivolta.

Absolutnym rarytasem było energetyczne, sonorystyczne *Concerto breve* na fortepian, 24 instrumenty dęte i perkusję Tomasza Sikorskiego. 4 grudnia 2012 utwór ten zabrzmiał



Maciej Grzybowski i Sinfonia Varsovia

po raz pierwszy od czasu swojego prawykonania podczas „Warszawskiej Jesieni” w roku 1965. Orkiestrę poprowadził Renato Rivolta a partię solową wykonał Maciej Grzybowski.

Tomasz Sikorski (1939–1988)

Concerto breve

na fortepian, 24 instrumenty dęte i perkusję (1965)
 10'

pf solo-4440-4440-batt (4esec)-senza archi

Prawykonanie: 30 IX 1965, „Warszawska Jesień”

T. Sikorski (pf), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, K. Stryja (dir.)

Wojciech Ziemowit Zych kompozytorem-rezydentem Filharmonii Krakowskiej

Wojciech Ziemowit Zych jest w sezonie 2012/2013 kompozytorem-rezydentem Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie. W listopadzie krakowska publiczność mogła usłyszeć utwór *Hommage à Kantor*. W lutym Michał Poniżnik z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Krakowskiej pod dykcją Jeana-Luca Tingauda wykona *Soliloquium II – Pejzaż myśli zamarzłych* na klarnet basowy solo i 20 instrumentów smyczkowych, a dwa tygodnie później zabrzmiał *Pictor coeli* w wykonaniu Chóru Filharmonii Krakowskiej pod batutą Włodzimierza Siedlika.

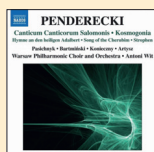
Wojciech Ziemowit Zych urodził się w 1976 w Warszawie. W latach 1996–2001 studiował w klasie kompozycji prof. Marka Stachowskiego w Akademii Muzycznej w Krakowie. W latach 2001–2002 odbywał studia podyplomowe u Petera-Jana Wagemansa w Konserwatorium w Rotterdamie. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Kompozycji na Wydziale Twórczości Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2006 uzyskał stopień naukowy doktora sztuki. Od 2007 jest członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich. W latach 2006–2008



był członkiem Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.



Aleksander Nowak
3x4+8
I i II Kwartet smyczkowy; Quantempore;
Ulica Spokojna 3
Kwartet Śląski, A. Adamski (cl), T. Hajda
(trbn), S. Lasoń (vc), P. Salajczyk (pf),
Warszawska Grupa Cellonet, A. Bauer
(dir.)
CD Accord ACD 180, 2012



Krzysztof Penderecki
Canticum Canticorum Salomonis;
Kosmogonia; Hymn do św. Wojciecha;
Pieśń Cherubinów; Strofy
O. Pasiecznik (S), R. Bartmiński (T),
T. Konieczny (B), J. Artysz (rec.), Chór
i Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Narodowej, A. Wit (dir.)



Ludomir Różycki – Piano works I
Gra fal; 4 Imprompty; 3 Morceaux;
Balladyna; 4 Intermezzi; 5 Fantasiestücke;
Rossignol
V. Seferinova
AP0263, 2012



Ludomir Różycki
Utwory kameralne z fortepianem
Kwintet fort.; Rapsodia; Sonata
wiolonczelowa
J. Godziszewski (pf), Kwartet Wilanowski
Acte Préalable AP0253, 2012



Władysław Żeleński
Dzieła wszystkie na skrzypce
Essential Duo
Acte Préalable AP0239, 2012



Grażyna Bacewicz
Koncerty wiolonczelowe
Uwertura (1943); I Koncert
wiolonczelowy; II Koncert wiolonczelowy
B. Kozia, A. Krzeszowiec (vc), Sinfonia
Iuventus, G. Tchitchinadze (dir.),
M. Wolińska (dir.)
DUX 0591, 2012



Paweł Łukaszewski
Musica Sacra I
Gaudium et Spes; Sinfonietta; Trinity
Concerto; Adagietto; II Symfonia
„Festinus amare homines”
A. Mikołajczyk-Niewiedział (S),
G. Banaszak (sax), Ravel Piano Duo,
Orkiestra i Chór Opery i Filharmonii
Podlaskiej, V. Bielecka (dir.), P. Borkowski
(dir.)
DUX 0356, 2012



Paweł Łukaszewski
Musica Sacra 2
Psalmus 102; Souvenir I; Stabat Mater;
Offertorium; Hommage a Edith Stein;
Koncert na organy i orkiestrę smyczk.;
Veni Creator; Icon
Polski Chór Kameralny, Schola Cantorum
Gedanensis, J. Łukaszewski (dir.),
M. Markuszewski (org), J.B. Boszczanin
(org), Schola Cantorum Białostociensis,
V. Bielecka (dir.), W. Golonka (org),
Concerto Avenna
DUX 0367, 2012



Paweł Łukaszewski
Musica Sacra 3 – Carols & Motets
Polski Chór Kameralny, Schola Cantorum
Gedanensis, J. Łukaszewski (dir.)
DUX 0440, 2012

Nowy utwór Eugeniusza Knapika na otwarcie Konkursu Fitelberga

Beauty Radiated in Eternity Eugeniusza Knapika wraz z *Uwerturą koncertową* Stanisława Moryty zainaugurowały IX Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga. Obydwa utwory miały swoje prawykonywanie.

Beauty Radiated in Eternity na chór i orkiestrę powstało do tekstu poety perskiego Hafiza. Dzieło reprezentowało podczas katowickiego konkursu – jednej z najważniejszych w Polsce imprez muzycznych o międzynarodowym zasięgu – twórczość śląskiego środowiska kompozytorskiego, którego Eugeniusz Knapik jest jednym z czołowych przedstawicieli. Utwór powstał na zamówienie Fundacji Muzycznej im. Grzegorza Fitelberga. Oficjalne otwarcie konkursu i inau-

guracyjny koncert prawykonań miały miejsce 16 listopada 2012 w sali koncertowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Oba prawykonyania dokonała Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii Śląskiej pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka.

Konkurs odbywał się w dniach 16-25 listopada. I miejsce zajął Daniel Smith z Australii, II – Marzena Diakun z Polski, III – Azis Sadikovic z Austrii.



Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii Śląskiej pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka podczas IX Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga

We wrześniu 2012 ukazał się pierwszy numer czasopisma *Scala*, skierowanego do nauczycieli szkół muzycznych, którym pomagać ma w poszukiwaniu inspiracji dydaktycznych. W zamierzeniu wydawcy tematem każdego kolejnego wydania ma być inny instrument. Pierwszy numer poświęcony jest klarinetowi.

Pismo dostępne jest on-line na stronie:

issuu.com/pwmedition



Dwuczęściowy film w reżyserii Maliny Malinowskiej-Wollen, opowiadający o dziejach jednego z najbardziej ambitnych przedsięwzięć wydawniczych w Europie – *Encyklopedii Muzycznej PWM* pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, można obejrzeć na kanale PWMedition na YouTube.

www.youtube.com/user/pwmedition

► Nowe nuty



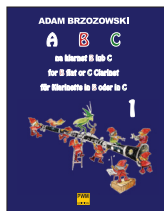
Antologia muzyki wiolonczelowej

Nr kat. 11329

ISMN 979-0-2740-0862-8

Dobrzyński Ignacy Feliks – *Nokturn* op. 46; Noskowski Zygmunt – *Melodia* op. 3 nr 1; Noskowski Zygmunt – *Burleska* op. 3 nr 2; Wierbiłowicz

Aleksander – *Walc*, *Etiudy*; Rogowski Ludomir Michał – *Arietta*



Adam BRZOZOWSKI

A B C na klarnet B lub C, z. I

Podręcznik do nauki gry na klarnecie dla najmłodszych
Nr kat. 11261

ISBN 978-83-224-0945-9



Ty też możesz grać!

na klarnet B lub C

z fortepianem

Nr kat. 11242

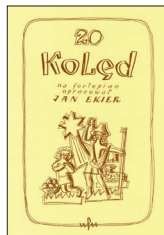
ISMN 979-0-2740-0848-2

Jacek DOMAGAŁA (*1947)

II Sonata na fortepian

Nr kat. 11335

ISMN 979-0-2740-0865-9



Jan EKIER (oprac.)

20 koled na fortepian

Nr kat. 179

ISMN 979-0-2740-0866-6



Henryk Mikołaj GÓRECKI (1933-2010)

Ach, mój wianku lewandowy

Pieśni ludowe na chór mieszany a cappella, op.50
Nr kat. 11309

ISMN 979-0-2740-0871-0

Idzie chmura, pada deszcz

Pieśni ludowe na chór mieszany a cappella, op. 51

Nr kat. 11310

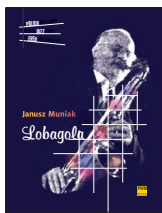
ISMN 979-0-2740-0870-3

Wieczór ciemny się uniża

Pieśni ludowe na chór mieszany a cappella, op. 45

Nr kat. 11311

ISMN 979-0-2740-0872-7



Janusz MUNIAK (*1941)

Lobagola

Nr kat. 11308

ISMN 979-0-2740-0864-2

Lobagola to wybór ośmiu utworów Janusza Muniaka – jednej z najbarwniejszych postaci polskiego jazzu. Zbiór ukazał się w dwudziestolecie istnienia niezwykłego klubu „U Muniaka”.

Michał Jakub PAPARA (*1984)

Poemat z księgi snów i wyobrażeń

na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian

Nr kat. 11292

ISMN 979-0-2740-0876-5

Marek PASIECZNY (*1980)

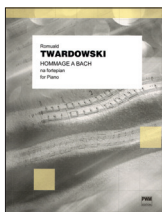
The Tango Impressions

W hołdzie Sztuce Astora Piazzolli

na gitarę

Nr kat. 11279

ISMN 979-0-2740-0782-9



Romuald TWARDOWSKI (*1930)

Hommage a Bach

na fortepian

Nr kat. 11278

ISMN 979-0-2740-0818-5

► Nowe książki



Encyklopedia Muzyczna PWM:

Szymanowski

(wydanie specjalne)
160 ss., A4, oprawa miękka

Nr kat. 20719

ISBN 978-83-224-0947-3



Marcin Tadeusz ŁUKASZEŃSKI

Przewodnik po muzyce fortepianowej

2 tomy, 591 ss. + 720 ss., B6, oprawa twarda

Nr kat. 20673, 20718

ISBN 978-83-224-0949-7,

ISBN 978-83-224-0950-3



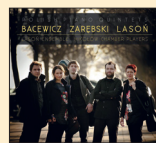
Wojciech Kazimierz OLSZEWSKI

Sztuka improwizacji jazzowej (+CD)

312 ss., B5, oprawa miękka

Nr kat. 20716

ISBN 978-83-224-0943-5



Polish Piano Quintets: Bacewicz –

Zarebski – Lasoń

Grażyna Bacewicz – I Kwintet fort.;

Juliusz Zarebski – Kwintet fort. g-moll

op. 34;

Aleksander Lasoń – Muzyka kameralna

nr 1 „Stalowowolska”

Lasoń Ensemble Kameralniści Mikołowa

ACD 178



Górecki Mikołaj / Henryk Mikołaj

H.M. Górecki – Szeroka woda op. 39;

Koncert na klawesyn (fortepian) i orkiestrę

smyczk. op. 40; Mikołaj Górecki –

Nokturn; Concerto Notturmo

K. Danczowska (vn), A. Górecka (pf),

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej,

Chór Filharmonii Śląskiej, Śląska Orkiestra

Kameralna, M.J. Błaszczyk (dir.), J. Wolanin

(dir.)

DUX 0924, 2012



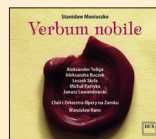
Maciej Małecki

The Dream of Frédéric; Kwartety

smyczkowe nr 1-3

Opium String Quartet

Acte Préalable AP0268, 2012



Stanisław Moniuszko

Verbum nobile

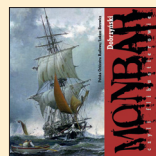
Chór i Orkiestra Opery na Zamku,

W. Kunc (dir.), A. Buczek (S),

J. Lewandowski (B), M. Partyka (Bar),

L. Skrla (Bar), A. Teliga (B)

DUX 0783, 2012



Ignacy Feliks Dobrzyński

Monbar czyli Filibustierowie

R. Bartmiński, P. Tolstoy, E.

Biegas, W. Gierlach, A. Makówka,

E. Kruszczyńska, D. Machej,

K. Szmyt, D. Borowski, G. Pazik,

Chór Polskiego Radia, Polska Orkiestra

Radiowa, Ł. Borowicz (dir.)

Polskie Radio, 2012 (3CD)



Kazimierz Serocki. Awangarda

Episody; Segmenti; Continuum;

Fantasmagoria; Fantasia elegiaca;

Arrangements

Polskie Nagrania PNCD 1441, 2012

(nagr. 1965-80)



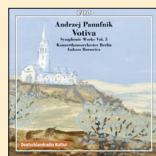
Henryk Mikołaj Górecki – *Miserere*

Lobgesang; Miserere; Pieśni Maryjne

Los Angeles Master Chorale, G. Gershon

(dir.)

Decca 478 3537, 2012



Andrzej Panufnik – *Votiva*

Symphonic Works Vol. 5: Metasinfonia;

Sinfonia Votiva; Concerto Festivo

J. Strodthoff (org), M. Oberainger (trmp),

Konzerthausorchester Berlin, Ł. Borowicz

(dir.)

CPO 777 684-2, 2012



Adrianna Lis: *Rozmowa / Dialogue*

Wojciech Kilar – Sonatina na flet

i fortepian; Łukasz Woś – Sonata

Medjugorska; Michał Rosiak – Melbourne

Cup; Roxanna Panufnik – Conversation

with Prayer; Gao Ping – Sonatine;

Dialogue between Wind and Snow;

Anthony Ritchie – Polish Dances Op.155,

Michael Williams – When We Fell; Jack

Body – 4 pieces from 'Rainforest'

A. Lis (fl), S. Watkins (pf)

Atoll Records, 2012

► Wybrane tytuły wypożyczeniowe

WOJCIECH KILAR (*1932)**Galop z filmu „Cwał”**

Krzysztofa Zanussiego (1995), 2'30"
0000-2000-archi

Zazdrość i medycyna

temat z filmu Janusza Majewskiego (1973)
0000-2300-ar cel pf-archi

EUGENIUSZ KNAPIK (*1951)**Beauty Radiated in Eternity** (2012)
30'

coro misto-3233-4331-batt (6sec) 2ar-archi
Prawykonanie: 16 XI 2012, Katowice
Orkiestra Symfoniczna i Chór Filharmonii
Śląskiej, M.J. Błaszczyk (dir.)

Utwór powstał na zamówienie Fundacji Muzycznej
im. G. Fitelberga z okazji IX Międzynarodowego
Konkursu Dyrygentów

JAN ADAM MAKRAKIEWICZ (1899-1954)**Kołędy** na chór mieszany i orkiestrę, 40'

coro misto-3233-4331-batt ar-archi
Wśród nocnej ciszy; Gdy się Chrystus rodzi; Bóg
się rodzi; Kołysanka Maryi (Gdy śliczna Panna);
Lulajże Jezuniu; Jasna Panna; Jezus malusieńki;
Kołęda krakowska; Z narodzenia Pana; Za gwiaz-
dą; Witaj gwiazdo złota; Pastuszkowie mili

STANISŁAW MONIUSZKO (1819-1872)**Na kwaterunku**, balet w 1 akcie (1868)

2222-4231-batt ar-arch
Libretto: H. Meunier
Opracowanie: W. Ormicki
Premiera: 6 IX 1868, Warszawa, Teatr
Narodowy

PAWEŁ MYKIETYN (*1971)**Koncert na wiolonczelę i orkiestrę** (1998),
15'

vc solo-2222-2220-timp-archi
Prawykonanie: 15 X 1999, Poznań
A. Bauer, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Poznańskiej, W. Michniewski (dir.)

Król Lear musical w 2 aktach (2012)

voci solo-1 (+picc) 1 (+c.i.) 2 (+cl b.) 1 (cfg)-1210-batt
(2sec) pf synth-archi (1.1.1.2.1)
Libretto: R. García, W. Szekspir, J. Améry;
oprac. P. Gruszczyński
Prawykonanie: 9 IX 2012, Kraków, „Sacrum
Profanum”
K. Moś, B. Blanco, J. Gonzalez de Springer,
J. Peter Kenny, J. Noval Moro, Ensemble
Modern, M. Moś (dir.)

ALEKSANDER NOWAK (*1979)**Koncert na gitarę w stroju osobliwym
i orkiestrę kameralną** (2011/2012), 20'

chit solo-1111-1110-batt (2sec)-archi (6.6.4.4.1)
Prawykonanie: 13 X 2012, Tychy
M. Nosal, Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
AUKSO, M. Moś (dir.)
Utwór powstał na zamówienie XIV Festiwalu
„Śląska Jesień Gitarowa” w Tychach.

FELIKS NOWOWIEJSKI (1877-1946)**Marsz pretorianów z oratorium
„Quo vadis”**

na orkiestrę symfoniczną (1903), 6'
3222-4431-batt (3sec)-archi

AGATA ZUBEL (*1978)**Not I** na głos, zespół instrumentalny
i elektronikę (2010), 21'

S/MS solo-1 (fl/picc./alt./bass) 010-0000 pf batt el vn vc
Prawykonanie: 13 IX 2012, Kraków, „Sacrum
Profanum”
A. Zubel, Klangforum Wien, Clement Power
(dir.)

Ulicami ludzkiego miasta

na zespół instrumentalny (2011), 16'
Prawykonanie: 20 IX 2011, „Warszawska Jesień”
European Workshop for Contemporary Music,
R. Bohn (dir.)

Utwór napisany na zamówienie Deutschlandfunk.
„Ulicami ludzkiego miasta” stanowi pomysły
przykład zespolenia tradycyjnej materii muzycznej
z dźwiękami codziennego życia człowieka. Śmiech,
pokasywanie, brzęk spadających łyżek, stukot
maszyny do pisania czy kroków pianisty zmie-
rzającego do swego instrumentu – prawie żaden
meloman nie mógł pozostać obojętny wobec tego
niecodziennego spaceru”.

[Marek Dolewka, polmic.pl]



FRANKFURT/M • LEIPZIG • LONDON • NEW YORK
www.editionpeters.com

Miło nam poinformować, że po wielu latach współpracy Polskie Wydawnictwo Muzyczne zawarło umowę z wydawnictwem Edition Peters, stając się jego oficjalnym reprezentantem na terenie Polski. Umowa będzie obowiązywała od 1 stycznia 2013 roku, a swym zakresem obejmie nie tylko wypożyczenia, ale też Wielkie Prawa.

Edition Peters to jedno z najstarszych i największych wydawnictw muzycznych na świecie. Istnieje od 1800 roku i posiada w katalogu zarówno dzieła największych klasyków, takich jak Mozart czy Beethoven, jak też kompozytorów współczesnych (John Cage, George Crumb, Mauricio Kagel, György Ligeti, Morton Feldman, Erkki-Sven Tüür).

Na mocy podpisanej umowy wszystkie materiały orkiestrowe z katalogu wydawnictwa Edition Peters są dostępne na terenie Polski wyłącznie za pośrednictwem PWM (dotyczy to zarówno utworów koncertowych, jak i scenicznych).



Ewa Krzyżewska i Mariusz Dmochowski na planie filmu *Zazdrość i medycyna* (1973)
w reżyserii Janusza Majewskiego i z muzyką Wojciecha Kilara.

Fot. W. Rzymiński/PAP



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
Urszula Mieszkielo
Layout
Pracownia Register
Zamknięcie numeru
4.12.2012