



Paweł Łukaszewski

Pośrednik w przekazywaniu Prawdy

Paweł Markuszewski

W NUMERZE:

- 1-4 O muzyce
Pawła ŁUKASZEWSKIEGO
- 5-7 Szostakowicz
we wspomnieniach
Krzysztofa MEYERA
- 8-10 Nowe opery: „Madame Curie”
Elżbiety SIKORY i „Pułapka”
Zygmunta KRAUZEGO
- 11-13 „Odczytywanie na nowo”:
Mieczysław TOMASZEWSKI
opowiada o pracy w PWM
- 14-15 Eugeniusz KNAPIK
w rozmowie
z Krzysztofem Drobą
- 17 „II Koncert fortepianowy”
Wojciecha KILARA

„Jeżeli miałoby dzisiaj sens narzucanie jakiegoś indywidualnego stylu nowoczesnej muzyki sakralnej obowiązującego w kościele, za jaki w XVI stuleciu uznano styl Palestriny, wskazałbym właśnie na styl Pawła Łukaszewskiego reprezentowany w jego licznych kompozycjach sakralnych¹ – pisał w 2002 r. Stanisław Olędzki. Ronald E. Grames, recenzent prestiżowego magazynu „Fanfare”, tak skomentował jedną z najnowszych płyt z utworami kompozytora: „Żyjemy w czasach odrodzenia religijnej muzyki chóralnej, reprezentowanej przez wysoce ekspresyjne, głęboko religijne kompozycje Pärta, Taveniera, Góreckiego, MacMillana, Lauridsena i innych. [...] Nie ulega wątpliwości, że polski kompozytor Paweł Łukaszewski należy do tego grona tytanów”.

Jego dzieła święcą dziś triumfy na estradach koncertowych Europy, obu Ameryk i Australii. Paweł Łukaszewski pełni funkcję kompozytora-rezydenta warszawskiej Filharmonii Narodowej, jego *I Symfonia*

pod batutą Antoniego Wita otwierała sezon 2011/2012. Niedawno został laureatem Nagrody Prymasa Polski, ma w swoim dorobku kilka „Fryderyków”. Już podczas studiów u Mariana Borkowskiego w warszawskiej Akademii Muzycznej zdobył sławę jako twórca niezwykle ekspresyjnych, chóralnych i wokálně-instrumentalnych dzieł religijnych. Ten kierunek dominuje w jego twórczości do dzisiaj, choć w ostatnich latach coraz ważniejsze miejsce zajmuje w niej również muzyka instrumentalna.

Utwory Łukaszewskiego zdobyły kilkanaście nagród na krajowych i międzynarodowych konkursach kompozytorskich, ukazały się na kilkudziesięciu płytach CD (w tym dwie w brytyjskim wydawnictwie Hyperion), a ich partytury wydawały krajowe i zagraniczne wydawnictwa nutowe (większość dzieł odnaleźć można w katalogu PWM, a także brytyjskiego ChesterNovello).

Kompozytor prowadzi również intensywną działalność dyrygencką (dyrektor i dyrygent Chóru Katedry Warszawsko-Pra-

Drodzy Czytelnicy,

główną postacią numeru jest Paweł Łukaszewski, kompozytor-rezydent warszawskiej Filharmonii Narodowej. Jego imponujący dorobek artystyczny, poglądy na muzykę i bogatą karierę w sposób syntetyczny ujął Paweł Markuszewski.

Kwartę zdominowały jednak tym razem nowe publikacje książkowe. Chcieliśmy uniknąć takiego tłoku, ale nie sposób było oprzeć się przedrukowi ich fragmentów. Po pierwsze dlatego, że wszystkie dotyczą osób ważnych dla PWM, których zawodowe ścieżki łączyły się z historią wydawnictwa. Po drugie, są to osobowości niezwykle interesujące jako twórcy i jako ludzie. Po trzecie, osobisty ton wypowiedzi sprawia, że przywoływane z ich pamięci wydarzenia i postaci ożywają, a opowieści stają się dokumentem bezcennym.

Z przyjemnością prezentujemy dwie książki Krzysztofa Droby. Jedną z nich jest zapisem rozmów z prof. Mieczysławem Tomaszewskim – muzykologiem i wieloletnim redaktorem naczelnym i dyrektorem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (sprawował te funkcje przez 36 lat!), który w tym roku świętował 90. urodziny. Druga to szkic do portretu Eugeniusza Knapika, również w formie rozmowy. Kompozytor, który też obchodził w tym roku okrągły jubileusz, opowiada o swoim profesorsze, Henryku Mikołaju Góreckim.

Trzecia z cytowanych nowości to Krzysztofa Meyera *Mistrzowie i przyjaciele* – książka porywająca, którą czyta się jednym tchem, zarazem dowcipna i wzruszająca. Meyer, biograf Szostakowicza, tutaj opisuje m.in. swoją osobistą relację z rosyjskim kompozytorem.

Z wydarzeń muzycznych minionego półrocza wymieniamy tylko kilka, na więcej nie pozwala objętość Kwartę. Zachęcamy jednak do odwiedzania stron internetowych PWM, które takich ograniczeń nie mają, i na których znaleźć można uzupełniany na bieżąco kalendarz koncertowy. U.M.

ROCZNICE 2012

Zbigniew BARGIELSKI *1937
Ryszard BUKOWSKI 1916-1987
Feliiks JANIEWICZ 1762-1848
Tomasz KIESEWETTER 1911-1992
Wojciech KILAR *1932
Zygmunt KONIECZNY *1937
Andrzej KOSZEWSKI *1922
Bronius KUTAVICIUS *1932
Juliusz ŁUCIUK *1927
Tadeusz MACHL 1922-2003
Tadeusz MAKŁAKIEWICZ 1922-1996
Franciszek MIRECKI 1791-1862
Stanisław MONIUSZKO 1819-1872
Zygmunt MYCIELSKI 1907-1987
Konrad J. PAŁUBICKI 1910-1992
Karol SZYMANOWSKI 1882-1937
Henryk WARS 1902-1977

ROCZNICE 2013

Zbigniew BUJARSKI *1933
Andrzej CWOJDZIŃSKI *1928
Henryk CZYŻ 1923-2003
Jan FOTEK *1928
Henryk Mikołaj GÓRECKI 1933-2010
Adam KACZYŃSKI 1933-2010
Witold LUTOSŁAWSKI 1913-1994
Witold RUDZIŃSKI 1913-2004
Jadwiga SARNECKA 1883-1913
Stanisław SKROWACZEWSKI *1923
Stanisław WIECHOWICZ 1893-1963

skiej „Musica Sacra”), organizacyjną (pomyślnie sławca i dyrektor Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego „Musica Sacra”) oraz pedagogiczną – w Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina (od roku 2010 na stanowisku profesora naukowo-dydaktycznego), a także jako *visiting professor* na uniwersytetach w Chile oraz w Seville (Hiszpania), Trondheim (Norwegia), Rouen (Francja) czy Los Angeles (USA). Odbiera liczne podróże artystyczne (w 2011 r. do dziesięciu krajów), zasiada w jury międzynarodowych konkursów kompozytorskich (Moskwa, Bukareszt, Arezzo).

„Mój język jest sposobem wyrażania myśli i zamierzeń, dyktowany potrzebą wewnętrzną. Nad indywidualnym językiem muzycznym przekazu należy pracować, aby w rezultacie móc się odnaleźć jak najbardziej komfortowo w strukturze dźwiękowej czy rytmicznej, a także w czasie i emocjach. Zmierzam to i tak do tego, by odnaleźć siebie” – powiedział kompozytor w jednym z licznych wykładów.

U źródeł muzyki sakralnej Łukaszewskiego stoi zawsze tekst. W jego dziełach sakralnych przeważają teksty liturgiczne po łacinie, znacznie rzadziej w języku polskim. W pojedynczych utworach kompozytor sięgał po teksty niemieckie i starocerkiewno-słowiańskie. Chętnie wykorzystuje również polską poezję religijną – m.in. wiersze K. Iłłakowiczówny, Z. Herberta, J. Lechonia, E. Brylla, R. Brandstaettera, B. Fabiani, S. Wyspiańskiego, C. Miłosza oraz ks. P. Skargi i św. Maksymiliana M. Kolbego, a także współczesne teksty łacińskie J. Wojtczaka-Szyszkowskiego i S. Kwiatkowskiego.

„Bliski jest mi szacunek do «Słowa», dla którego poszukuję odpowiedniego dźwięku. Dźwięk służy w mojej twórczości «Słowu». Nie próbuję poprzez swoje kreacje dźwiękowe tworzyć nowej rzeczywistości, ale staram się do «Słowa» ilustrować językiem brzmieniowym, który jest czytelny dla współczesnego odbiorcy”² – mówi Łukaszewski.

Kompozytor zdecydowanie odżegnuje się od prób kategoryzacji jego muzyki, podkreślając, że pragnie pozostać twórcą niezależnym. W recenzjach i omówieniach jego dzieł pojawia się często określenie „neotonalność”, choć trudno byłoby odszukać w partyturach wyraźniejsze związki z tradycyjną tonalnością dur-moll; sam Łukaszewski określa swój język muzyczny jako „tonalność odnowioną”. Często sięga do skal modalnych, choć nie stroni od dużych skoków interwałowych oraz współbrzmień sekundowych, kwartowych i trytonowych. Melodyka i harmonika są jednak tylko środkiem, nie zaś celem samym w sobie – podobnie jak stosowana często redukcja materiału muzycznego, przywołująca czasem na myśl quasi-minimalistyczny język dźwiękowy Pärta czy Góreckiego. Brytyjski muzykolog Adrian Thomas określa jego postawę twórczą jako „antymodernizm”³.

„Powtarzalność myśli muzycznych i słów zwalnia tempo zdarzeń, wydłuża czas – jest on zatrzyman, zawieszony, rozważany. Ma-

zeniem wielu jest, aby czas ujarzmić, pochwycić i rozciągnąć jak płótno, na którym utrwała się chwile, zdarzenia, uczucia i wrażenia. Czas sakralny to czas wewnętrznego przeżywania. Nowa muzyka sakralna ściśle związana jest z redukcją: materiału dźwiękowego, materiału rytmicznego, tekstu oraz z uproszczeniem języka wypowiedzi. Ograniczenie, czasem do kilku dźwięków lub akordów, sprawia, że dźwięki te zyskują nową głębię i nowy czas. Ale sacrum jest pomiędzy dźwiękami, w przestrzeni, pogłosie, wybrzmieniu, a czasem nie tam, gdzie dźwięk się zaczyna, ale gdzie się kończy”⁴ – mówi Łukaszewski o swej twórczości. – „Istotnym kompozycyjnie zabiegiem występującym w moich utworach stał się redukcjonizm, który interpretuję jako dokonanie wyraźnych wyborów strukturalno-konstrukcyjnych, fakturalno-formalnych i estetyczno-stylistycznych. Stanowi on dla mnie podstawę drogi twórczej. Moje utwory określiłbym raczej jako «dźwięczną» mowę i przesłanie, w którym redukcja (zmniejszanie, ograniczanie i upraszczanie środków techniki kompozytorskiej) przejawia się następująco: fazy i minifazy utworu są wyjątkowo krótkie i zwarte, następują po sobie gwałtownie, unikam w nich rozbudowanej pracy przetworzeniowej. Brzmienie charakteryzuje silny ładunek emocjonalny, stanowiący konkretną wypowiedź, nie zaś opis, że tak się wyrażę, «krajobrazu» akcji”.

W obszernym katalogu dzieł Łukaszewskiego najwięcej miejsca zajmują kompozycje na chór *a cappella*. Już w 1988 r. powstała *Modlitwa do Matki Boskiej Gromnicznej* do słów K. Iłłakowiczówny. Do najważniejszych dzieł choralnych należą także m.in. *Ave Maria* na dwa chóry mieszane (1992), *Stabat Mater* (1993), *Dwa motety wielkopostne* (1995), cykl *Beatus vir* (1996–2007), *Veni Creator* (2004), *Nunc dimittis* (2007), *Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich* (2007), *Salve Regina* (2009), *Lamentationes* (2011), a także napisane na zamówienie The King's Singers *Responsoria Tenebrae* (2010), których brytyjska premiera miała miejsce w Londynie w 2011 r.

Za jedną z najznakomitszych kompozycji Łukaszewskiego uważa należy monumentalny cykl *Antiphonae* (1995–1999), przez samego twórcę uznany za reprezentacyjny dla jego języka muzycznego. Teksty siedmiu wielkich antyfon, śpiewanych podczas niesporów w ostatnim tygodniu Adwentu, wykorzystał do stworzenia potężnej, trwającej niemal 40 minut choralnej symfonii. Poszczególne antyfony wykonywane są często samodzielnie, jednak dopiero całość cyklu ukazuje w pełni bogactwo języka muzycznego kompozytora. To dzieło o niezwyklej, skondensowanej ekspresji, przejawiającej się w olbrzymiej zmienności fakturalnej i dynamicznej, różnorodności harmoniki i kolorystyki dźwiękowej, mistrzowskim budowaniu formy i dramaturgii poszczególnych antyfon oraz całego cyklu, a przede wszystkim – w przesyconej modlitewną głębią, poruszającej, natchnionej atmosferze. Utrwalony na kilku płytach, bardzo często wykonywany, wydany w trzech wydawnictwach cykl stał się także warstwą muzyczną opery *Mikael*, wystawianej z dużym sukcesem w Burg Riom w Szwajcarii (2011).



Fot. M. Filipczyk

Niemal równie obszerną część twórczości Łukaszeńskiego stanowią dzieła wokalnie-instrumentalne. Do tego nurtu zaliczyć należy symfonie, msze i oratoria, a także liczne kompozycje o mniejszych rozmiarach, wśród których ważne miejsce zajmują m.in. *Magnificat* i *Nunc dimittis* na saksofony, perkusję, chór mieszany i smyczki (2007), *Miserere* na sopran, chór mieszany i orkiestrę (2008) czy *Luctus Mariae* na sopran, mezzosopran, klawesyn i smyczki (2010).

I *Symfonia* – *Symphony of providence* (*Symfonia o Opatrzności*) na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1997–2008) składa się z czterech części, które mogą być również wykonywane oddzielnie. Przesłanie utworu, według kompozytora, to „wiara w opiekę Bożej Opatrzności oraz nowe Niebo i nową Ziemię i płynące z tej wiary: radość, nadzieję, zmartwychwstanie i miłość, która jest potężniejsza niż zło i śmierć”. I *Symfonia* została zarejestrowana przez TVP Kultura.

W II *Symfonii* – *Festinemus amare homines* (*Śpieszmy się kochać ludzi*) na sopran, dwa chóry mieszane, dwa fortepiany i orkiestrę (2005) kompozytor sięgnął po znany tekst ks. Jana Twardowskiego. Wykorzystał go jednak w łacińskim przekładzie prof. Sylwestra Dworackiego, co pozwoliło nadać dziełu bardziej uniwersalną wymowę. Rolę formotwórczą – obok tekstu – pełni tu niezwykle zróżnicowana warstwa rytmiczna, nawiązująca do rytmiki arabskiego kręgu kulturowego. W sierpniu 2011 r. II *Symfonia* została zaprezentowana na Łotwie (Ryga).

III *Symfonia* – *Symphony of Angels* (*Symfonia Aniołów*) na sopran, chór mieszany i orkiestrę (2010) jest owocem fascynacji kompozytora obecnością i pomocą Aniołów oraz angelo-logią.

Msze Łukaszeńskiego przeznaczone są do wykonywania zarówno koncertowego, jak i liturgicznego. *Missa pro Patria* (*Msza za Ojczyznę*) na sopran, mezzosopran, chór mieszany, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) powstała z okazji 80. rocznicy odzyskania niepodległości. Obok części stałych kompozytor wprowadził również części zmienne cyklu mszalnego – *Introit* (do słów Jana Pawła II), *Offertorium* (anonimowa *Modlitwa za Ojczyznę*),

Communio (*Modlitwa za Ojczyznę* ks. Piotra Skargi) i *Cantus finalis* (początkowy wers antyfony *Da pacem Domine*).

Messa per voci e fiati (2004) istnieje w dwóch wersjach: na chór z oktetem instrumentów dętych drewnianych oraz na chór z organami. Kolejne części mszy to *Kyrie*, *Gloria*, *Offertorium* (instrumentalne), *Sanctus*, *Agnus Dei* i *Ite missa est*. Prawykonanie wersji organowej miało miejsce w słynnym londyńskim Temple Church.

Jedną z najważniejszych kompozycji w dorobku twórczym Łukaszeńskiego jest misterium *Via Crucis* (*Droga krzyżowa*) na kontratenor, tenor, baryton, recytatora, chór mieszany, organy i orkiestrę (1998–2000), określone przez recenzentów jako „arcydzieło XXI wieku”. To trwające niemal godzinę, monumentalne oratorium wyrasta z fascynacji kompozytora liturgią Wielkiego Postu i polskimi pieśniami wielkopostnymi. Teksty łacińskie pochodzą ze starotestamentowej Księgi Izajasza oraz z wszystkich czterech Ewangelii Nowego Testamentu. Obsada orkiestry obejmuje m.in. liczne odmiany instrumentów dętych drewnianych, okaryny, a także rozbudowaną sekcję perkusyjną, w której skład wchodzi m.in. dzwonki mszalne. Poszczególne stacje drogi krzyżowej przeplatane są „przejściami”, w których kompozytor cytuje polskie pieśni wielkopostne – *Jezusa Judasz sprzedał*, *Ludu mój ludu*, *Krzyżu Święty* i inne. Każda stacja poprzedzona jest inwokacją, kończy się zaś lamentacją, wykorzystującą materiał dźwiękowy pieśni *Któryś za nas cierpiał rany*. Język muzyczny dzieła nawiązuje chwilkami do muzyki średniowiecza i renesansu, nie tracąc jednak cech charakterystycznych dla twórczości Łukaszeńskiego. Sukces odniosły dwa brytyjskie wykonania dzieła w Cambridge i Norwich w roku 2008; we wrześniu 2012 r. *Via Crucis* zostanie zaprezentowana na festiwalu Wratistavia Cantans.

Vesperae pro defunctis (*Nieszpory żałobne*) skomponowane zostały w roku 1995, zaś w 2011 powstała nowa wersja partytury. W wersji zrewidowanej kompozycja przeznaczona jest na baryton, chór mieszany, organy i orkiestrę. Język muzyczny dzieła zbliża się – może najbardziej w twórczości Łukaszeńskiego – do tradycyjnej, tonalnej harmoniki; wyraźnie widoczne są tu również wpływy chorału gregoriańskiego.

Na pograniczu mszy i oratorium sytuuje się *Missa de Maria a Magdala* (*Missa bremgartensis*) na sopran, baryton, chór, organy i orkiestrę (2010). Autorem pełnego mistycznych odniesień łacińskiego tekstu jest Sylwester Kwiatkowski. Utwór powstał na zamówienie fundacji KulturInsel ze Szwajcarii.

To bogactwo różnorodnych nawiązań sakralnych nie wyczerpuje jednak całego spektrum inspiracji twórczych Pawła Łukaszeńskiego. Nieco odmiennie oblicze kompozytor ukazuje w dziełach instrumentalnych. Częściej niż w utworach religijnych sięga po nowsze środki techniki kompozytorskiej, podporządkowując je realizacji zamierzonej wizji brzmieniowej. Nawet w dziełach „awangardowych” na pierwszy plan wysuwa się jednak mistrzostwo warsztatu kompozytorskiego, logika w kształtowaniu formy i stopniowaniu ekspresji, a nade wszystko gruntowna znajomość specyfiki danego instrumentu i jego możliwości wykonawczych.

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

I Symfonia „Symphony of Providence” (1997–2008), 40'

SAB solo-coro misto-0004-4440-batt (6esec) pf-archi
Prawykonanie: 17 IX 2009, Białystok
Chór i Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej,
A. Mikołajczyk-Niewiedział (s), A. Rehls (ms),
J. Bręk (bar), Chór Polskiego Radia, M. Nałęcz-
Niesiolowski (dir.)

II Symfonia „Festinemus amare homines” (2005), 25'

S solo – 2 cori misti – 0000-4431-batt (6 esec) 2pf-archi
(6.6.5.4.3)
Prawykonanie: 25 VI 2005, Poznań, koncert finałowy
Festiwalu Universitas Cantat 2005

III Symfonia „Symphony of Angels” (2010), 27'

S solo-coro misto-3333-4331-batt cel ar pf-archi (7.6.5.4.3.)
Prawykonanie: 28 VIII 2012, Ryga, Łotwa
Łotewska Orkiestra Narodowa, The State Choir
Latvia, M. Sirmals (dir.)

Messa per voci e fiati

na chór mieszany i oktet instr. dętych drewnianych
lub na chór mieszany i organy (2004/2005), 18'
Prawykonanie: 24 IV 2006, Lublin
Chór Uniwersytetu Medycznego w Lublinie,
M. Mielko (dir.) (wersja z oktetem instrumentów
dętych drewnianych);
I 2006, Londyn, The Holst Singers, S. Layton (dir.),
W. Whitehead (org) (wersja z organami)

Missa de Maria a Magdala (Missa bremgartensis) (2010), 45'

S, Bar solo-coro misto-1100-2230-batt (3esec) org chit
(ampl.)-archi
prawykonanie: 26-27 VI 2010, Bremgarten,
Szwajcaria
M. Boog (s), D. Damiani (b), Kirchenchor Caecilia,
Suono Spirito Vokalessemble, Orchester Concerto
Spirito, M. Castellini (dir.)

Via Crucis / Droga krzyżowa trzeciego tysiąclecia (2000), 60'

CT T Bar. soli-Rec-coro misto-1111-4031-batt (5esec)
org-archi

Prawykonanie: 8 III 2002, Białystok
P. Olech (ct), K. Szmyt (t), W. Gierlach (b),
K. Kolberger (rec), Chór Cantica Cantamus,
V. Bielecka (dir.), Orkiestra Filharmonii Białostockiej,
P. Wajrak (dir.)

Concertino na fortepian i instrumenty dęte blaszane (2007), 9'

pf solo-0000-0231-senza archi
Prawykonanie: 9 III 2008, Kraków
H. Watkins (pf), Britten Sinfonia

Sinfonietta per archi (2004), 10'

Prawykonanie: 26 XI 2004, Warszawa,
XI Międzynarodowy Festiwal
„Laboratorium Muzyki Współczesnej”
Concerto Avenna, A. Mysiński (dir.)

Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich na chór i orkiestrę (2010), 25'

2222-0200-batt-coro misto-archi
Prawykonanie: 30 V 2010, Płock
Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej,
A. Wit (dir.)

Litewska premiera *Via crucis* Łukaszewskiego



Via crucis P. Łukaszewskiego w Kościele Wniebowzięcia NMP w Wilnie, 11 września 2011

Oratorium *Via crucis* Pawła Łukaszewskiego, wykonane w Wilnie 11 września, było muzycznym hołdem, złożonym ofiarom zamachów na World Trade Center w 2001 roku.

Via crucis Pawła Łukaszewskiego to trwające prawie godzinę misterium Drogi Krzyżowej, napisane do tekstu zaczerpniętego z Biblii. Składa się z 14 części symbolizujących stacje Męki Pańskiej, do których kompozytor dodał część piętnastą, symbolicznie oznaczającą Zmartwychwstanie. Jest to symbol zwycięstwa życia nad śmiercią. W ten sposób utwór zyskuje szersze, humanistyczne znaczenie. Metaforyczna podróż Krzyża jest opowieścią odzwierciedlającą konflikt cierpienia, upokorzenia i zmartwychwstania.

Litewska premiera odbyła się 11 września w Kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Wilnie. Utwór wykonali: Chór Samorządu Miasta Wilna „Jauna Muzika”, Orkiestra Litewskiej Filharmonii Narodowej pod batutą Robertasa Šervinikasa, Kowieński Teatr Tańca „Aura” i soliści: Piotr Olech (kontratenor), Edmundas Seilius (tenor), Nerijus Masevičius (baryton), Valdas Bagdonas (aktor). Koncert odbył się w ramach międzynarodowego projektu dobroczynnego Pax et Bonum 2011. Organizatorami koncertu były Instytut Polski w Wilnie, organizacja „Pax et Bonum” oraz Ambasada USA w Wilnie.

Większość dzieł orkiestrowych przeznaczona jest na orkiestrę smyczkową; do najciekawszych należą *Winterreise* (1993), *Sinfonietta* (2004), *Koncert na orkiestrę smyczkową* (2006) i *Adagietto* (2009). Orkiestra smyczkowa towarzyszy również solistom w koncertach instrumentalnych Łukaszewskiego: *Koncerte organowym* (1996, wersja fortepianowa 2008) oraz *Trinity Concerto* (2007, w trzech wersjach: na obój, saksofon sopranowy oraz saksofon altowy). W tym ostatnim dziele, którego prawykonanie (w wersji obojowej) odbyło się 6 grudnia 2011 r. w Filharmonii Narodowej, przeważają łagodne, konsonansowe współbrzmienia, a całość skonstruowana jest na zasadzie kontrastu temp i charakteru muzyki; zauważalne są tu także pewne nawiązania do *minimal music*.

Muzykę solową Łukaszewskiego reprezentują *Capriccio for P.P.* na skrzypce solo (1991), fortepianowe *Dwa preludia* (1992) i *Stadium* (2002), *Moai* na flet solo (2003), pięcioczęściowy cykl *Souvenirs* (1999–2007, kolejne części na: organy, fortepian, marimbę, klawesyn i czeleste) oraz *Icon* na organy (2010). Większość z tych dzieł powstała na prośbę zaprzyjaźnionych z kompozytorem instrumentalistów; na pierwszy plan wysuwa się w nich czynnik wirtuozowski oraz duże zróżnicowanie sposobów artykulacji.

Dzieła kameralne Łukaszewskiego to przede wszystkim trzy *Kwartety smyczkowe* (1994, 2000, 2004), a także m.in. *Quasi sonata* na klarnet i fortepian (2001), pisane na zamówienie Britten Sinfonia i prawykonane w Wigmore Hall w Londynie *Concertino* na fortepian i instrumenty dęte blaszane (2007, istnieje również w wersji organowej), *Trio fortepianowe* (2008) oraz *Lenten music* na sześć saksofonów (2011). W utworach kameralnych kompozytor najchętniej sięga po awangardowe techniki – nie brak tu środków wykonawczych typowych dla sonoryzmu,

nawiązującej do punktualizmu atomizacji faktury czy fragmentów utrzymanych w technice repetytywnej, czasem pojawiają się także graficzne elementy notacji.

Obrazu twórczości Pawła Łukaszewskiego dopełnia kilka cykli pieśni na głos z fortepianem (m.in. intymne, melancholijne *Haiku* do tekstów japońskich z roku 2002), *Aragena* na sopran, wiolonczelę i przetworzenia do tekstu S. Lema (1993), wykorzystująca obficie notację graficzną i najróżniejsze techniki wokalne, a także utwory pedagogiczne (m.in. *Male concertina* na wiolonczelę i fortepian, 2008/2010), opracowania cyklu 10 utworów chóralnych Witolda Lutosławskiego oraz liczne polskie koledy.

W wypowiedzi podczas II Sympozjum Kompozytorskiego AMFC Paweł Łukaszewski sformułował swoje artystyczne credo:

„Pragnę, aby moja muzyka skłaniała człowieka do refleksji, zwalniając tempo życia pomagała mu w skupieniu i kontemplacji; a tworząc ją stanę się może pośrednikiem w przekazywaniu Prawdy”⁵.

¹ S. Olędzki, recenzja z koncertu 8 III 2002 r., za: www.pwm.com.pl

² P. Łukaszewski, *Moje inspiracje*, w: I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, s. 73.

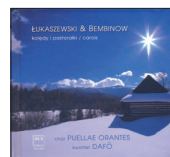
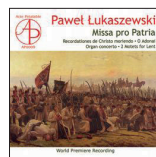
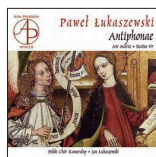
³ A. Thomas, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 318.

⁴ P. Łukaszewski, *Moje inspiracje*, op. cit., s. 73.

⁵ P. Łukaszewski, *Język muzyczny cyklu „Antiphonae” na chór mieszany a cappella*, w: *Muzyka chóralna. II Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, Warszawa 2001, s. 125.

Więcej o kompozytorze na:

► www.pwm.com.pl/lukaszewski
► www.lukaszewski.org.uk



kolejno od lewej: Hyperion CDA67639, Hyperion CDA67724, Musica Sacra Ed. MSE007, Musica Sacra Ed. MSE013, Musica Sacra Ed. MSE0029, Acte Préalable AP0029, Acte Préalable AP0009, DUX 0841

Muzyka Łukaszewskich podczas XIII Święta Muzyki

Twórczości Wojciecha Łukaszewskiego i jego syna Pawła było poświęcone tegoroczne „Święto Muzyki” w Częstochowie. Ważnym wydarzeniem festiwalu było prawykonanie *Koncertu na fortepian i orkiestrę smyczkową* Pawła Łukaszewskiego.

„Święto Muzyki” jest coroczną imprezą, promującą dorobek artystyczny częstochowskich kompozytorów. Obejmuje koncerty, spotkania i sesje naukowe. Wojciech Łukaszewski – kom-

pozytor, pedagog, animator życia muzycznego, krytyk muzyczny – niemal całe życie związany był z Częstochową. 18 listopada, podczas koncertu symfonicznego wykonane zostały jego trzy utwory: *Confessioni per orchestra*, *Trois épisodes funebres* na sopran i orkiestrę oraz *Concertino nr 1* na fortepian i orkiestrę. Drugą część koncertu wypełniły kompozycje jego syna: *Sinfonietta per archi*, *Trinity Concerto* na saksofon sopranowy i orkiestrę smyczkową oraz *Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową*. Wystąpili: Paweł Gusnar (saksofon), Łucja Szablewska (sopran) i Maciej

Zagórski (fortepian). Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Częstochowskiej dyrygował Jerzy Swo-boda.

Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową Pawła Łukaszewskiego, zaprezentowany na tym festiwalu po raz pierwszy, jest wersją *Koncertu na organy i orkiestrę smyczkową* z 1996 r. Składa się z trzech kontrastujących części, z których skrajne dają możliwość ukazania wirtuozerii solisty, natomiast środkowa oparta jest na kantylenowej melodii *Exsultet*.



Krzysztof Meyer

Wspomnienie o Szostakowiczu

Fot. M. Malowski (archiwum PWM)

Krzysztof Meyer

...Nie przypominam sobie, abym w 1968 roku pisał do Szostakowicza. Sporą część tego roku spędziłem na stypendium w Paryżu, byłem bardzo zaabsorbowany komponowaniem opery, a poza tym nie chciałem zabierać mu czasu, gdyż domyślałem się, że po tak serdecznym spotkaniu żaden mój list nie pozostanie już bez odpowiedzi. Odezwałem się więc dopiero na początku następnego roku i to ze smutnego powodu. W styczniu niespodziewanie zmarła Grażyna Bacewicz. Pamiętając o jego ciepłych słowach na jej temat, poinformowałem go o zgonie naszej wybitnej kompozytorki. Do listu dołączyłem partytury trzech kwartetów smyczkowych Bacewicz oraz własnego, dopiero co wydrukowanego *Koncertu fletowego*. Odpowiedź przyszła po dłuższym czasie, a ja dopiero później dowiedziałem się, że pierwsze trzy miesiące roku Szostakowicz spędził w szpitalu. Pisał coraz niewyraźniej i widać było, że trzymanie pióra zaczyna sprawiać mu trudności.

24 III 1969. Moskwa.

Drogi Krzysztofie!

Dziękuję Panu za list.

Prawdę mówiąc, list Pana strasznie mnie zmarłwił wiadomością o śmierci Grażyny Bacewicz.

Ona była wspaniałym kompozytorem i zadziwiająco człowiekiem.

Mało ją widywałem, jednakże każde spotkanie pozostawiało jak najlepsze wspomnienia.

Była wspaniałym, prawdziwym muzykiem, zadziwiająco interesującym i dowcipnym rozmówcą. Bardzo lubię jej utwory i gorąco dziękuję, że przysłał mi Pan trzy partytury jej kwartetów.

Z dużym zainteresowaniem zaznajomiłem się z partyturą Pana *Koncertu kameralnego*. Cieszą mnie Pana sukcesy, cieszy mnie także to, że tak dużo Pan komponuje. Im więcej będzie Pan komponować, tym lepsze będą Pana utwory.

(...) Proszę przyjąć moje najlepsze życzenia.

DSzostakowicz

Następny list przyszedł znad Bajkału, gdzie Szostakowicz odpoczywał latem. O ile dobrze sobie przypominam, był odpowiedzią na moje pytania dotyczące *XIV Symfonii*, o której istnieniu dowiedziałem się od moskiewskich znajomych.

5 VIII 1969. Bajkał

Drogi Krzysztofie!

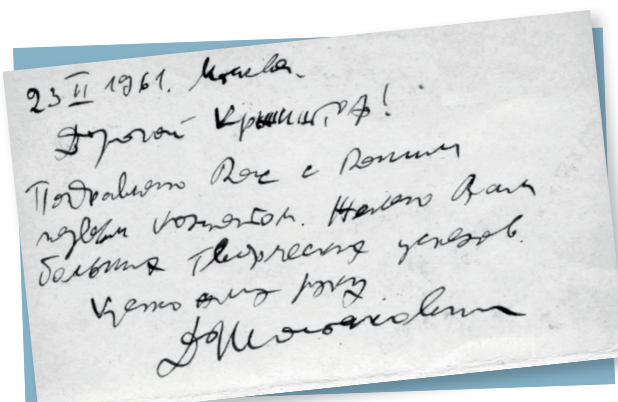
Pana list przesłano mi nad jezioro Bajkał, gdzie obecnie wraz z żoną spędzamy cały sierpień. To bardzo daleko od Moskwy. Przyroda tu jest niezwykłej piękności, jest nam tu bardzo dobrze i czas upływa niezwykle miło.

Bardzo się cieszę, że zainteresowała Pana moja *XIV Symfonia*. Oczywiście, będę bardzo rad, jeśli przyjedzie Pan na jej prawykonanie. Powiadomię Pana o dacie koncertu, kiedy tylko zostanie wyznaczona. Myślę, że [dowiem się] o tym pod koniec sierpnia, kiedy wrócę do Moskwy. I wtedy zaraz wyślę Panu telegram z datą premiery.

Przesyłam Panu i Pana małżonce nasze najlepsze życzenia.

DSzostakowicz

Obiecanej informacji o terminie prawykonania nigdy mi jednak nie przesłał. O datach pierwszych wykonania *XIV Symfonii* w Leninogradzie i w Moskwie dowiedziałem się w czasie „Warszawskiej Jesieni” od Edisona Dienisowa, który gościł na festiwalu. Rzecz jasna, bardzo chciałem pojechać, ale w tamtych latach załatwienie formalności paszportowych zajmowało tak wiele czasu, że tylko dzięki znajomościom w Ministerstwie Kultury dopiąłem swego i Związek Kompozytorów Polskich oficjalnie wydelegował mnie na moskiewską premierę. Nie gwarantowało to jednak w żadnym wypadku biletu na koncert.



Jeden z pierwszych listów Dymitra Szostakowicza do Krzysztofa Meyera

Do Moskwy przyleciałem w dniu premiery, 6 października (jak się potem dowiedziałem, jesienna mgła spowodowała tak poważne zakłócenia w komunikacji lotniczej, że mój samolot z Warszawy był jedynym, który wylądował punktualnie w ciągu całego tygodnia). O zdobyciu biletu na koncert naturalnie nie było mowy. Tylko dzięki życzliwości zaprzyjaźnionych osób ze Związku Kompozytorów zostałem szczęśliwym posiadaczem zaproszenia, które – jak się dowiedziałem następnego dnia – otrzymałem od samego kompozytora; pierwotnie przeznaczone było dla jego syna Maksyma. Chociaż premiery *XIV Symfonii* nie oczekiwano w atmosferze sensacji równie wielkiej jak pierwszego wykonania *Trzynastej*, lecz i tak wszystkie miejsca w Wielkiej Sali Konserwatorium im. Czajkowskiego były zajęte na długo przed pojawieniem się na estradzie Moskiewskiej Orkiestry Kameralnej i jej dyrygenta Rudolfa Barszaja.

W pierwszej połowie koncertu odegrano *Symfonię f-moll La Passione* Józefa Haydna. Rewelacyjna interpretacja przeszła właści-

Polska muzyka w Moskwie

Słynne dzieła polskich mistrzów w doskonałych wykonaniach zostały zaprezentowane tej jesieni w Konserwatorium Moskiewskim im. Piotra Czajkowskiego. Utwory Szymanowskiego, Lutosławskiego, Pendereckiego, Bacewicz i Kilara zachwyciły rosyjską publiczność.



Koncerty odbywały się w październiku i w listopadzie. Podczas Małego Festiwalu Polskiej Kameralistyki, zorganizowanego przez Krakowskie Towarzystwo Przemysłowe, polscy artyści zaprezentowali utwory od XIX w. po czasy współczesne.

Pierwszego dnia Festiwalu, 14 października, Robert Kabara i Sinfonietta Cracovia pod batutą Krzysztofa

Pendereckiego wykonali *Chaconę* i *Koncert na altówkę, perkusję i czeleste* Krzysztofa Pendereckiego, *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz oraz *Souvenir de Florence* Piotra Czajkowskiego, bisując *Orawę* Wojciecha Kilara. Drugiego dnia soliści: Janusz Wawrowski, Anna Maria Staśkiewicz (skrzypce), Katarzyna Budnik-Gałazka (altówka), Marcin Zdunik, Magdalena Bojanowicz (wiolonczele), we współpracy z Ewą Pobłocką (fortepian), w specjalnie na tę okazję stworzonych składach kameralnych zaprezentowali *Kwintet smyczkowy* Witolda Małyszewskiego, *Suitę włoską* Igora Strawińskiego (w aranżacji na kwartet smyczkowy) oraz *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarębskiego.

17 listopada natomiast odbył się koncert organizowany przez Polskie Centrum Informacji Muzycznej, podczas którego wykonane zostały m.in. *II Kwartet smyczkowy* Karola Szymanowskiego, *Łańcuch I* oraz *Przeźrocza* Witolda Lutosławskiego. Moskiewski zespół Studio for New Music Ensemble (SNM) pod batutą Igora Dronova sięgnął także po utwór Aleksandra Nowaka *Ciemnowłosa dziewczyna w czarnym, sportowym samochodzie* (była to rosyjska premiera tego utworu). Koncert był częścią projektu „Polish Contemporary Music Across Europe with Friends”, który obejmował prezentacje polskiej muzyki współczesnej w czterech europejskich stolicach: w Mińsku, Londynie, Moskwie i Brukseli.

Obydwa wydarzenia odbyły się w ramach Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej.

wie bez wrażenia, bo wszyscy oczekiwali nowej *Symfonii* Szostakowicza. Soliści Galina Wiszniewska i Mark Riesztin oraz niewielka, dwudziestoosobowa orkiestra osiągnęli rzadko spotykane mistrzostwo. Podobno to wykonanie było jeszcze lepsze niż kilka dni wcześniej w Leningradzie. Jak się później dowiedziałem, Barszaj poświęcił na przygotowanie *Czternastej* kilkadziesiąt prób. Kiedy wybrzmiały ostatnie dźwięki, oczekiwałem wybuchu entuzjazmu znanego mi z opowiadań o premierach *Piętej* lub *Leningradzkiej*. Owacje trwały naturalnie bardzo długo, kompozytor aż kilkanaście razy pojawiał się na estradzie i w porównaniu ze zwyczajnymi koncertami sukces był rzeczywiście niezwykły. Odniosłem jednak wrażenie, że obecni byli nieco skonsternowani niezwykle skupioną, głęboką muzyką, której charakter i tematyka skłaniały raczej do zadumy niż do zewnętrznych oznak entuzjazmu.

Po koncercie, za kulisami Szostakowicza otoczył tłum wielbicieli. Przede mną stał akurat Aram Chaczaturian, który ucałował go, zawołał:

– Mitia, dziękuję ci, jesteś genialny!

Szostakowicz zrobił jakiś grymas i jednym słowem podziękował. Stałem razem z Sergiejem Słonimskim, którego poznałem dwa tygodnie wcześniej w Warszawie; razem z nim czułem się jakoś rażniej. Kiedy podszedłem do Szostakowicza i wyraziłem mu swą wdzięczność za tak ogromne przeżycie nie tylko nie odezwał się, ale nawet sprawiał takie wrażenie, jakby mnie w ogóle nie rozpoznał. Dodałem, że przyjechałem na koncert wprost z Warszawy, ale nadal spoglądał na mnie jak na ścianę. Słonimskiemu natomiast, który także złożył mu gratulacje, odpowiedział w paru ciepłych słowach. Wszystko to musiało wyglądać tak dziwnie, że Sergiej spytał mnie podejrzliwie:

– A czy wy w ogóle kiedykolwiek poznaliście się?

Po wielu latach Irina Szostakowiczowa powiedziała mi, że straszliwe podenerwowanie uniemożliwiło mu wówczas normalne reagowanie na znajomych.

Następnego dnia wybrałem się do Teatru Wielkiego na operę *Sajat-Nowa* Aleksandra Arutuniana. Od Związku Kompozytorów otrzymałem miejsce w łożu, z której – chcąc widzieć dokładnie scenę – należało wychylać się w prawo. Natomiast patrząc przed siebie doskonale mogłem obserwować publiczność na parterze. Dostrzegłem Dymitra Szostakowicza z żoną. Jak zahipnotyzowany wpatrywałem się w niego przez całe prawie przedstawienie, zupełnie nie zwracając uwagi na to, co działo się na scenie. Ponieważ siedział dość blisko, widziałem go bardzo dobrze. Od początku słuchał w napięciu i wydawał się jak naelektryzowany. Kąciaki ust drgały mu nieustannie, bez przerwy poprawiał się w fotelu, co chwilę lewą ręką podpiierał brodę i bębnił palcami po policzku. Na jego twarzy coraz to pojawiały się tiki i grymasy, wskutek czego zsuwały mu się okulary.

W czasie przerwy, zgodnie ze swoim zwyczajem, nie wyszedł do foyer, tylko pozostał w fotelu. Podszedłem przywitać się.

– *Zdrastujtie*, jak przeszła ostatnia „Warszawska Jesień”? – błyskawicznie zareagował na mój widok.

Po wczorajszym doświadczeniu za kulisami nie spodziewałem się takiej reakcji i z wrażenia zapomniałem przywitać się z Iriną Antonowną. Kiedy po latach tłumaczyłem się jej z owego *faux pas* „rozgrzeszyła” mnie mówiąc, że była przyzwyczajona do tego, iż na widok Szostakowicza wiele osób traciło głowę.

– Cieszyłbym się, gdyby przyszedł pan do mnie jutro, przed południem o jedenastej. Tylko proszę wybaczyć, nie będziemy w stanie przyjąć pana jak należy.

Znając jego zamiłowanie do punktualności, zjawilem się co do minuty. Szostakowicz otworzył mi drzwi ogromnie zdenerwowany, niemal roztrzęsiony.

– Dzwoniłem do pana wszędzie! Szukałem pana we wszystkich hotelach! Gdzie pan był?

– Co się stało? – zapytałem, przestraszony jego stanem.

– Jak to, co się stało? Nie widzi pan? Przecież winda nie działa! Trzeba iść do mnie na siódme piętro piechotą! Chciałem zmienić termin spotkania! Ale nigdzie pana nie znalazłem! Jakże mi przykro!

Rzeczywiście, winda nie działała... Nie byłem jednak w stanie wytłumaczyć mu, że dla mnie nie miało to najmniejszego znaczenia. Przepraszał jeszcze przez kilka minut wyjaśniając, że winda ostatnimi czasy często się psuje. Nagle zmienił temat:

– Ogromnie znudziła mnie ta wczorajsza opera. A panu jak się podobała? – i nie czekając na odpowiedź, zadał następne pytanie: – Ja jednak jestem nieuprzejmy w stosunku do pana. Jakie jest pana odczucie?

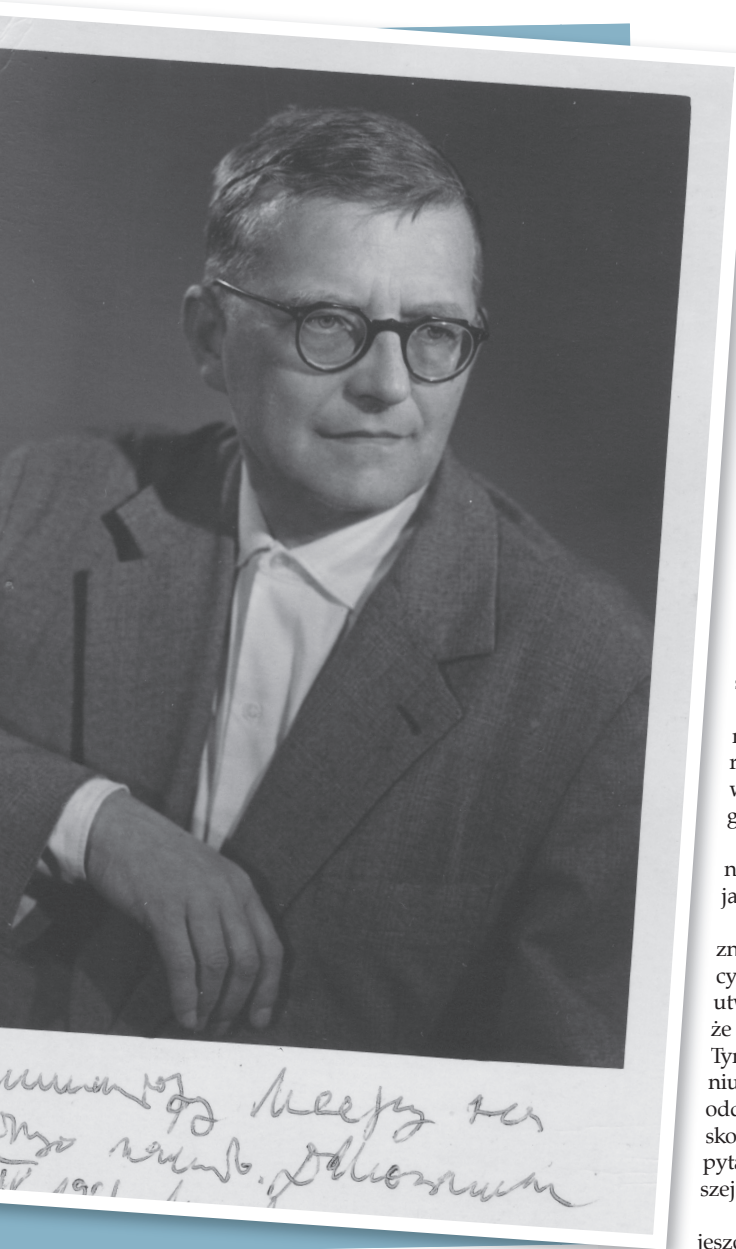
Próbowałem wytłumaczyć mu, że jest to formuła nieużywana w języku polskim i cieszyłbym się, gdyby dalej zwracał się do mnie *per* Krzysztof.

– Nie, nie – zawołał. – Przecież pana ojciec miał jakieś imię, prawda?

Powiedziałem mu wówczas, że na imię ma Jan, co jest odpowiednikiem rosyjskiego Iwana. Od tego dnia byłem dla niego „Krisztofem Iwanowiczem”.

Był sam w domu, miał niedobry nastrój. Czuł się chyba nienajlepiej. Nie uśmiechnął się ani razu. Kiedy przyjrzałem mu się bliżej, ze smutkiem stwierdziłem, że od ubiegłego roku postarzał się znacznie bardziej niż w ciągu poprzednich czterech lat. Nerwowo poprawiał okulary i bez przerwy przecierał nowe, znacznie silniejsze szkła. Cere miał niezdrawą, skórę na rękach niepokojąco złuszczone. Ubrany był jak zwykle przedziwnie. Miał na sobie wymiętą, kolorową koszulę flanelową i popielaty garnitur, który – sądząc po kroju – w odległej przeszłości służył mu w uroczystych chwilach. Po krótkiej wymianie konwencjonalnych zdań przeszedł do Beethovena, którego *IX Symfonię* niedawno słyszał na koncercie.

– Już dawno jej nie słyszałem, ale wreszcie widzę, jak świetnie napisane jest to dzieło! U Beethovena mamy wszystko – nagle rozentuzjazmował się. – I klasycyzm, i romantyzm, i XX wiek.



Dymitr Szostakowicz.
Zdjęcie z dedykacją dla Krzysztofa Meyera

Zamyślił się.

– Tyle zadziwiających dzieł – dodał po chwili. – Tyle wspaniałych odkryć. Nie tylko w IX *Symfonii*. Nie, także w ostatnich sonatach, zwłaszcza w *Hammerklavier* – i podszedł do fortepianu, by zagrać fragment *Adagia*. – Wszystko tam już jest. A także w *Wielkiej fugie*... Jak bardzo lubię *Wielką fugę* – zapalił się nagle. – Zagrajmy sobie *Wielką fugę*.

Podszedł do szafy, wyjął partyturę kieszonkowego formatu i wręczył mi ją.

– Pan będzie grał na jednym fortepianie głos pierwszych skrzypiec i altówki, a ja na drugim głos drugich skrzypiec i wiolonczeli – zdecydował.

– A jak rozdzielimy nuty? – spytałem na widok pojedynczego egzemplarza.

Machnął tylko ręką.

– Głupstwo, przecież zagram na pamięć!

I chociaż brzmi to niewiarygodnie Szostakowicz, któremu gra na fortepianie w tym czasie sprawiała już trudności, nie tylko

całkiem sprawnie technicznie zagrał oba głosy z kwartetu Beethovena, lecz nadto nie pomylił się ani razu, wykonując ów arcyzłożony utwór od początku do końca z pamięci!

Następnie spytał, czy przyniosłem jakieś swoje nowe utwory. Mając nadzieję na spotkanie, specjalnie w tym celu przywiozłem partyturę i nagranie *Koncertu skrzypcowego* oraz nowej, II *Symfonii* na chór i orkiestrę *Stanisław Wiechowicz in memoriam*. Już mieliśmy zacząć słuchać, kiedy wyłoniła się niespodziewana przeszkoda.

– Wie pan, żony nie ma w domu – zrobił bezradny ruch ręką – i nie wiem, jak włączyć magnetofon.

Zdziwił się niepomiernie, gdy pokazałem mu, jakie to łatwe.

Koncert skrzypcowy był znacznie bardziej tradycyjny niż moje poprzednie utwory, toteż sądziłem, że może mu się spodoba. Tymczasem po wysłuchaniu nagrania w milczeniu oddał mi partyturę. Trochę skonfundowany ciszą, zapytałem po upływie dłuższej chwili:

– Nie wiem, czy ma pan jeszcze trochę czasu, ale przywiozłem także nagranie nowej, II *Symfonii*.

– Proszę koniecznie pokazać, mam jeszcze czas, proszę pokazać – niemal wpadł mi w słowa.

Teraz z kolei trochę obawiałem się jego zdania na temat tego utworu, gdyż zawierał wiele takich środków, jakie skrytykował w poprzedniej *Symfonii* oraz *Kwartecie smyczkowym*. Słuchał z najwyższym napięciem, robiąc wrażenie bardzo zdenerwowanego, a potem w jednym momencie rozluźnił się i spontanicznie zawołał:

– Taka świetna *Symfonia*! Znakomita, znakomita! Tak mi się podoba.¹

W tym momencie ktoś zadzwonił. Szostakowicz podskoczył, nieomal wybiegł do przedpokoju i po chwili wrócił w towarzystwie Mieczysława Wajnberga.

– Możecie rozmawiać po polsku. Proszę, rozmawiajcie po polsku! – zawołał uradowany.

Nastroj poprawił mu się, ale rozmowa przebiegała chaotycznie. Sądziłem, że gość przyszedł do niego w jakiejś sprawie, toteż wstałem, by się pożegnać. Wtedy Szostakowicz przybrał taki wyraz twarzy, jakby chciał mnie za coś przeprosić i nieśmiało powiedział:

– Bardzo proszę, niech mi pan podaruje nagranie *Symfonii*.

Na moment oniemiałem, a wtedy Wajnberg szepnął do mnie po polsku:

– Jemu się ono widocznie naprawdę podoba, niech pan mu koniecznie podaruje to nagranie.

Szostakowicz dostrzegł reakcję Wajnberga i to speszyło go jeszcze bardziej:

– Pan pewnie sądzi, że jestem nachalny? Naprawdę nie! Czy mógłby mi pan ofiarować to nagranie?

Kiedy chwilę potem żegnaliśmy się, wyliczył mi nieprawdopodobnie długą listę osób, które powinienem odwiedzić w Leningradzie, dokąd wybierałem się następnego dnia.

– A kiedy pan wróci do Moskwy, koniecznie proszę zadzwonić, to się zobaczymy.

Jak mogłem to przewidzieć, kiedy zadzwoniłem po tygodniu, nie wyraził najmniejszej ochoty na spotkanie. Usłyszałem raz jeszcze parę komplementów pod adresem II *Symfonii*, po czym pożegnaliśmy się, tym razem na kilkanaście miesięcy.

Moskiewska premiera XIV *Symfonii* pozostawiła we mnie niezatarte wrażenie, porównywalne może jedynie z koncertem Igora Strawińskiego w Warszawie w 1965 roku. Nie wiedziałem, że wydarzenie to będzie miało metafizyczną kontynuację i spowoduje coś niezwykłego.

W 1970 roku wysłałem *Cyberiadę* na konkurs do Monako. Otrzymałem za nią *Grand Prix* i latem pojechałem po odbiór nagrody. Korzystając z okazji, pozostałem na kilka tygodni na południu Francji w Beaulieu-sur-Mer. Żar z nieba lał się nieustannie. Któregoś dnia, po kilku godzinach przebywania na plaży, na krótko zdrzemnąłem się. Miałem przedziwny, bardzo wyrazisty sen. Przyśniło mi się, że znów jestem na koncercie Szostakowicza w Wielkiej Sali Konserwatorium w Moskwie i słucham nieistniejącej jeszcze w tym czasie XV *Symfonii*. Orkiestry jednak nie było, za to na estradzie znajdował się wielki ekran. Widziałem na nim jedynie głowę kompozytora. Szostakowicz był cały zalany łzami. Równocześnie słyszałem muzykę owej symfonii – nieskończenie smutną melodię w tonacji a-moll, graną przez puzon przy akompaniamencie *pizzicata* smyczków. Zbudziłem się, ale muzykę nadal słyszałem w swojej wyobraźni. Była tak wyrazista, że niewiele się zastanawiając wziąłem kartkę papieru i zanotowałem ów temat puzonu. W następnym roku Szostakowicz skomponował XV *Symfonię*. Transmisji prawykonania słuchałem przez radio. Doznałem wręcz szoku, kiedy w drugiej części usłyszałem temat, który przyśnił mi się poprzedniego lata. Odszukałem kartkę, na której zapisałem tę muzykę: była dokładnie taka sama!

Fragment książki Krzysztofa Meyera „Mistrzowie i przyjaciele”, która ukaże się nakładem PWM w grudniu 2011 r.

¹ Trzy lata później te same dwa utwory pokazałem bawiącemu w Krakowie Aramowi Chaczaturianowi. Wysłuchał ich z uwagą i zawyrokował: *Koncert skrzypcowy* – przepiękny, ale *Symfonii* w ogóle nie rozumiałem!

ZYGMUNT KRAUZE

PUŁAPKA

opera w 1 akcie (2011), 100'
 libretto na podst. sztuki Tadeusza Różewicza:
 Grzegorz Jarzyna, Zygmunt Krauze
 Premiera: 17 XII 2011, Opera Wrocławska

Premiera opery *Pułapka* Zygmunta Krauzego w Operze Wrocławskiej jest jednym z najbardziej wyczekiwanych wydarzeń związanych z jubileuszem 90-lecia Tadeusza Różewicza.

Impulsem do skomponowania opery stało się dla Krauzego obejrzenie sztuki Tadeusza Różewicza przed kilku laty na festiwalu „Kontakt” w Toruniu w reżyserii Pétera Gothára. *Pułapka* z 1979 r. (opublikowana w 1982 r.), uchodzi za najlepszy dramat w twórczości Różewicza. Sztuka oparta jest na wątkach biografii Franza Kafki.

„Zrozumiałem, że to jest fenomenalny temat dla opery. Zawiera w sobie obrazy człowieka w różnych sytuacjach i jednocześnie niesie ze sobą przesłanie, które po II wojnie światowej każe nam inaczej patrzeć na twórczość Kafki”.

Zygmunt Krauze

„Dla Franza pułapką jest jego ciało, miejsce w historii, otoczenie i wreszcie jego umysł. Według mnie jest to opowieść o chęci dosięgnięcia nienazwanego. Kafka pisał, że nikt nie dotyka świata tak głęboko jak on, ale jego dramatem było, że wciąż nie mógł dotrzeć do samej głębi, do sedna. *Pułapka* jest próbą przebicia się przez kolejne granice do tego czegoś”.

Ewelina Pietrowiak

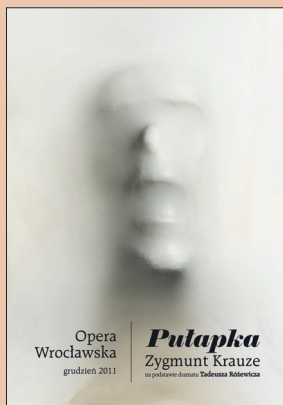
„Z pozoru: biograficzna sztuka o genialnym gruzliku, który przygotowywał świat na śmierć. W istocie – uniwersalna formuła losu artysty zarażonego śmiercią”.

Teresa Krzemień

Libretto na podstawie dramatu opracowali Grzegorz Jarzyna i Zygmunt Krauze. Autorzy zachowali strukturę dramatu i relacje między bohaterami, skracając tylko elementy opisu i komentarza. *Pułapka* Krauzego jest operą w jednym akcie, na który składa się 15 obrazów. Utwór jest przeznaczony na kilkanaście głosów solowych, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. W orkiestrze kompozytor używa m.in. gitary elektrycznej, akordeonu, fortepianu i rozstrojonego pianina.

Kierownictwo muzyczne: Tomasz Szreder
 Reżyseria, dekoracje: Ewelina Pietrowiak
 Choreografia: Bożena Klimczak
 Kostiumy: Małgorzata Słoniowska
 Przygotowanie chóru: Anna Grabowska-Borys

Obsada:
 Franz - Mariusz Godlewski, Łukasz Rosiak
 Ojciec - Wiktor Gorelikow
 Matka - Barbara Bagińska, Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak
 Oti - Aleksandra Kubas
 Max - Jacek Jaskuła
 Felicja - Joanna Moskowicz
 Greta - Katarzyna Haras
 i in.



ELŻBIETA SIKORA

MADAME CURIE

opera w 3 aktach (2011), 100'
 libretto: Agata Miklaszewska
 adaptacja: Elżbieta Sikora, Gregor Blumstein
 premiera: 15 XI 2011 (światowa prapremiera), Paryż, Sala UNESCO
 25 XI 2011 (polska premiera), Gdańsk, Opera Bałtycka

„Maria silna, ale także Maria targana wątpliwościami, Maria poświęcająca się bez granic pracy, ale także Maria kochająca, Maria zdecydowana na wiele by pomóc innym, lecz także Maria o zdecydowanie silnym ego, Maria zapewniająca, że kiedy chcę to chcę i Maria zrezygnowana; taką, w sprzecznościach, jawiła mi się coraz wyraźniej moja *Madame Curie*.

(...) Chciałam intensywność postaci Marii przenieść na całość opery. Intensywność, która kryje się często w *pianissimo* spokoju, w zatrzymanych nutach, w szmerach, by wybuchnąć gdzie indziej ostrą barwą”.

Elżbieta Sikora

„Postanowiliśmy na swój, operowy sposób opowiedzieć o tej niezwykłej kobiecie, która podbiła świat, pokonując niebывale trudności, niechęć, wrogość i własne słabości. Jej żelazny charakter i genialny umysł ukształtowały się w delikatnym ciele, które było poddawane próbom namiętności i pokusom dalekim od purytańskiego wizerunku laboratoryjnej pracoholiczki. Piękna, dramatyczna postać z krwi i kości. Taką chcemy ją pokazać i taką kochać”.

Marek Weiss

„Elżbieta Sikora stworzyła dla Curie muzykę bardzo emocjonalną. To opera napisana językiem całkowicie współczesnym (są w niej też brzmienia elektroniczne, wplecione dyskretnie w tkankę orkiestry), ale w jakimś sensie tradycyjna – nie ma w niej mnogości środków, multimediiów, wrażenie ma robić po prostu muzyka. (...) Bohaterka jest na scenie przez cały czas, dzieli się myślami z osobami postronnymi, a czasem tylko z publicznością”.

Dorota Szwarcman

Opera została zrealizowana z okazji obchodów Międzynarodowego Roku Chemii oraz 100-lecia przyznania Nagrody Nobla Marii Skłodowskiej-Curie, w ramach Zagranicznego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie UE.

Kierownictwo muzyczne: Wojciech Michniewski
 Inscenizacja i reżyseria: Marek Weiss
 Scenografia: Hanna Szymczak
 Choreografia: Izadora Weiss
 Światła: Piotr Miskiewicz
 Przygotowanie chóru: Robert Nakoneczny

Obsada:
 Maria Skłodowska-Curie: Anna Mikołajczyk
 Pierre Curie: Paweł Skatuba
 Paul Langevin: Tomasz Rak
 Einstein: Leszek Skrla
 Loie Fuller: Joanna Wesołowska (głos),
 Elżbieta Czajkowska-Kłos / Iuliia Lavrenowa (BTT)
 i in.



O Marii Curie-Skłodowskiej i pracy nad operą Elżbiety Sikory mówi reżyser spektaklu Marek Weiss.

Jak byłem młodym chłopcem, chciałem być naukowcem i byłem dobry z chemii. Maria Curie-Skłodowska była moim idolem, przykładem osoby, która nie tylko była naukowcem, wspaniałym, otwartym umysłem, ale też fantastycznym człowiekiem, charakterem, wielką kobietą. Jest mało znana w Polsce. Kojarzy nam się z panią profesor od chemii – siwą, nobliwą, szlachetną i... nudną, ale ten wizerunek nie ma nic wspólnego z prawdziwą Marią Curie-Skłodowską, której życie było niezwykle burzliwe, która była osobą szalenie skomplikowaną, dynamiczną, całe życie w ciężkiej depresji. Nie znosiła sławy, blichtru, nie lubiła kontaktu z ludźmi.

Madame Curie

Była bardzo zawikłana psychologicznie, a jednocześnie miała cudowną umiejętność walki z przeciwnościami. Kiedy los uderzał w nią, czy ktoś stał na jej drodze, ona się mobilizowała i z żółtwa schowanego w skropie wychodził prawdziwy wojownik. Każde przeciwieństwo losu, każde nieszczęście wywoływało w niej reakcję przeciwną i to jej bardzo pomogło w życiu.

Opowiadamy o historii jednej nocy. To jest szczególna noc w życiu Marii Curie-Skłodowskiej, kiedy musiała podjąć ważną decyzję. Przed chwilą przyznano jej Nagrodę Nobla po raz drugi, niesamowite wyróżnienie, i nagle ona dostaje od jednego z profesorów, akademików, list, żeby nie przyjmowała tej nagrody albo nie przyjeżdżała, bo jest atmosfera skandalu. Jest opluwana w tabloidach paryskich, w prasie pełno jest inwektyw na jej temat. Doradzają jej, żeby wyjechała z Francji, bo kała ziemię francuską swoją obecnością – tylko dlatego, że wyszło na jaw, że ma romans ze swoim przyjacielem, który jest żonaty. Skandal towarzyski na wielką skalę. Nie wyobrażali sobie, że taka kobieta stanie przed królem Szwecji i odbierze z jego rąk nagrodę. Skłodowska musi podjąć decyzję, czy wycofać się dyskretnie ze swoim piętnem, czy odwrotnie – pokazać, że to nie jest żadne piętno i że ta nagroda nie ma nic wspólnego z jej życiem prywatnym, że to są jej osiągnięcia naukowe, czyli wykazać postawę w jakimś sensie heroiczną, bo obmowa społeczna jest czymś bardzo dotkliwym.

W tę bezsenność, kiedy bohaterka robi rachunek sumienia, zastanawia się, ile jest warte jej życie, kim ona jest tak naprawdę, przychodzą do niej różne postaci z jej przeszłości i z przyszłości, jak stary Einstein, który mówi, że w ogóle powinna się wycofać, bo nauka przynosi ludziom zagładę. I ona z nimi polemizuje, ma ich wszystkich na głowie, tę udrękę, którą miała przez całe życie – nigdy nie mogła być sama, prywatna, w zaciszu domowym, tylko ciągle miała naokoło

siebie ludzi, którzy czegoś od niej chcieli. Taka noc pełna nerwów, szarpania się, załamania, tragiczna noc, z której ona musi wyjść zwycięsko, to jest coś, co ukazuje tę postać w esencji, całą jej psychologię, charakter, wielkość, co Ela Sikora w swojej muzyce w sposób skondensowany pokazała.

Uważam, że nikt nie wymyślił lepszego teatru niż Grecy. Ich poczucie jedności miejsca, czasu, akcji to jest coś, czego nie przekroczyliśmy. Wszystkie inne rzeczy w teatrze są późniejszego gatunku. Najpiękniejsza rzecz w teatrze to jest właśnie ta jedność, że to się dzieje tu i teraz, że to jest żywy człowiek na scenie i ten czas, w którym go oglądamy, jest zarówno realnym czasem jego życia jak i granej przez niego postaci. Ja często w inscenizacjach dążę do tego, żeby to wszystko zawrzeć w jednym miejscu i czasie. Stosuję tu starą formułę *Salome*, którą powiełam już któryś raz – próbuję przełamać kanon operowy, że orkiestra jest w kanale a śpiewacy są z tyłu, dość daleko, i się przebijają przez orkiestrę do widza. Kiedyś spróbowałem to odwrócić – robiliśmy *Salome* z orkiestrą z tyłu a monolog *Salome*, bardzo długi i trudny, był tuż przy widzach z całą falą dźwięków za nią. To dało niesamowity efekt. Tę formułę próbuję też zastosować tutaj między innymi dlatego, że ta orkiestra jest bardzo duża i nie zmieściła się w kanale Opery Bałtyckiej. Jest to duże utrudnienie dla dyrygenta. Trzeba mieć duże doświadczenie i stalowe nerwy, żeby dyrygować do kamery, nie widząc śpiewaka, nie widząc jego oczu i nie oddychając z nim razem. Nie każdy dyrygent by to potrafił. [...]

Z Elą Sikorą przyjaźnimy się od dawna i to nam bardzo pomaga, ale konflikty są bardzo bolesne. Czasami ona się rzuca, nie może czegoś zrozumieć, ja z kolei nie mogę zrozumieć, że jej bardziej zależy na jakimś trylu trąbek niż na tym, do czego to ma służyć w sensie wizualnym. Kłócimy się



Julia Lavrenowa jako Loie Fuller



Anna Mikołajczyk jako Madame Curie



Anna Mikołajczyk i Paweł Skatuba jako Maria i Piotr Curie

bardzo, ale między przyjaciółmi to jest możliwe, bo mamy jeden punkt na horyzoncie, do którego zmierzamy. Z tym że ja idę tędy, a ona idzie tamtędy i trzeba wierzyć, że się spotkamy. To jest kobieta, która ma nie tylko talent i wrażliwość, ale też doskonale wie, co się dzieje – balansuje pomiędzy tradycją, profesorską wiedzą, a jednocześnie ma bardzo osobisty do tego stosunek i komponuje w pasji, nie jak profesor. Uważam, że takich dzieł jest niewiele. [...]

Całą wypowiedź Marka Weissa, a także rozmowy z Elżbietą Sikorą, kompozytorką i Anną Mikołajczyk, odtwórczynią głównej roli w operze *Madame Curie*, można zobaczyć na kanale YouTube Polskiego Wydawnictwa Muzycznego:

► www.youtube.com/user/PWMEdition

Pułapka

O sztuce Tadeusza Różewicza i swojej nowej operze mówi Zygmunta Krauze.

Pułapka to jest genialna sztuka Tadeusza Różewicza już od prawie 30 lat grana na całym świecie. To sztuka, która pokazuje rodzinę, ale właściwie poprzez życie Franca Kafki, genialnego pisarza, Żyda, który był uwikłany we wszelkie konflikty, zarówno rodzinne, jak i konflikty, które dotyczą twórczości. Dla mnie *Pułapka* jest przede wszystkim jakimś fantastycznym studium artysty i człowieka, któremu nie wychodzi w życiu, bo jest uwikłany właśnie w swoje pułapki – pułapka to jest on sam. Podjąłem się skomponowania opery według sztuki Różewicza, bo jest to coś, co porusza mnie i myślę, że porusza również i widzów.

Żeby skomponować operę, trzeba mieć jakiś ogromnie mocny impuls, który zapali, jak jakaś iskra, tę energię, która jest potrzebna, żeby podjąć się tak dużej pracy. Widziałem *Pułapkę* Różewicza na festiwalu w Toruniu i to była dla mnie jakaś iluminacja, jakiś moment zachwyty, i od razu pomyślałem, jak wspaniale by było, gdybym mógł do tego skomponować muzykę – nie do teatru, tylko jako operę. Kiedy zwróciłem się z takim pomysłem do pani dyrektor Ewy Michnik, tutaj we Wrocławiu, podchwyciła ten pomysł natychmiast. Myślę, że to jest jeden z hołdów, jakie składamy naszemu wielkiemu poecie i pisarzowi. Ja z ogromną przyjemnością właśnie to robię.

Pracowałem nad *Pułapką* dwa lata i jestem teraz jakoś wyjątkowo ujęty Operą we Wrocławiu, zapalem wszystkich współpracowników, wszystkich śpiewaków, reżysera, dyrygenta, orkiestry. Jest to wspaniały zespół ludzi, którzy tworzą ten mój utwór.

Dla mnie pisanie opery (to jest moja piąta opera) to przede wszystkim drażnienie tekstu, drażnienie słowa. Słowo jest dla mnie najważniejsze i od niego wychodzę. Staram się znaleźć ekspresję, wyraz muzyczny dla danego słowa czy dla danego zdania, przy czym często stosuję tutaj metodę odwrotnego rozumienia słowa. Każde słowo można powiedzieć w różny sposób. „Kocham cię” można powiedzieć łagodnie, ale można też wykrzyknąć, wypłakać – są setki możliwości – i chodzi o to, żeby znaleźć właściwą stronę takiego rozwiązania i jednocześnie taką, która odpowiada mi, która jest zgodna z moim odczuciem, z moim rozumieniem emocjonalnym danej sytuacji, danego słowa. Takie jest źródło, jądro tworzenia poszczególnych partii opery. A jeśli chodzi o język, to trudno opisać słowami, jaka jest muzyka. Przede wszystkim jest ekspresją, emocją, która wyklada, przenosi emocje, które są zawarte w tekście.

Opera obecnie przeżywa fantastyczny rozwój. Wielu ludzi myśli, że to jest skończony gatunek, że wystarczy nam, że mamy *Madame Butterfly* i inne opery, ale w XX i XXI wieku powstało bardzo dużo oper. Ja widzę, jak moi przyjaciele, koledzy z wielu krajów, kompozytorzy tworzą nowe dzieła – jest ich coraz więcej i mogą nawet powiedzieć, że to jest jakiś niesamowity rozwój. Teraz opera korzysta z różnych nowych technologii, których dawniej nie było (film, wszystkie sprawy wizualne, technologia dźwiękowa), również adaptuje nowe techniki teatralne.

To wszystko robi z opery jakby nowy gatunek, gatunek który się rozwija, więc ją wierzę w operę.

Kultura, sztuka, muzyka jest coraz bardziej powszechna, coraz łatwiej dostępna, coraz więcej ludzi uczestniczy w niej i ją konsumuje. W związku z tym poziom opada, ale jednocześnie – na szczęście – są pewne niewielkie grupy ludzi, którzy potrzebują czegoś więcej, czegoś bardziej wysublimowanego, czegoś, co dotyczy odczuć bardziej szlachetnych. Opera nosi to w sobie, dlatego myślę, że na pewno się nie kończy.

O pracy nad operą *Pułapka* Zygmunta Krauzego mówi Ewelina Pietrowiak, reżyser i scenograf spektaklu.

Mam poczucie, że ta muzyka jest bardzo filmowa, że najważniejsze jest oddać nastrój sceny. Muzyka wynika z emocji bohaterów, z tego, jak sobie kompozytor wyobrażał ich charakter i starcie tych dwóch [głównych] charakterów. [...]

Uważam *Pułapkę* za najlepszą sztukę Różewicza. To, że jest oparta na biografii wybitnego, genialnego pisarza, to jest dla każdego artysty jakieś lustro. Wszystkie zmagania tego pisarza z rzeczy-



wistością, z samym sobą, z własnym ciałem, z własną duszą, z niemożnością pisania, ze swoją obecnością w rodzinie, w społeczeństwie, relacjach rodzinnych, to wszystko jest bardzo charakterystyczne i powtarzalne dla artystów różnej maści, nie tylko pisarzy [...]

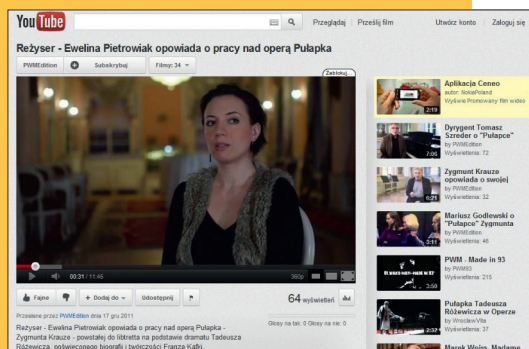
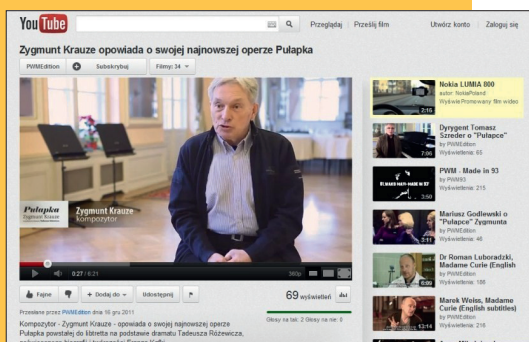
W operze występuje rola dziecięca, która w sztuce nazywa się „Duszycką”. Różewicz uzależnił obecność tej postaci od decyzji reżysera. To może być mały Franz, to może być jego sen, może być rodzajem jego alter ego, może go w ogóle nie być. W naszej operze on będzie się raz po raz pojawiał. Jest dziecko, które śpiewa swoją jedną scenę, a potem pojawia się w najważniejszych momentach dla Franca i w pewnym sensie jest jego dziecięcym alter ego. W pewnym sensie jest też znakiem zaburzenia czasu, bo to też jest charakterystyczne dla libretta tej opery, że wydarzenia nie dzieją się chronologicznie. Niektóre są następstwem poprzedniej sceny, ale niektóre są retrospekcją, czasem snem [...]

Ma się jakiś swój styl, bo nie zmienia się swojego wnętrza, swojego słyszenia muzyki, natomiast do każdego dzieła podchodzi inaczej w tym sensie, żeby ono miało swoją zamkniętą formę. Nie mam wrażeń, że wszystkie moje przedstawienia są kontynuacją poprzedniego w sensie np. estetycznym. Staram się myśleć o każdym spektaklu na nowo – to już mówię jako scenograf – szukać dla niego kolorów, jego osobnych obrazów. [...]

W architekturze istnieje pojęcie „rysunek załączkowy” – architekt zobaczy przestrzeń i co pierwszego przyjdzie mu do głowy, te pierwsze kilka szkiców to są właśnie rysunki załączkowe [...]. U reżysera tym początkiem może być wszystko – zasłyszana sytuacja w tramwaju, obraz w muzeum, kształt chmury, kształt kałuży, jakieś dziwne światło, scena z jakiegoś filmu. [...] Ja, kiedy przeczytałam sztukę na nowo, zobaczyłam czarno-biały przedwojenny film, trochę nadgryziony zębem czasu. To skojarzyło mi się z ekspresjonizmem niemieckim, z takimi białymi twarzami, i trochę tych pierwszych, czarno-białych myśli zostanie w estetyce tego przedstawienia, która też będzie czarno-biała, będzie też kilka projekcji stylizowanych na lata 20.

Na kanale YouTube PWM obejrzyć można również wypowiedzi Tomasza Szredera, dyrygenta, oraz Mariusza Godlewskiego, odtwórcy głównej roli w spektaklu „*Pułapka*”.

▶ www.youtube.com/user/PWMEdition



www.youtube.com/user/PWMEdition

Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim: PWM



Fot. J. Jagiello

Mieczysław Tomaszewski: Do PWM-u ściągnął mnie Tadeusz Ochlewski, twórca tej instytucji. Uczyłem się od niego. To był mój mistrz w edytorstwie, choć, paradoksalnie, nie zgadzaliśmy się prawie we wszystkim. Ale podziwiałem go i uczyłem się tak pełnego zaangażowania w miejsce, w którym się pracuje. Ochlewski był całkowicie pochłonięty przez sprawy Wydawnictwa, jakby nie miał życia prywatnego, jakby nic innego nie istniało poza PWM. To było zadziwiające. Na wszystko patrzył z tej pewuemowskiej perspektywy. Nie umiałem go w tym naśladować. Dla mnie sprawy prywatne miały jednak istotne znaczenie. Byłem przy tym, w pewnym sensie, rozdarty między działaniem w wydawnictwie a studiowaniem i działaniem naukowym.

Krzysztof Droba: Ochlewski był zupełnie bez życia prywatnego?

zupełnie – nie, ale mogło się wydawać, że jego rodzinę stanowiło PWM. Gdy w połowie września 1952 roku trafiłem do wydawnictwa, wprowadziło się ono właśnie na nowe miejsce, przeniosło z pokoiów na ulicy Basztowej do nowego, w połowie jeszcze pustego gmachu przy alei Krasińskiego, wybudowanego przez Ochlewskiego. Ilość pracowników była niewielka, w dodatku parę pań skupionych wokół dyrektora tworzyło coś w rodzaju rodziny czy domu – były w niego zapatrzone. Spotykaliśmy się wówczas na obiadach w stołówce, wszyscy przy jednym wielkim stole: Ninka Wierzbicka, Olenka Górka, Helena Niwińska, Wiktoryna Kostkova. Zostałem z marszu dopuszczony do tego stołu. Stołówka znajdowała się na

górze, a na obiad chodziło się około godziny 13-tej. To jedno z pierwszych wspomnień z tamtych czasów.

Nie mając jeszcze mieszkania w Krakowie, mieszkaliśmy u znajomych znajomej, w jednym pokoju z jeszcze jedną osobą. Ninka Wierzbicka namówiła dyrektora do niekonwencjonalnego gestu: zgodził się na przeznaczenie dwu pokoi na górze w gmachu PWM, żebym mógł sprowadzić rodzinę.

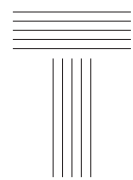
Ile wtedy miałeś dzieci?

Pięcioro. Najmłodszy, Jan, leżał w kołysce z wikliny. Mieszkanie posiadało mały balkonik, z którego widać było dachy domów od strony ulicy Retoryka. Jak się wyszło na dach, to w pogodny dzień widać było Tatry.

Pracowałem wówczas w jednym pokoju z Hanką Karyszkowską, późniejszą Szwejkowską. Była to osoba niesłychanej mądrości i życzliwości, wiele jej zawdzięczam. Wyjeżdżając z Bydgoszczy, przyrzekłem, że będę nadal pisywał teksty do kolejnych programów „mojej” do niedawna orkiestry. Z jednego tekstu byłem szczególnie zadowolony, z tytującego się *Requiem* Mozarta. Dałem go Hance do przeczytania. Zwróciła mi tekst ze słowami: „Takie to sentymentalne, jak u piętnastoletniej panienki”. To był cios, ale i lekcja zarazem, bo wydawało mi się, że już umiem pisać o muzyce. Nie oburzyłem się jednak ani obraziłem, Karyszkowska od samego początku wzbudzała mój najwyższy szacunek. Z początku pełniłem funkcję redaktora merytorycznego. Jerzy Habela był wtedy kierownikiem redakcji, Hanka Karyszkowska – redaktorem stylistycznym. Gdy po 36 latach opuszczałem PWM, zostawiłem pięć-

Krzysztof Droba

Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim



Nr kat. 20707
wyd.: PWM / BOSZ /
Akademia Muzyczna w Krakowie
224 ss., B5, oprawa twarda
ISBN: 978-83-224-0932-9

Zapis 20 godzin rozmów z Profesorem Mieczysławem Tomaszewskim, wybitnym muzykologiem i autorem licznych publikacji z obszaru teorii i historii muzyki XIX i XX wieku, w szczególności chopinologii, liryki romantycznej i muzyki polskiej. Książka Krzysztofa Droby to odczytywanie na nowo samego Mieczysława Tomaszewskiego. Rozmowa dotyczyła nie tylko tematów zawodowych, ale także przybierała charakter osobistych wyznań.

„Mieczysław Tomaszewski jest niezaprzeczalnym autorytetem w środowisku, znanym z wystąpień na kongresach, sympozjach, seminariach, z wykładów na wielu polskich uczelniach, z działań edytorskich, z wieloletniej aktywności jako genialny szerzyciel kultury (określenie Marii Dąbrowskiej sprzed 60 lat!) i wreszcie, *last but not least*, ze swego imponującego dorobku naukowego w postaci książek. W każdej z tych domen ujawnia oryginalną, wyrazistą osobowość. Ale mało jest świadectw i nie tak wielu świadków jego prywatności. W naszych rozmowach chodziło więc o utrwalenie właśnie tego osobistego, prywatnego tonu. Tonu jedynego, tak jak jedyną w swoim rodzaju jest droga Profesora przez życie.” [Krzysztof Droba]

KRZYSZTOF DROBA (ur. 1946 w Mielcu) – teoretyk muzyki, krytyk, pedagog związany z macierzystą Akademią Muzyczną w Krakowie. Twórca festiwalu – w latach 1975–1989 kolejno: „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli, „Wrzesień Muzyczny na Zamku” w Baranowie, „Collectanea” w Sandomierzu – które były trybuną młodych kompozytorów polskich i niezależnych twórców z krajów ZSRR, zwłaszcza Litwy. Od 1989 kieruje (ze strony polskiej) Polsko-Litewskimi Konferencjami Muzykologicznymi. Autor artykułów i szkiców o muzyce współczesnej tłumaczonych na wiele języków. Ostatnio wydał: *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej* (Warszawa 2007), *Chopin. Współcześni kompozytorzy polscy o Chopinie* (Warszawa 2009).

dziesięciu wykształconych redaktorów, pracujących w dziesięciu wyspecjalizowanych redakcjach...[...]

Jeszcze parę słów należy się Tadeuszowi Ochlewskiemu. To był *ein Kapitäl für sich*, postać, dla której trudno byłoby znaleźć jakikolwiek odpowiednik. Z jednej strony modernista, rodem jeszcze z Młodej Polski. Na każdym kroku poetyzował życie. Przykład: pewnego razu, gdy chciałem się z nim zobaczyć, sekretarka mówi, że go nie ma. Poszedł z paniami z redakcji na Planty oglądać jesiennie zaczerwienione buki. To był cały Ochlewski! Od czasu do czasu musiał też mieć swoją „mężę”. Zdaje się, że była nią przez jakiś czas Ninka Wierzbicka, potem niewątpliwie i do końca Grażyna Bacewicz, wreszcie także Wisława Szymborska. Chodziło oczywiście o relacje całkowicie platońskie, idealne, poetyckie.

Z drugiej strony z pedanterią wykonywał swoje obowiązki wobec PWM-u. Tu był trzeźwy, praktyczno-pozytywistyczny. W jego zamyśle PWM miał być niezmiennie doskonały, nieskalany. Dlatego konieczność pojawienia się w książce erraty stawała się dla niego skandalem. Opowiadano anegdotę, jak to rozmawiał w gabinecie z jedną z redaktorek, która właśnie podobną konieczność spowodowała. Mówił, niemal krzyczał: „I co? Nie płacze pani?”. Nie mieściło mu się w głowie, że ktoś, kto zrobił PWM-owi taką szkodę, nie przeżywa tego jako klęskę i ciężką winę. Bywałem u niego w gabinecie z różnymi problemami parę razy w tygodniu. Kiedy rozmowę zaczynał od zwrotu: „Panie Mieczysławie! Pan, taki inteligentny...”, już wiedziałem, że redakcja znowu w czymś podpadła. [...]

Ochlewski był zapalonym miłośnikiem muzyki dawnej, ale także współczesnej. Wtedy najbardziej „współczesnymi” byli: Bacewiczówna, Baird, Serocki, Lutosławski, także Panufnik i Palester, choć tylko do czasu; opuszczenie kraju traktował jako zdradę, wybranie łatwiejszej drogi. Muzyka klasyczno-romantyczna mogła dla niego nie istnieć. Ważna była jedynie w pedagogice. Tu się nie zgadzaliśmy. A także co do sposobu wydawania. Ochlewski nie wyobrażał sobie, że można puścić na estradę, poprzez wydanie, jakiś dawny utwór bez opracowania, bez ingerencji wykonawcy. Dlatego nad wszystkim, co wówczas PWM wydało, stał znak zapytania co do autentyczności. Wydawaliśmy na przykład *Parię* Moniuszki w opracowaniu Fitelberga z waltorniami w stylu wagnerowskim, utwory Kurpińskiego i Elsnera w opracowaniach Rowickiego, Wiślickiego, Wodiczki. Nie było nic w pełni autentycznego. Byliśmy wówczas w tyle wobec Zachodu, gdzie już dawno obowiązywała zasada tak zwanego Urtekstu – wydać w wersjach oryginalnych. Zmieniło się to, gdy udało mi się sprowadzić od Adolfa Chybińskiego, z muzykologii poznańskiej, dwóch specjalistów: jednego od dawnej muzyki polskiej – Zygmunta Szwejkowskiego, i drugiego, od



Z Tadeuszem Ochlewskim, twórcą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, około 1960

muzyki polskiej wieku dziewiętnastego – Tadeusza Strumilię. W ślad za tym można było powołać do życia dwa nowe zespoły redakcyjne, nadrabiające zaległości już według nowych „urtekstowych” założeń. A żeby swoje ujęcie znalazły tendencje dotychczasowe, wymyślił się ze Szwejkowskim nową serię: *Florilegium musicae*, w której Ochlewski mógł pod swoją redakcją wydawać polską i obcą muzykę prezentowaną w opracowaniach niekrepowanych normami autentyczności. Widział potrzebę sprawdzania wydanych nut na estradzie, w życiu muzycznym: po wydaniu utworu należało więc zadbać o jego wykonanie. Działal przez dynamiczny zespół, który powołał do życia: Con moto ma cantabile. Wykonywali z wielkim powodzeniem tę muzykę dawną, która pojawiała się u nas w nutach.

Ochlewski sam grywał na skrzypcach. Uczestniczył w tych wykonaniach?

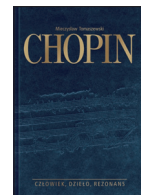
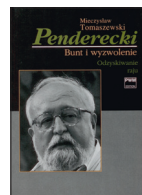
Nie. Chociaż był jeden wyjątek: wspólne z nim wykonanie jednego z utworów Bacha, jednej z arii z *Pasji Mateuszowej* w transkrypcji na skrzypce z fortepianem. Podczas koncertu, który odbył się w sali PWM, tylko dla jego pracowników. Podejrzewam, że nie byłam wówczas w stanie zachwycić swoją grą; od kilkunastu już lat nie dotykałem fortepianu.

W roku 1965, kiedy podjąłem pełną odpowiedzialność za PWM, jako redaktor naczelny i dyrektor wydawnictwa, mogłem już działać według własnego planu. Po pierwsze, powołałem radę wydawniczą, nie pytając ministerstwa. Radę, która miała mieć odtąd głos doradczy, a nie – decydujący. Poszerzyłem ją przy tym do 25 osób, wychodząc z założenia, że lepiej mieć krytyków w jej ramach, niż poza nią. W praktyce wyglądało to tak, że jeśli jej członkiem była Zofia Lissa, to winien nim być także Józef Chomiński, jeśli byli Schaeffer i Patkowski, to winni być także Jarociński i Rudziński. Dyskusje miały się toczyć w obrębie rady. Chcieliśmy na każdy temat usłyszeć tak głosy *pro* jak i *contra* danej sprawie. Zaprosiłem do niej również Mycielskiego i Kisielewskiego, mimo iż wiadome było wobec nich stanowisko władz.

Kiedy powołałeś tę radę?

To była druga połowa lat 60. Współpraca ze Związkiem Kompozytorów Polskich i „Warszawską Jesienią” polegała przede wszystkim na tym, że w zakresie muzyki współczesnej zdecydowaliśmy się wydawać co roku niemal *in corpore* te 18–20 nowych partytur, które przeszły przez sito „Jesieni”.

Najnowsze z książek
autorstwa Mieczysława
Tomaszewskiego,
wydane przez PWM



Czy przed Pasją Pendereckiego było coś z tego zakresu warte wydania?



Fot. B. Sowinski

Jubileusz 90. urodzin
prof. Mieczysława
Tomaszewskiego. Laudację
wygłosił Prezes PWM
Adam Radzikowski, a Redaktor
Naczelny Andrzej Kosowski
wręczył Jubilatowi
medal PWM Ad Honorem.
Kraków, 12 XII 2011

Siła PWM wynikała właśnie z tej współpracy. Dokonywaliśmy przecież czegoś, czego w innych demoludach nie było można. Wydawanie muzyki awangardowej nie było wówczas mile widziane, również współczesnej muzyki religijnej. Byliśmy wyjątkiem. Wydanie *Pasji* Pendereckiego czy utworów Góreckiego było czymś nowym.

Można by coś wyszukać. Ale chyba jedynie w sferze muzyki użytkowej, kościelnej.

Zadanie najważniejsze polegało na utworzeniu zespołów redakcyjnych odpowiednich do maksymalistycznie pomyślanych działań. Zaczęłem przyjmować – w ślad za Szwejkowskim i Strumiłłą – dalszych specjalistów z muzykologicznym wykształceniem. I tak sprawy folkloru objęła Aleksandra Bogucka, upowszechnienia – Stanisław Harschin, muzyki współczesnej – Teresa Chylińska. Władysław Dulęba został redaktorem wydawnictw ikonograficznych, Jerzy Habela, Helena Niwińska, Irena Żmigród i Lidia Pilecka nadal opiekowali się repertuarem pedagogicznym i popularnym. Powstał unikalny zespół ekspertów, dopełniający się nawzajem, zespół unikalny także z tego względu, że jego członkowie wydawnictwo traktowali nie jako „przedsiębiorstwo państwowe wyodrębnione” (tak brzmiała oficjalna kwalifikacja wydawnictwa), lecz jako instytut wypełniający zadania wobec kultury narodowej w sposób analogiczny do biblioteki narodowej czy narodowej filharmonii. Z mojej strony miał daleko idącą samodzielność, *plein pouvoir*, w szukaniu tematów i autorów. Zachowałem oczywiście głos inspirujący i korygujący. Ale propozycje wychodziły od kierowników poszczególnych redakcji i zespołów. Tworzyliśmy konstelację inicjatyw.

Chyba tylko w jednym momencie poczułem, że muszę skorygować wstępne założenia. Chodziło o muzykę współczesną,

powierzoną Teresie Chylińskiej. Była fanką Bogusława Schaeffera i miało się wrażenie, że jego partytury posiadają w PWM więcej zielonego światła niż pozostałe. Musiałem to zmienić, narażając się na synkopy w naszych stosunkach. Powierzyłem jej więc inną redakcję, i to ważną szczególnie, mianowicie redakcję *Dzieł Wszystkich*, czyli wydań zbiorowych. Właśnie zaczęliśmy wypuszczać w świat wydanie narodowe Chopina pod redakcją Jana Ekiera oraz Moniuszki prowadzone przez Witolda Rudzińskiego. Szymanowskiego oddałem Chylińskiej zarazem pod redakcję bezpośrednią. Redakcję *Dzieł* Karłowicza sprawował Leszek Polony. Nie udało się natomiast z Wieniawskim, którego redagować zaczęły panie Dubiska i Umińska...

Teresa Chylińska stała na czele tych wszystkich wydań?

Tak, a dodatkowo, pod bezpośrednią opieką, miała Szymanowskiego.

Czyli to dzięki Tobie zrealizowała dzieło swego życia – wydała całego Szymanowskiego.

Od tego zaczęła się jej przygoda z Szymanowskim, rozpoczęta od przygotowania wyboru listów Szymanowskiego. W rezultacie przez lata stworzyła tyżące się Szymanowskiego kompendium nieprawdopodobne, uniwersalne. Nie da się tego z niczym porównać. Szkoda, że, jak mi się zdaje, miała do mnie żal, był bowiem czas, że żyła właśnie muzyką współczesną. [...]

Fragment rozdziału „W Krakowie. Polskie Wydawnictwo Muzyczne”.

IX Konkurs Kompozytorski im. Tadeusza Ochlewskiego 2011

Witold Szalonek in memoriam

Laureatkami IX Konkursu Kompozytorskiego im. Tadeusza Ochlewskiego, dedykowanego Witoldowi Szalonkowi w 10. rocznicę śmierci, zostały Ewa Fabiańska i Justyna Kowalska-Lasoń.

Tematem tegorocznej edycji ogólnopolskiego konkursu kompozytorskiego, organizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne z myślą o młodych kompozytorach, był utwór na instrument preparowany solo. I września Jury obradujące w składzie: Szabolcs Esztenyi, Michał Pawelek i Andrzej Kosowski, wyłoniło spośród nadesłanych kompozycji dwie zwycięskie prace. Główną nagrodę otrzymała Ewa Fabiańska za utwór *Miniatures sonoristiques na puzon preparowany solo*, a wyróżnienie Justyna Kowalska-Lasoń za utwór *...dotykam gór a one dymią... na flet preparowany solo*.

Nagrodzone prace zostaną opublikowane do końca 2011 r., a w marcu 2012 r. będzie je można usłyszeć w Katowicach, podczas koncertu upamiętniającego 85. rocznicę urodzin Witolda Szalonek.

Ewa Fabiańska (ur. 1989 r. w Toruniu) jest studentką kompozycji na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, w klasie prof. Zbigniewa Kozuba. W 2011 r. ukończyła studia licencjackie z muzykologii na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Jest stypendystką Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego oraz Prezydenta Miasta Torunia. Jej utwory były wykonywane m.in. podczas Festiwalu Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich „Probalica” w Toruniu, Festiwalu Twórczości Kobiet „No Women No Art” w Poznaniu, Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych w Puławach, Festiwalu Polskiej Muzyki



Fot. A. Winiarski

Jury Konkursu: Michał Pawelek, Szabolcs Esztenyi, Andrzej Kosowski

Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”, koncertu kompozytorskiego poświęconego ofiarom tragedii w Biesłanie, odbywającego się w Warszawie, oraz na koncertach i festiwalach w Czechach, Holandii i Stanach Zjednoczonych. Tworzy muzykę do animacji, filmów oraz musicali dla dzieci.

Justyna Kowalska-Lasoń (ur. 1985 r. w Katowicach) od 2009 r. współpracuje z PWM. O kompozytorce można przeczytać na stronie www.pwm.com.pl/kowalska.

Więcej o konkursie na stronie:

► www.pwm.com.pl/konkurs_kompozytorski.html

Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem

Książka jest szkicem do portretu Eugeniusza Knapika – człowieka i twórcy. Portretowanie odbywa się podczas sesji-rozmów: zarówno o życiu kompozytora, jak i o ważnych dla niego twórcach XX wieku (Witoldzie Lutosławskim, Karolu Szymanowskim, Charlesie Ivesie, Henryku Mikołaju Góreckim i Olivierze Messiaenie). To z portretowania pod takim kątem poznajemy muzyczny światopogląd, muzyczne światoodczucie autora *Up into the Silence*. Ale jest w książce również rozdział, w którym Knapik mówi o swej twórczości operowej. I wtedy, jak i wówczas, gdy mówi o swym życiu – jest to szkic do portretu *en face*.

Fragment rozmów o Henryku Mikołaju Góreckim.

Krzysztof Droba: Jaki był krąg przyjaciół, ludzi bliskich Góreckiemu na uczelni [katowickiej PWSM]?

Eugeniusz Knapik: Nie był to duży krąg. Górecki przyjaźni nie pielęgnował. Reagował bardzo emocjonalnie, rąbał prawdę w oczy, czym zrażał do siebie współpracowników. Z jednej strony można podziwiać jego cechy charakteru – bezkompromisowość, otwartość w wypowiadaniu własnych sądów. Z drugiej strony utrudniały mu one harmonijną współpracę. Wśród wielu jego kolegów narastały z tego powodu różne żale. Był człowiekiem niezdolnym do podporządkowania – całkowicie samodzielny, suwerenny, trudno godzący się na kompromis.

Podejrzewam, że afera wokół pisanego dla Papieża dzieła [*Beatus vir*] stała się tylko pretekstem do odejścia z Akademii. Była wybawieniem z roli, w której po prostu źle się czuł.

Nie zgodziłbym się, że pretekstem. Był zmęczony, nie chciał wtłoczyć się w nie swój garnitur, spotykał się z różnymi szykanami, „nieznani sprawcy” – mówił mi o tym – wybijali mu szyby w mieszkaniu. Był przekonany, że kryją się za tym odpowiednie służby. „Strzelanie drzwiami” Akademii to akt desperacji człowieka doprowadzonego do maksymalnego wzburzenia. Jak się o tym dowiedziałem, myślałem, że odszedł tylko z funkcji rektora, dopiero potem dotarło do mnie, że odszedł całkowicie.

Impulsywna reakcja, charakterystyczna dla niego.

Był w stanie takiego wzburzenia, że jedyne, co mu przyszło do głowy, to „strzelanie drzwiami”.

W połowie lat osiemdziesiątych odwiedziłem Góreckiego w Choczołowie. Piękny sierpień, słoneczny, niezmacony widok na Tatrę. Sporo rozmawialiśmy, miał świetny humor; zapytałem go również o lata rektorstwa – i nie tylko nie rozgałał się na ten temat, ale wręcz wymigał się od niego. Zbyt mnie charakterystycznym machnięciem ręką: „E, to była moja pomyłka, stracone lata!”. Oponowałem, że przecież wykształcił i zostawił na uczelni was, to znaczy Ciebie i Andrzeja Krzanowskiego. „No tak – odpowiedział – trafili mi się raz”. A że był z was dumny, okazywał też przy innych okazjach, np. po koncertach z waszą muzyką w Stalowej Woli wyznał publicznie: „Miałem szczęście, że mi się dwaj tacy trafili”. Musisz to pamiętać, bo byliście przy tym.

Po odejściu z Akademii następują lata osamotnienia. Lata dla niego niezwykle trudne, dla mnie również. Mój stosunek do niego nie uległ zmianie; odwiedzałem go w domu, choć już o wiele rzadziej. Widziałem człowieka przygnębionego, osamotnionego, bez ochoty do życia. Wtedy też powiedział mi z pewnym wyrzutem, że spodziewał się, iż odejdziemy z Akademii, ja i Andrzej Krzanowski, w geście solidarności... Było mi przykro. Miał żal do świata. I odbija się to w jego muzyce. W latach osiemdziesiątych był wolny, miał dużo czasu, ale komponował znacznie mniej, przeważnie drobniaki.

A wiązałbyś to z ogólną atmosferą beznadziei i apatii „dekady jaruzelskiej”?

To się nakładało na sytuację osobistą, na jego choroby, zmęczenie, stan rezygnacji. Cieszył się, gdy przychodziłem, ale kontaktów nie szukał. Kiedyś powiedział, że to już chyba koniec, byle do wiosny...

Mówił to człowiek pięćdziesięcioletni, który przeżył jeszcze prawie trzydzieści lat. (...) Górecki był człowiekiem trudnym.

Tak, to jest opinia powszechna, choć nie do końca prawdziwa. Trzeba było przekroczyć pewną barierę, żeby sobie jego rogałość ośwoić. I muszę wyznać, że z początku było to dla mnie trudne. Po pierwszym roku studiów chciałem się przenieść do innego pedagoga. Nie rozumiałem Góreckiego, nie rozumiałem jego reakcji, wydawały mi się dziwne i nieczytelne. Gdy przyniosłem swój pierwszy utwór, komponowany u niego z wielką ambicją, by zrobić coś najlepszego, jedyną reakcją nauczyciela było machnięcie ręką: „E, niech pan przyniesie coś innego



Krzysztof Droba
SPOTKANIA
Z EUGENIUSZEM KNAPIKIEM

Krzysztof Droba

Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem

212 ss.

ISBN 978-83-85679-62-2

wyd. Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego
Katowice, 2011

za tydzień”. To wszystko. Tego typu reakcje, proste gesty często okraszone dosadnym słowem, były nagminne. Wtedy go jeszcze nie znałem, więc doszedłem do przekonania, że taki kontakt nie ma sensu. Ale poznając Góreckiego lepiej, próbowałem wnikać, co się za takimi gestami kryje, i odkrywałem prawdziwego, bliskiego mi człowieka. Dzisiaj wiem, że miał absolutną rację. Powodowani „polityczną poprawnością” czy dobrym wychowaniem przywykliśmy do nienazywania rzeczy po imieniu. Górecki walił prosto z mostu. Nie potrafił inaczej. Ale było to wsparte mocnym poczuciem prawdy artystycznej, której bronił. I organiczną niezgodą na bylejakie, powierzchowność, na ukrywanie się pod płaszczykiem efekciarstwa. Był w nim wielki sprzeciw na zewsząd otaczające nas partactwo rzeczywistości.

Jak się to ma do jego pedagogiki? Wykonuje zniechęcające gesty. Ty ich nie rozumiesz i zostawia Cię samego, bez wyjaśnienia?

No tak, wtedy go nie rozumiałem. Poszedłem z tym do dziekana, który spokojnie radził, żeby przeczekać, że na rezygnację będzie czas. I wdzięczny jestem profesorowi Józefowi Świdrowi. Odtąd zacząłem się oswajać, uczyć się tego specyficznego języka porozumiewania z Góreckim.

Dobrze, ale co dał Ci jako nauczyciel? Teraz sam uczysz, czy wzorujesz się w relacjach ze studentami na „metodzie gestów” swego mistrza?

Nie powtarzam jego „metody”, bo mam inny charakter. A na pytanie, co mi dał, odpowiadam: dał coś nieocenionego – u w a r t o ś c i o w i ł mój świat muzyczny. Nie miałem złudzeń, że osiągnę wymaganych przez niego wyzryn, tych miar ostatecznych, tak wysoko zawieszanej poprzeczki.

Proszę konkretniej, bo nie bardzo rozumiem. Co to znaczy „wysoko zawieszona poprzeczka”? Franciszek Skołyszewski, nauczyciel Pendereckiego w średniej szkole muzycznej, stawiał mu wysoko poprzeczke, to znaczy kazał pisać skomplikowane zadania kontrapunktyczne. Za co Penderecki do dzisiaj zachowuje we wdzięcznej pamięci wymagającego nauczyciela.

Górecki nie był tego typu pedagogiem co Skołyszewski. Na zajęcia przynosiliśmy partytury Messiaena, Szymanowskiego, Bartoka, a on wskazywał: popatrz na to miejsce, jak wspaniale jest zrobione. Chodziło raczej o przeżycie tej wspaniałości. Naprzód należało przeanalizować, jak to jest zrobione, potem dotrzeć do istoty tego, co sprawia, że jest to tak wspaniałe. To nauka na trochę innym poziomie, nie chcę oceniać, czy lepszym, czy gorszym, po prostu innym. Na poziomie fascynacji prawdą artystyczną i analizą środków, które do tej fascynacji doprowadziły.

Wygląda to na magię. Nauka wskazywania, szukania miejsc magicznych, doprowadzania ku tajemnicy piękna. Czy wasze, studentów, partytury też tak traktował? Czy w ogóle zajmował się nimi?

Tak, ale w specyficzny sposób. Nauka kompozycji to przecież swoista magia. Przegrywałem mu moje utwory, a on stwierdzał: to jest dobre, to nie, bo za krótkie, musisz wydłużyć, rozbudować.

I w końcu akceptował?

Po wykonaniu *Sonaty skrzypcowej* (1972) powiedział: „fajny kawałek, chciałbym mieć taki w swoim katalogu”. Cenił *Sonatę fletową*. Ale niewiele rozmawialiśmy, więcej dawał

mi jego gest, jego zamyślenie, wyraz twarzy. Kiedy nauczyłem się rozumieć ten pozawerbalny język, zacząłem wiele korzystać. Bardzo mi odpowiadał taki sposób komunikowania się. On zapalał czerwone światelko, reszta należała do mnie – sam musiałem dojść do tego, co to światelko znaczy. Wiesz, ja to mówię na gorąco, jeszcze nigdy o tych sprawach nie opowiadałem.

I dobrze, cieszę się, że sprowokowałem Cię do takich wyznań. Słodkie opowieści o Góreckim, jakich po jego śmierci wiele, zafałszowują wizerunek tego wyjątkowego człowieka, dla mnie bardzo „śląskiego”. O, właśnie, porozmawiajmy o śląskości Góreckiego. Tobie, rdzennemu Ślązakowi, łatwiej będzie określić tę śląskości, jego śląski etos. Wiem, że to może być trudne, podobnie, jak trudne było mówienie o pozawerbalnej „metodzie” nauki kompozycji.

Co by mogła znaczyć „śląskości”, śląski etos? Mogę o tym mówić tylko przez porównanie z dobrze mi znanymi rdzennymi Ślązakami... Pierwsza cecha, która mi przychodzi do głowy to p r o s t o l i n i j n o ś ć, czyli awersja do prowadzenia jakiegokolwiek gry, wyrażanie się w sposób jednoznaczny, nie zakamuflowany. Po drugie: e t o s p r a c y. Praca jako obowiązek wobec, nie wiem jak to powiedzieć... wobec siebie i Boga. Praca jako powołanie, jakby to było coś świętego. To widziałem u moich dziadków. Górecki też tak traktował pracę. Kolejna ważna rzecz – r o d z i n a jako więź uświęcona. U Góreckich więzi rodzinne były niesamowicie silne. I wreszcie r e l i g i j n o ś ć – czysta, niezakłamaną, polegającą na pełnym poddaniu się Bogu.

Czy myślisz, że miał chwile wątpliwości, że również z Panem Bogiem się wadził? Choćby to wczesne *Epitafium*...

W tym, co określiłbym mianem dojrzałej twórczości, nie ma buntu. Jest pełna akceptacja. Górecki był twórcą i człowiekiem pełnego zaufania Bogu.

Eugeniusz Knapik – w górę, w ciszę...

Eugeniuszowi Knapikowi i jego muzyce dedykowany był II Festiwal Grudniowy, organizowany przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

W dniach 13-16 grudnia 2011 r. w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach odbył się II Festiwal Grudniowy „Eugeniusz Knapik – w górę, w ciszę...”. Było to kolejne po niedawnym koncercie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia wydarzenie artystyczne, wpisujące się w obchody jubileuszu sześćdziesiątych urodzin kompozytora.

Eugeniusz Knapik, wybitny twórca, znakomity pianista, rektor katowickiej Akademii Muzycznej i jej wieloletni profesor, a jednocześnie niezwykle osobowość, jest jednym z przedstawicieli tzw.



Pokolenia '51 – Pokolenia Stalowowolskiego. Podczas czterech festiwalowych koncertów zabrzmiały starsze i nowsze utwory kompozytora, m.in.: *Libertà chiama la Libertà*, *Corale*, *interludio e aria*, *Introduction to Mystery*, *La flûte de jade*, *Up into the silence*, w wykonaniu znakomitych solistów i zespołów: Orkiestry Symfonicznej i Chóru Akademii Muzycznej pod dyktando Jacka Kaspzyka, orkiestry AUKSO pod dyktando Marka Mosia, Chóru Filharmonii Śląskiej, Chóru Polskiego Radia w Krakowie i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka oraz Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyktando Jacka Kaspzyka.

Pamięci Henryka Mikołaja Góreckiego



W listopadzie minął rok od śmierci jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów współczesnych. Miesiąc ten przyniósł liczne koncerty muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego, a także akty pamięci i uznania, jakie okazuje temu twórcy polskie, a w szczególności śląskie środowisko muzyczne.

Jednym z doniosłych wydarzeń było nadanie imienia Henryka Mikołaja Góreckiego Filharmonii Śląskiej 14 listopada 2011 r. Dzień później w Filharmonii Śląskiej odbył się z tej okazji koncert nadzwyczajny, na którym wykonano utwory Henryka Góreckiego i jego syna Mikołaja.

Organizowany corocznie w Bielsku-Białej Festiwal Kompozytorów Polskich, któremu kompozytor patronował przez wiele lat, od 2011 r. nosi jego imię. „To ostatni festiwal, w którym będziemy czuć wkład pracy prof. Góreckiego. Jeszcze w lipcu ubiegłego roku udało nam się skonsultować program z panem profesorem. Wszystkie jego uwagi zostały uwzględnione” – powiedział Władysław Szczotka, dyrektor Bielskiego Centrum Kultury. Tegoroczną, 16. edycję Festiwalu, której bohaterami byli polscy kompozytorzy muzyki filmowej, zainaugurowała *III Symfonia* H.M. Góreckiego w wykonaniu Sinfonii Varsovi pod dyktando Krzysztofa Pendereckiego. Partię solową zaśpiewała Iwona Hossa.

Pamięci Henryka Góreckiego dedykowane były w tym roku również Śląskie Trybuny Kompozytorów w Katowicach. Orkiestra Muzyki Nowej pod dyktando Szymona Bywalcza wykonała *Recitativa* i *Ariosa*, „*Lerchenmusik*”, *Genesis I: Elementi per archi* oraz *Małe Requiem dla pewnej Polki*. Podczas koncertu Kwartetu Śląskiego zabrzmiał *II Kwartet smyczkowy „quasi una fantasia...”* oraz utwór Piotra Radko *Henryk Mikołaj Górecki im. memoriam. Largo* na klarnet i kwartet smyczkowy. Prawykonanie miały też dwa utwory Mikołaja Góreckiego – *Uwertura* na kwartet smyczkowy i *Sonata* na fortepian, a wśród wykonawców znalazła się córka zmarłego kompozytora – Anna Górecka.

Maria Romana Statkowskiego na Festiwalu Operowym w Wexford

Wielkim sukcesem okazała się irlandzka premiera opery *Maria Romana* Statkowskiego podczas 60. Festiwalu Operowego w Wexford. Było to wydarzenie szczególne, bowiem po niedawnym „odkryciu” dzieła przez Łukasza Borowicza i nagraniu go w wersji koncertowej nareszcie *Maria* po latach ponownie pojawiła się na deskach teatru.

Dzieło w reżyserii Michaela Gielety, artysty polskiego pochodzenia mieszkającego na stałe w Londynie, poprowadził Tomasz Tokarczyk, kierownik muzyczny Opery Krakowskiej. Partie solowe wykonali Daria Masiero (*Maria*), Rafał Bartmiński (*Wacław*), Adam Kruszewski (*Miecznik*) oraz Krzysztof Szumański (*Wojewoda*). Dzieło zostało przyjęte z wielkim entuzjazmem. Zaskoczeniem była inscenizacja opery, przeniesiona w realia czasów stanu wojennego w Polsce. Publiczność, która wypełniła po brzegi salę O'Reilly Theatre, nagrodziła wykonawców gromkimi brawami.

W 1903 r. Roman Statkowski napisał operę *Filenis*, za którą otrzymał nagrodę na międzynarodowym konkursie w Londynie. Niedługo później w Warszawie ogłoszono konkurs, którego wymogiem było skomponowanie opery według powieści poetki *Maria Antoniego* Malczewskiego – historii tragedii rodzinnej rozgrywającej się w XVII wieku na wschodnich rubieżach Polski. Już jako laureat Statkowski przystąpił do pisania kolejnego dzieła i pokonując młodszych kolegów, Henryka Melcera i Henryka Opieńskiego, otrzymał pierwszą nagrodę. *Maria* została wystawiona po dwóch latach, 1 marca 1906 r., na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie.



Rafał Bartmiński i Daria Masiero jako Wacław i Maria

Jak pisze Józef Kański w „Przewodniku operowym”, *Maria*, skomponowana „pod wyraźnym wpływem uwielbianego przez Statkowskiego mistrza Piotra Czajkowskiego, owiana wszakże równie silnym klimatem polskości, a w niektórych momentach nasyciona „programowo” ukraińskim kolorytem, odznaczająca się niepospolitą melodyjnością i nerwem dramatycznym – należy z pewnością do najlepszych oper okresu postmoniuszkowskiego”.

Podczas Festiwalu w Wexford *Maria* została wystawiona czterokrotnie: 22, 28 i 31 października oraz 4 listopada 2011 r. Każde wystawienie po-

przedzał wykład na temat dzieła, który wygłaszał Brian Dickie, dyrektor artystyczny Festiwalu w latach 1967-1973, a od 1999 r. dyrektor Chicago Opera Theater. Premiera była transmitowana przez irlandzką stację radiową RTE Lyric FM do krajów zrzeszonych w Europejskiej Unii Nadawców.

Roman Statkowski (1859-1925)

Maria (1904)

opera w 3 aktach

libretto: R. Statkowski wg poematu A. Malczewskiego
oprac. K. Wilkomirski

2S 2T 1Bar 3B solo-coro misto-3333-4331-batt 2ar-archi

Legenda Bałtyku Nowowiejskiego odkryta na nowo

Polska Orkiestra Radiowa tradycyjnie już rozpoczęła sezon artystyczny koncertowym wykonaniem opery. Kolejna inicjatywa wskrzeszenia zapomnianego dzieła, którą podjął Łukasz Borowicz, spotkała się z wielkim uznaniem słuchaczy i została nagrodzona owacją na stojąco.

Po wyciągnięciu z lamusa takich oper jak *Rycerze Króla Artura* Grażyny Bacewicz, *Zagubiona jaskółka* Szymona Laksa, *Maria Romana* Statkowskiego, *Monbar* czyli *Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Łukasz Borowicz dokonał kolejnego „odkrycia” dzieła, jak się okazuje, niesłusznie zapomnianego. Na inaugurację sezonu wybrał tym razem trzyaktową *Legendę Bałtyku* – pierwszą operę Feliksa Nowowiejskiego. Jej pre-



Feliks Nowowiejski, Gdynia 1930 r.

miera odbyła się 28 listopada 1924 r. w Poznaniu. Dzieło zdobyło wówczas ogromną popularność – w czasie jednego sezonu wykonano je ponad pięćdziesiąt razy. Po wojnie o nim zapomniano. Ostatni raz opera została wystawiona w Gdańsku w 1974 r.

dowej odbył się 18 września 2011 r. Partie solowe wykonali Ewa Biegas (Bogna), Pavlo Tolstoy (Doman), Aleksander Teliga (Mestwin), Agnieszka Makówka (Swatawa), Michał Partyka (Tomir), Robert Gierlach (Lubor).

To trwające ponad dwie godziny dzieło zachwyca brzmieniem, łączącym tradycję z nowoczesnością. Z jednej strony bliska włoskiej operze romantycznej i niemieckim dziełom epoki Wagnera, *Legenda Bałtyku* zawiera elementy malarstwa muzycznego, barwnie ilustrujące tytułowy Bałtyk, które zdradzają wpływy impresjonistyczne.

Koncert Orkiestry Polskiego Radia i Chóru Filharmonii Naro-

Wojciech Kilar – II Koncert fortepianowy

Stanisław Będkowski

Idiom dojrzałej twórczości Wojciecha Kilara nie był i nie jest odpowiedni dla komponowania dzieł koncertowych wykorzystujących tradycyjne środki wirtuozowskie. Dopiero wyjście poza stereotypowe wyobrażenia roli instrumentu solowego w koncercie umożliwiło Kilarowi skomponowanie w 1997 roku jego *I Koncertu fortepianowego*. Po czternastu latach (31 stycznia 2011) kompozytor ukończył swoje drugie dzieło na fortepian z orkiestrą, które zostało prawykonane w Katowicach 14 października 2011 przez Beatę Bilińską i NOSPR pod dyрекcją Jacka Kaspszyka. W jednym z wywiadów radiowych autor *II Koncertu* stwierdził, że impulsem do napisania utworu i katalizatorem prac nad nim było wydarzenie, o którym wolałby nie mówić. Można się domyślać, że wydarzeniem tym była katastrofa smoleńska.

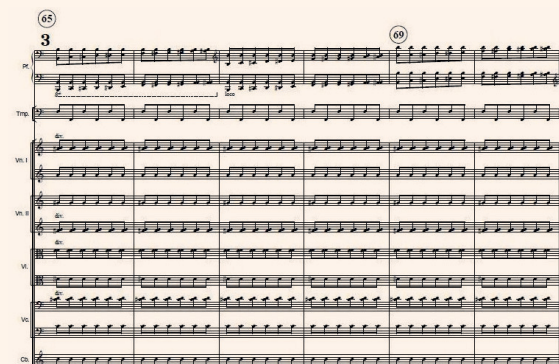
II Koncert fortepianowy trwa według oznaczenia w partyturze 22 minuty (prawykonanie 27 minut), orkiestra zredukowana jest do smyczków (8, 7, 6, 5, 4) i perkusji (timpani, tam-tam, tamburo c. c.), a cztery części utworu, według słów Leszka Polonego zawartych w programie koncertowym, prowadzą słuchacza „od żałoby cierpienia, poprzez wzburzenie i bunt, ku duchowej, religijnej konsolacji, ku pełnej afirmacji istnienia”.

Żałobna, medytacyjna I część koncertu, *Largo funebre*, rozpoczyna się w niskim rejestrze oktawowymi uderzeniami fortepianu solo, nieodparcie kojarzącymi się z dźwiękiem dzwonów. Nad nimi fortepian nadbudowuje prostą frazę mikstrowaną akordami durowymi z septymą wielką, najpierw G i A, następnie C i F, i E i D. Liczba składników akordowych stopniowo zwiększa się od pięciu do dziesięciu, dynamika wzrasta. Ekspozycję fortepianu kończą wyciszane trytonowe współbrzmienia ponownie imitujące dzwony. W t. 53 wchodzi smyczki z podstawą harmoniczną budowaną z czystych akordów: H, C, a, d, G, A. Na trzy z nich (H, C i A) fortepian nakłada skoki „igrające” z tercjami durowymi i molowymi akordów. Część kończy się, nieco nieoczekiwanie jak na *funebre*, wyraźnym akordem durowym A.



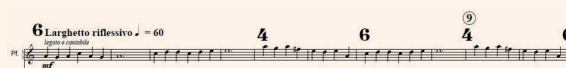
cz. I, *Largo funebre*, t. 1-23

Część II, *Allegro tempestoso*, jest dynamiczna, żywiołowa, motoryczna. Początkowe ostinato fortepianu, kotłów i smyczków wykorzystuje interwał raz małej, raz wielkiej tercji. Od t. 65 brzmienie nabiera ostrości, kompozytor wprowadza bowiem w smyczkach repetowane akordy dwunastotonowe (klastery oktauwowe), a następnie w smyczkach i fortepianie brzmienia sekundowe. Od t. 131 alternacja akordów *d-moll* i *a-moll* w fortepianie solo staje się tłem dla granej *marcato* „chorałowej” melodii smyczków, w której wyraźnie słyszalne są echa *Bogurodzicy*. Po tej prezentacji wracają klastery dwunastotonowe, a od t. 176 wirtuozowskie trytonowo-sekundowe biegniki fortepianu (nawiązanie do *Muzyki żałobnej* Lutosławskiego?) prowadzą do kończących część uderzeń „dzwonów” w fortepianie (*cis-e-eis-gis*).



cz. II, *Allegro tempestoso*, t. 65-70

Larghetto riflessivo, część III koncertu, przynosi ukojenie. Fortepian jednogłosowo, na tle akordów w smyczkach (*dolce*), prezentuje ponownie chorałowy temat z części II, tym razem jednak w odmiennej ujęciu, *legato e cantabile*. Modalnym materiałem tematu są dźwięki: *a-c-d-e-fis-g*, które ze względu na ciążenie do *a* raczej należałoby zinterpretować jako modus dorycki od *a* (bez drugiego składnika), a nie niepełny lidyjski od *c*. Ten ostatni pojawia się wyraźnie w solowej, akordowej kadencji fortepianu i zmieniony jest wkrótce na skalę góralską (później dodawane są także inne składniki). Część kończą wielokrotne repetycje nabrzmiewającego, a następnie wyciszanego akordu *C-dur*.



cz. III, *Larghetto riflessivo*, t. 1-10, temat w partii fortepianu

Część IV, *Allegro vivace*, jest ponownie żywiołowa i pełna energii, a nawet porywa do tańca. Kotły i bęben przygotowują wejście fortepianu solo z „góraliskim” (skala lidyjska od *a*) tematem o tanecznym charakterze. Temat wkrótce przejmują orkiestra, po czym powraca fortepian solo w akordowej „kadencji”. Odcinek *moderato marziale*, *marcatissimo* przynosi ostrzejsze, nieregularnie repetowane sekundowe brzmienia. Po biegnikach i repetycjach akordu *A-dur* w fortepianie, w takcie 121 rozpoczyna się finał. Jego motoryczny charakter przypomina finał *Krzesanego*, jednak w *Koncercie* ostinatowe i dysonujące „przygotowanie” doprowadza nie do wejścia ludowego tematu (jak w *Krzesanym*), lecz repetowanych czystych akordów durowych (*H-dur*). Utwór kończy tryl na sekundowym akordzie *c-cis-es-e-eis-gis* i – po glissandzie – uderzenie akordu *A-dur*.



cz. IV, *Allegro vivace*, t. 1-10, fragm. tematu „góralskiego”

Pod względem rozwiązań techniczno-stylistycznych kompozytor prezentuje w *Koncercie* swe dobrze znane oblicze, a jego indywidualny język jest rozpoznawalny już od pierwszych taktów. Zebrał w tej kompozycji Kilar niemal wszystko, co charakterystyczne dla jego dojrzałego stylu, a więc ograniczony, wyselekcjonowany materiał muzyczny (skale, typy akordów), repetytywną fakturę, melodykę o charakterze chorałowym i ludowym (góralskim), szerokie płaszczyzny harmonicznofakturalne, intensyfikację brzmieniową. Utwór prezentuje typ wirtuozerii podobny do tego z *I Koncertu fortepianowego*; oparta jest ona przede wszystkim na wymagających kondycji i precyzji szybkich wielokrotnych repetycjach lub alternacjach akordów. Potwierdza też *Koncert* tezę, że w utworach Kilara z ostatnich lat zwiększył się udział odcinków melodycznych, jakkolwiek melodyka bywa często dość ascetyczna i nie dorównuje tej znanej z muzyki filmowej kompozytora.

II Koncert fortepianowy Kilara prezentuje też szerokie spektrum nastrojów – od kontemplacji śmierci po apoteozę życia. To muzyka żałobnej zadumy, a zarazem zadzierzista i pełna witalności. Ze względu na okoliczności powstania prowokuje do interpretacji hermeneutycznych, refleksji nad znaczeniem życia, śmierci, nadziei, ukojenia, doczesności, wieczności. Niech jednak refleksja ta pozostanie prywatną sprawą każdego słuchacza.

Jerzy BAUER
Passacaglia w prawie dawnym stylu
 na wiolonczelę i fortepian
 Nr kat. 11187
 ISMN 979-0-2740-0743-0

Andrzej DUTKIEWICZ
Danse Triste na saksofon altowy i fortepian
 Nr kat. 11103
 ISMN 979-0-2740-0743-0

Zygmunt KRAUZE
Pour El na klawesyn
 Nr kat. 11185
 ISMN 979-0-2740-0748-5

Paweł ŁUKASZEWSKI
Trzy koledy na chór mieszany a cappella
 Nr kat. 11257
 ISMN 979-0-2740-0758-4

Zbiór zawiera utwory do tekstów Bożeny Fabiani:
Do stajenki, *Niebo Cię zesłało* oraz *Serce me jest jak*
Betlejem, które istnieją także w wersji na chór żeń-
 ski i jako takie zostały nagrane w 2003 r. przez Polski
 Chór Kameralny pod dykcją Jana Łukaszewskiego
 (DUX 0440).

Romuald TWARDOWSKI
Concerto
 na skrzypce i orkiestrę smyczkową
 wyc. fort.
 Nr kat. 11188
 ISMN 979-0-2740-0746-1

Henryk WIENIAWSKI
2me Polonoise brillante
 pour violon avec accompagnement de piano op. 21
 seria: H. Wieniawski – Dzieła Wszystkie
 wyd. PWM / Towarzystwo Muzyczne im.
 H. Wieniawskiego w Poznaniu
 Nr kat. 11232
 ISMN 979-0-2740-0753-9

Scherzo-Tarantelle
 pour violon avec accompagnement de piano op. 16
 seria: HWDW
 wyd. PWM / TMHW
 Nr kat. 11186
 ISMN 979-0-2740-0754-6

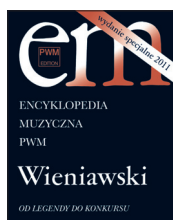
Fantaisie brillante
 pour violon avec accompagnement d'orchestre op. 20
 seria: HWDW
 wyd. PWM / TMHW
 Nr kat. 11107
 ISMN 979-0-2740-0745-4

e-nuty

Andrzej DUTKIEWICZ
Danse Triste na saksofon altowy i fortepian
 Nr kat. 11103
 ISMN 979-0-2740-0739-3

Füsün KÖKSAL
Five Miniatures for Marimba
 Nr kat. 11259
 ISMN 979-0-2740-0760-7

Marta PTASZYŃSKA
Blue Line
 na marimbę solo
 Nr kat. 11214
 ISMN 979-0-2740-0750-8



Encyklopedia Muzyczna
 PWM: Wieniawski.
 Od Legendy do Konkursu
 (wydanie specjalne)
 74 ss. A4, oprawa miękka
 Nr kat. 20712
 ISBN 978-83-224-0928-2

Nowe opracowanie ha-
 seł związanych z twórczością tego wybitnego
 skrzypka i kompozytora oraz niepublikowane do
 tej pory obszernie hasło Wieniawski. Hasła w to-
 mie to m.in.: Henryk Wieniawski, Kaja Danczow-
 ska, Maciej Jabłoński, Hector Berlioz, Wanda
 Wiłkomirska i wiele innych.



Encyklopedia Muzyczna
 PWM: Górecki
 (wydanie specjalne)
 20 ss. A4, oprawa miękka
 Nr kat. 20706
 ISBN 978-83-224-0929-9

12 listopada 2011 roku
 minęła pierwsza rocznica
 śmierci jednego z najwybitniejszych kompozy-
 torów XX wieku – Henryka Mikołaja Góreckie-
 go. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, z którym
 kompozytor był związany więzami zawodowymi
 i serdecznej przyjaźni, przygotowało specjalne
 wydanie Encyklopedii Muzycznej PWM, poświę-
 cone w całości życiu i twórczości Góreckiego.
 Hasło opracował Maciej Jabłoński.

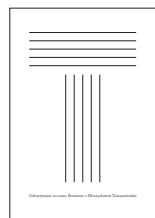


Dorota SKWARK
Opowieści nutą malowane
 68 ss., oprawa twarda
 Nr kat. 20701
 ISBN 978-83-224-0938-1



Stanisław DANIELEWICZ
**Jazzowisko Trójmiasta. Histo-
 ria jazzu w Gdańsku, Gdyni
 i Sopocie 1945-2010**
 768 ss. B5, oprawa twarda
 Nr kat.: 20703
 ISBN 978-83-224-0931-2

Żaden pisarz nie stworzył
 dotąd książki, która obszernie opisywałaby śro-
 dowisko jazzowe Gdyni, Gdańska i Sopotu. Sta-
 nisław Danielewicz, były korespondent „New
 Musical Express” na Europę Wschodnią, recen-
 zent „Dziennika Bałtyckiego”, autor artykułów
 w pismach „Jazz”, „Jazz Forum”, „Jazzi Magazi-
 ne” i innych postanowił podjąć ten temat. Publi-
 kacja jest efektem wieloletnich badań, ale błę-
 skotliwy sposób przekazu odbiega od typowych
 opracowań naukowych i monotonna studiów
 specjalistycznych. To nie jest tylko chronologicz-
 na opowieść o uczestnikach Jazzowiska, ale swe-
 go rodzaju tkanina, którą autor splótł misternie
 z faktów historycznych oraz prasowych recenzji
 płyt, wywiadów z muzykami, sprawozdań z kon-
 certów w klubach i festiwalu. Książka ilustrowana
 jest zdjęciami uczestników Jazzowiska i artyku-
 łów przywoływanych w tekście oraz programów
 i afiszy koncertowych.



Krzysztof DROBA
Odczytywanie na nowo.
Rozmowy z Mieczysławem
Tomaszewskim
 wyd.: PWM/BOSZ/Akademia
 Muzyczna w Krakowie
 224 ss. B5, oprawa twarda
 Nr kat. 20707
 ISBN 978-83-224-0932-9



Arthur DICK
Gitara dla początkujących
 Wyjątkowy i przystępny
 samouczek do nauki gry
 (+ CD)
 52 + 48 ss., N, oprawa
 miękka
 ISMN 978-83-224-0937-4

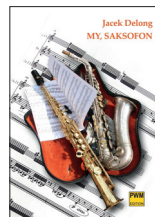


Lucjan KYDRYŃSKI
Gershwin
 czyta Marcin Kydryński
 CD audio, 50'
 Nr kat.: 20684
 ISBN 978-83-224-0934-3

Audiobook oparty jest na
 tekście popularnej mono-
 grafii Lucjana Kydryńskiego, wydanej przed laty
 przez PWM. Autor z niezwykłą lekkością pre-
 zentuje twórczość Gershwin na tle biograficz-
 nych szczegółów urozmaiconych licznymi ane-
 dotami. Książkę czyta Marcin Kydryński, który
 swoją pracę nad audiobookiem uznał za prawdzi-
 wą przygodę: spotkanie z literacką twórczością
 swojego ojca oraz z muzyką, jego odwieczną pa-
 sją. Fragmenty książki przeplatane są nagraniami
 utworów Gershwin w mistrzowskim wykona-
 niu NOSPR (fragmenty *Błękitnej Rapsodii*, *Kon-
 certu fortepianowego*, *Amerykanina w Paryżu*, *Merry
 Andrew*, *Three Quarter Blues* i *Promenade*).



Marek STRASZ
Grać pierwszy fortepian.
Rozmowy z Adamem
Makowiczem
 seria: Ludzie Świata Muzyki
 152 ss. A5, oprawa miękka
 Nr kat. 20711
 ISBN 978-83-224-0927-5



Jacek DELONG
My, Saksofon
 136 ss. B5, oprawa twarda
 Nr kat. 20705
 ISBN 978-83-224-0925-1

ZAPOWIEDZI

Encyklopedia
 Muzyczna PWM,
 t. 12 – „W-Z”

Krzysztof MEYER
 Mistrzowie
 i przyjaciele

Pod znakiem jazzu

Jesień nieodłącznie kojarzy się z jazzem. W tym roku Polskie Wydawnictwo Muzyczne, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom miłośników tego gatunku, zorganizowało kampanię „Jazzowisko” – szereg spotkań autorskich i koncertów w całej Polsce, od Gdyni aż po Ustroń, związanych z nowymi publikacjami na temat jazzu:

- *Grać pierwszy fortepian. Rozmowy z Adamem Makowiczem* **Marka Straszka**,
- *My, saksofon* **Jacka Delonga**,
- *Jazzowisko Trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni i Sopocie 1945-2010* **Stanisława Danielewicz**,
- *Gershwin* **Lucjana Kydryńskiego czytany przez Marcina Kydryńskiego (audiobook)**.

Szerokie grono krakowian i nie tylko przyciągnęła współorganizowana przez PWM debata, która toczyła się 5 listopada w Studiu im. Romany Bobrowskiej w Radiu Kraków. O tym „Co słysać w polskim jazzie?” rozmawiali z Antonim Krupą Krystian Brodacki i Stanisław Danielewicz. Wieczór uświetnił koncert Janusza Muniaka z zespołem.

Ogromne znaczenie dla popularności kampanii miało „święto czytelników”, czyli Targi Książki w Krakowie. W tym roku stoisko PWM zamieniło się w klub jazzowy. Zawitali do niego m.in. Adam Makowicz i Stanisław Danielewicz, którzy chętnie podpisali książki i odpowiadali na pytania odwiedzających Targi.

Nie była to jedyna okazja do zdobycia ich autografów. Począwszy od 20 października do 27 listopada Adam Makowicz koncertował w różnych miastach Polski. Gościł m.in. w warszawskiej siedzibie PWM, tamtejszym Och-teatrze, w rodzinnym Rybniku, a na koniec swojej trasy spotkał się z publicznością w Kaliszu.

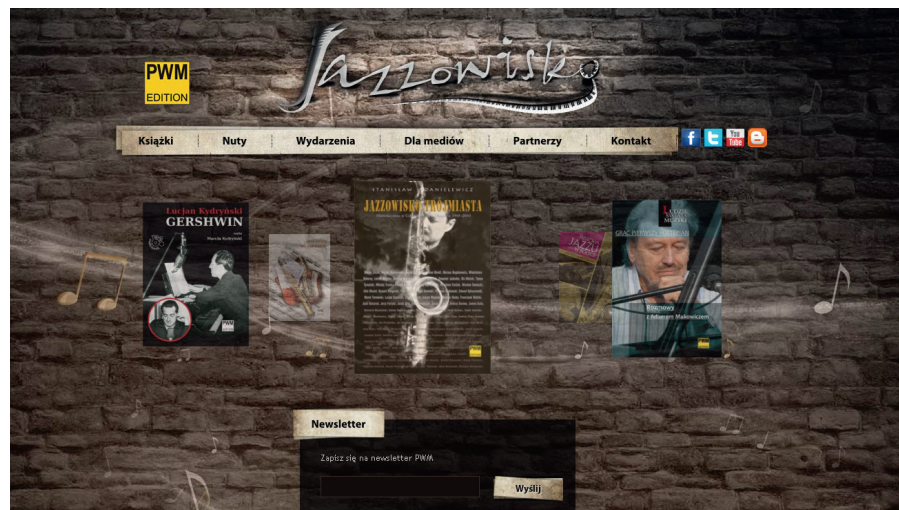
Napięty grafik koncertów i spotkań ma także Stanisław Danielewicz. Niestrudzenie odwiedza miasta na Pomorzu, opowiadając zainteresowanym o szczegółach powstawania „Jazzowiska Trójmiasta...”. W pamięci wielu osób z pewnością pozostaną prowadzone przez niego koncerty w Gdyni i w Gdańsku, podczas których wystąpiła część bohaterów wspomnianej publikacji.

25 października w Łodzi odbył się koncert kwartetu saksofonowego Jacka Delonga i Big Bandu Akademii Muzycznej w Łodzi. Po występie autor książki „My, saksofon” spotkał się z publicznością i wszystkim posiadaczom tej publikacji złożył w niej swój autograf.

Kampania trwać będzie do 29 stycznia 2012 r. Informacje na temat książek i zaplanowanych spotkań oraz koncertów można znaleźć na stronie:

► www.jazzowisko.pl

Paulina Kabalak



Zygmunt Stojowski
Complete Works
for Violin and Piano
Sonata nr 1 G-dur op. 13; Sonata nr 2 E-dur op. 37; Romance op. 20; Mélodie; Aubade
I. Kalinowska-Grohs(vn), B. Pakura(pf)
Acte Préalable AP0249, 2011



Piotr Moss
Symphonie concertante na flet, fort. i ork.; Adagio III, Portraits – koncert na fort. i ork.
E. Gajewska (fl), B. Halska (pf), E. Madey (pf), NOSPR, Z. Graca (dir.), Orkiestra PRITV w Krakowie, Z. Graca (dir.), Polska Orkiestra Radiowa, T. Bugaj (dir.)
DUX 0839, 2011



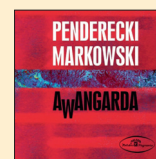
Tadeusz Baird
Selected Works
CD I: 4 sonety miłosne; Colas Breugnot; Pieśni Truwerów; 5 pieśni do st. H. Poświatowskiej; Psychodrama
CD2: Erotyki; III Symfonia; Elegeia; Concerto lugubre; Głosy z oddali
K. Szostek-Radkowa, A. Hiolski, S. Woytowicz, S. Kamasa, J. Artysz, Wielka Orkiestra Symfoniczna PRITV w Katowicach, Orkiestra Filharmonii Narodowej, J. Krenz (dir.), W. Rowicki (dir.), A. Markowski (dir.), J. Kaspzyk (dir.), W. Michniewski (dir.)
Polskie Nagrania PNCD 1399, 2CD, 2011



Maciej Zieliński
Across the Millenniums
Musica per archi A.D. 1993; Lutostawski in memoriam; Trio for M.B.; Shining II; Concerto Inquieto
A. Pachlewski, T. Strahl, Polska Orkiestra Radiowa, Ł. Borowicz (dir.), M. Nalecz-Niesiołowski (dir.), Trio Consonare per Varsovia, Duet T. Wojnowicz & G. Gorczyca
Polish Radio PRCD 1435, 2011



Universitas Cantat 1998-2011
Koncerty finałowe Międzynarodowego Festiwalu Chórów Uniwersyteckich
Zbigniew Kozub – Litania ad Spiritum Sanctum; Wojciech Kilar – Angelus; Zbigniew Kozub – Beati Estis; Marek Jasiński – Ad iuventatem; Krzesimir Dębski – Symphony Nihil homine mirabilis; Paweł Łukaszewski – II Symphony Festinamus amare homines; Krzesimir Dębski – II Symphony Ver redit (Return of spring); Marek Jasiński – Raptus Europae; Romuald Twardowski – Exegi Monumentum; Miłosz Bembiński – Amor vincit
Acte Préalable AP0295-99, 5CD, 2011



Penderecki. Markowski. Awangarda
Krzysztof Penderecki
Psalm Dawida; Strofy; Anaklasis; Wymiary czasu i ciszy; Tren ofiarom Hiroshimy; Fluorescencje; Polimorfia
Z. Stachurska (s), F. Deleka (rec.), Chór Filharmonii Narodowej, Orkiestra Kameralna Filharmonii Śląskiej, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, A. Markowski (dir.)
Polskie Nagrania PNCD 1373, 2011



Les Larmes. Polskie miniatury wiolonczelowe
Aleksander Wierzbilowicz – Walc; Henryk Adamus – Pieśń bez słów; Zygmunt Noskowski – Burleska op. 3; Ignacy Feliks Dobrzyński – Les Larmes; Maria Szymanowska – Serenada; Samuel Kossowski – Souvenir de Chopin; Henryk Wąghalter – Gawot op. 5; Władysław Alois – Romans op. 9; Antoni Wincenty Rutkowski – Nokturn op. 14; Ludomir Różycki – Serenada op. 1 nr 1, Nokturn op. 1 nr 2; Karol Skarżyński – Polonez op. 8
A. Wróbel (vc), M. Dropek (pf)
wwMusic 2011



Grażyna Bacewicz
Koncerty skrzypcowe nr 2, 4, 5
J. Kurkiewicz, Polska Orkiestra Radiowa, Ł. Borowicz (dir.)
Chandos CHAN 10673, 2011



Paweł Mykietyn
Pasa w gw. św. Marka
U. Kryger, K. Moś, M. Stuhr, Cantores Minores Wratislavienses, Orkiestra Kameralna AUKSO, M. Moś (dir.)
Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011
2 SACD



Made in Poland
K. Penderecki – I Kwartet smyczkowy; K. Serocki – Fantasmagoria; W. Lutostawski – Łańcuch I; P. Szymański – Appendix; H.M. Górecki – Kleines Requiem für eine Polka; P. Mykietyn – 3 for 13; A. Zubel – Cascando
musicFabrik; Ensemble Recherche; Ensemble Intencontemporaine; London Sinfonietta; Asko/Schönberg; Ensemble Modern; Klangforum Wien
Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011
DVD, Blue-Ray, 3D

► Wybrane tytuły wypożyczeniowe

WOJCIECH KILAR (*1932)

Orawa

w opracowaniu na 12 saksofonów (1986/2009), 9'
oprac. C. Gadzina

PAWEŁ ŁUKASZEWSKI (*1968)

Adagietto w opracowaniu na orkiestrę smyczkową (2007/2009), 8'

0000-0000-archi (min. 6.5.4.3.2)

Utwór jest wersją trzeciej części I Symfonii *Symphony of Providence* (*Terra nova et caelum novum*, 2007).

Messa per voci e fiati

na chór mieszany i oktet instrumentów dętych drewnianych lub na chór mieszany i organy, (2004/2005), 18'
Prawykonania: 24 IV 2006, Lublin
Chór Uniwersytetu Medycznego w Lublinie, M. Mielko (dir.) (wersja na oktet instrumentów dętych drewnianych);
I 2006, Londyn, The Holst Singers, S. Layton (dir.), P. Wingfield (org) (wersja na organy)

Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową (1996/2008), 12

pf solo 0000-0000-archi (4.4.3.2.1)

Prawykonanie: 18 XI 2011, Częstochowa
M. Zagórski, Orkiestra Filharmonii Częstochowskiej, J. Swoboda (dir.)

WOJCIECH ŁUKASZEWSKI (1936-1978)

Concertino nr I

na fortepian i orkiestrę (1964) 15'

pf solo 22(+c.i.)22-2200-batt (4esec)-archi

Prawykonanie: 20 III 1970, Częstochowa
E. Wolak-Moszyńska, Państwowa Orkiestra Symfoniczna w Częstochowie, K. Missona (dir.)

Utwór w stylu neoklasykistycznym, zarówno pod względem formy i konstrukcji, jak i brzmienia.

ALEKSANDER NOWAK (*1979)

Breaking News

na orkiestrę symfoniczną i głos syntetyczny (2011) 10'

313(+3sxf)3-4331-batt (4esec)-archi

„W pewnym stopniu duch czasów objawia się poprzez aktualne wiadomości. Kompozycja *Breaking News* na orkiestrę symfoniczną i głos syntetyczny wykorzystuje wybrane nagłówki prasowe ostatniego roku. Dokonany wybór wiadomości oraz procesy, jakim zostały poddane materia tekstowa i muzyczna, można rozumieć jako komentarz do bieżącej rzeczywistości”.

[Aleksander Nowak]

Utwór powstał na zamówienie 54. MFMW „Warszawska Jesień”.

MACIEJ ZIELIŃSKI (*1971)

Concerto Inquieto

Koncert na klarnet i orkiestrę symfoniczną (2010) 22'30”

cl solo-3333-4331-batt (5 esec) cel pf ar - archi (6.5.4.4.3)

Prawykonanie: 23 IV 2010, Kielce
A. Pachlewski, Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej, J. Gale (dir.)

„W *Concerto Inquieto* brak oczywistych kantylen czy wirtuozowskich przebiegów, niespokojną atmosferę utworu kreują natomiast urywane frazy, długie, „krzoczące” dźwięki czy wrzeszczące rozdrgane, ruchliwe i repetowane figury rytmiczne. [...] Koncertem tym Maciej Zieliński potwierdził nie tylko maestrię swego artystycznego rzemiosła, ale też bogactwo muzycznej wyobraźni oraz wyrafinowanie kolorystyczne”.

B. Bolesławska-Lewandowska



Fot. W. Wierzbicki

Klangforum Wien, prawykonanie Aforyzmów na Miłosza Agaty Zubel. Festiwal Sacrum Profanum, Kraków, 15 IX 2011

„Trudna w artystycznej interpretacji sztuka Miłosza okazała się świetnym twórczym wyzwaniem, przyciągającą uwagę aury. W zasadzie kompozytorka posłużyła się wierszami i fragmentami Miłosza w sposób dość konwencjonalny – elementy słowne połączone zostały z dźwiękami oraz efektami brzmieniowymi. A jednak: dzięki prostemu, lecz znakomicie wykorzystanemu czynnikowi – ciszy – autorce udało się wykreować jedyne w swoim rodzaju misterium poetycko-muzyczne”.

Maciej Jabłoński



Fot. G. Hiert (Archiwum Wj, 2017)

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Lucasa Visa, prawykonanie I Symfonii Andrzeja Krzanowskiego. „Warszawska Jesień”, 24 IX 2011

„Prawdziwym wydarzeniem wieczoru stało się wykonanie I Symfonii Andrzeja Krzanowskiego, kompozytora zmarłego przedwcześnie 20 lat temu. To był jego utwór dyplomowy – i aż trudno uwierzyć, tyle tu wspaniałych pomysłów instrumentacyjnych, rozmachu, wycucia formy (ponad 40 minut zleciało niezauważone!). A jednocześnie są tu już elementy jego późniejszego języka, znaki rozpoznawcze: akordeony (5!), fleksaton, syrena i w ogóle dużo perkusji... Żal, że to dzieło nie było wykonywane tyle lat i że kompozytor praktycznie więcej do wielkiej orkiestry nie powrócił”.

Dorota Szwarzman



Fot. B. Barczyk

Wojciech Kilar i Jacek Kaspszyk po prawykonaniu II Koncertu fortepianowego. Katowice, 14 X 2011

„II Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara to utwór, którego jakości nie mierzy się ilością dźwięków. Kompozytor odchodzi od pierwiastka wirtuozowskiego na rzecz absolutnie ekstremalnego skupienia i metafizycznej kontemplacji. Powtarzalność motywów ma na celu wprowadzenie w trans zarówno wykonawcę, jak i słuchacza. Obsesyjność w tej powtarzalności przywołuje odniesienia do wieczności... Można usłyszeć w tym koncercie powagę marsza żałobnego na początku, w drugiej zaś części motorykę szaleńczego energetycznego ostinatu oktawaowo-akordowego, które wymaga od pianisty niezwyklej wytrzymałości fizycznej. Trzecia część to wytchnienie dla pianisty i słuchacza. Słychać tu delikatne chóry anielskie. Trwanie długich dźwięków przypomina kołysanie i unoszenie się harmonii we wszechświecie. Najbardziej „ziemską” częścią jest część czwarta, przywołująca dźwięki kapeli góralskiej, jej żywiołowość, energia, wręcz prymitywna góralska melodia porywają do tańca. Wszystko zmierza ku końcowym dzwonom, triumfalnym fanfaram, co jest rodzajem wyzwolenia duszy i otwarcia się bram do świata wiecznego”.

Beata Bilińska



Fot. G. Hiert (Archiwum Wj, 2017)

Aleksander Nowak odbiera gratulacje po prawykonaniu przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Lucasa Visa utworu *Breaking News*. „Warszawska Jesień”, 24 IX 2011

Polskie Wydawnictwo Muzyczne pragnie serdecznie pogratulować Dyrektorowi Filharmonii Narodowej Antoniemu Witowi oraz wszystkim pracownikom tej znakomitej instytucji pięknego jubileuszu 110-lecia działalności. Życzymy dalszych sukcesów artystycznych i nieślabnącej energii w krzewieniu polskiej kultury muzycznej.