

GENE70'
RACJA

Postmodernizm i co dalej?

Pokolenie lat 70.

Jan Topolski

W NUMERZE:

- 1-4 „Generacja '70” – przegląd
Jana TOPOLSKIEGO
- 6-7 Maxim VENGEROV
o swoich mistrzach
- 8-9 Dzieła Wszystkie Henryka
WIENIAWSKIEGO: Rozmowa
z Maciejem Jabłońskim
- 10-12 Eugeniusz MORAWSKI
– kompozytor przypomniany
- 13-14 Monika Wolińska o „magicznej
więzi” z MORAWSKIM
- 15 Elżbiera SIKORA w deszczu nagród
- 16-17 Henryk Mikołaj GÓRECKI.
Portret w pamięci Andrzeja
Kosowskiego

Większość nowych idei estetycznych czy technicznych pojawiało się w naszym miłym zaścianku z mniejszym lub większym opóźnieniem. Podobnie było z postmodernizmem, który na Zachodzie rozpoczął się na przełomie lat 60. i 70., a w Polsce musiał czekać na prawdziwe rozpoznanie kilkanaście lat, głównie u twórców urodzonych na początku lat 70. Oczywiście, wcześniej muzyka przeszła zmianę frontu z „postępowego” sonoryzmu i punktualizmu na „reakcyjne” nowy romantyzm i minimalizm, które można widzieć w kontekście nostalgicznej, retrospektywnej odmiany ponowoczesności. Jednak do wprowadzenia jej najpowszechniejszej odmiany, tej ironicznej i intertekstualnej, trzeba było dopiero Pawła Szymańskiego i proklamowanego wspólnie ze Stanisławem Krupowiczem surkonwencjonalizmu (Andrzej Chłopecki też był w tle), który reprezentowały takie utwory, jak *Sonata* na smyczki i perkusję czy *Partita III* na klawesyn amplifikowany i orkiestrę Szymańskiego.

Dla kolejnego pokolenia kompozytorów koncept ten stanowił główny punkt odniesienia i jedną z trzech możliwych postaw ponowoczesnych. Drugą byłby tu nowy romantyzm, a trzecią kontynuacja modernistycznych poszukiwań, choć już w innym, mniej dogmatycznym duchu, dopuszczającym także elementy ludyczne. To właśnie między tymi odmianami postmodernizmu musiał się określić każdy z autorów urodzonych w dekadzie '70. Poniższe zestawienie jest jednak tylko orientacyjnym wskazaniem, a nie muzykologicznym szufladkowaniem, gdyż wielu porusza się pomiędzy kategoriami, a czasem także radykalnie je zmienia. To przede wszystkim *casus* Pawła Mykiety (1971, Warszawa), niewątpliwie najbardziej rozpoznawalnego kompozytora tego pokolenia, który zgarnia większość uroczystych zamówień i prestiżowych nagród.

Ale roku ów! W 1971 urodzili się przecież także Marcel Chyrzyński (Kraków), Cezary

kontynuacja na s. 2 ►

Czy lubią Państwo „Kwartę”?

Wydawane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne czasopismo *Kwarta* zdążyło się już na stałe wpisać w krajobraz refleksji muzycznej w Polsce. Na łamach skoncentrowanego na rodzimej twórczości współczesnej periodyku, piórem znakomitych autorów od lat staramy się w sposób rzetelny i obiektywny przedstawiać bohaterów polskiej muzyki najnowszej, zwracać uwagę na najważniejsze zjawiska estetyczne, opisywać wartościowe dzieła, wreszcie być źródłem informacji o powstających partyturach, ich prawykoniach oraz publikacjach nutowych, książkowych i płytowych.

Wraz z nowym numerem *Kwartę* chcemy zaproponować szerszy zakres tematyczny pisma. Mysł przewodni pisma nie będzie od teraz już tylko muzyka współczesna. Pragniemy przybliżyć Państwu twórczość kompozytorów dawniejszych, niegdyś popularnych a dziś zapomnianych. Stąd znalazł się na naszych łamach błyskotliwy esej Marcina Gmisa o Eugeniuszu Morawskim, wraz z rozmową z Moniką Wolińską, dyrygentką zakochaną w muzyce twórcy, porównywanego za życia z Ryszardem Straussem. Prezentujemy także obszerny materiał o Henryku Wieniawskim, którego dziełem zachwyca się Maxim Vengerow, jeden z najwybitniejszych skrzypków. Po raz pierwszy przedstawiamy także bohatera zbiorowego, niezwykle interesującą estetycznie grupę kompozytorów urodzonych w latach 70. Ich fenomen opisuje Jan Topolski. Warto zwrócić uwagę także na zapowiedzi wydawnicze, w tym książkę Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej Henryk Mikołaj Górecki. Portret w pamięci, której fragmenty publikujemy.

To jednak dopiero początek zmian. Aby jednak były one zbieżne z oczekiwaniami Czytelników, pragnę zachęcić Państwa do wypełnienia ankiety dotyczącej pisma *Kwarta*. Zebrane informacje pozwolą na jeszcze lepsze konstruowanie magazynu. A tymczasem, życząc miłej lektury.

Daniel Cichy

ROZNICE 2014

Marian BORKOWSKI *1934
Józef ELSNER 1769–1854
Henryk Hubertus JABŁOŃSKI 1915–1989
Łucjan KAMIEŃSKI 1885–1964
Michał KONDRACKI 1902–1984
Witold LUTOSŁAWSKI 1913–1994
Bogusław MADEY 1932–2004
Jan Adam MAKŁAKIEWICZ 1899–1954
Artur MALAWSKI 1904–1957
Roman PALESTER 1907–1989
Andrzej PANUFNIK 1914–1991
Ludomir Michał ROGOWSKI 1881–1954
Apolinary SZELUTO 1884–1966
Zenon SCHUBERT *1934
Marek STACHOWSKI 1936–2004
Jadwiga SZAJNA-LEWANDOWSKA 1912–1994
Aleksander SZELIGOWSKI 1934–1993
Paweł SZYMAŃSKI *1954
Adam ŚWIERZYŃSKI 1914–1997
Tadeusz WIELECKI *1954
Juliusz ZARĘBSKI 1854–1885

► kontynuacja ze s. 1

Duchnowski (Wrocław), Mikołaj Górecki (Katowice / USA), Wojciech Widłak (Kraków), Sławomir Wojciechowski (Warszawa / Stuttgart) i Maciej Zieliński (Warszawa / Londyn). W roku 1972 przychodzi na świat dwóch panów: Marcin Bortnowski (Wrocław) i Dominik Karski (Australia / Bydgoszcz), a w 1973 dwie panie: Joanna Woźny (Wiedeń) i Ewa Trębacz (Kraków / Seattle), jak i Artur Kroschel (Poznań), których goni Maciej Jabłoński (Kraków) z rocznika 1974. W 1976 rodzą się Wojciech Ziemowit Zych (Kraków) i Krzysztof Wołek (Katowice / Chicago), zaś rok później, w 1977 – Aleksandra Gryka (Kraków / Warszawa-Berlin), Marcin Stańczyk (Łódź / Rzym / Łódź) i Jakub Sarwas (Katowice / Kolonia). I wreszcie pod koniec dekady, w roku 1978: Agata Zubel (Wrocław) i Artur Zagajewski (Łódź), oraz w 1979: Katarzyna Głowicka (Kraków / Haga-Bruksela), Paweł Hendrich (Wrocław), Sławomir Kupczak (Wrocław / Jelenia Góra) i Aleksander Nowak (Katowice).

W początkach kariery **Paweł Mykietyn** – wówczas także aktywny klawecista, członek kwartetu Nonstrom – wyraźnie nawiązywał w estetyce surkonwencjonalnej do swojego starszego imiennika (3 for 13). Tym większym szokiem było prawykonięcie *Ładnienia*, gdzie obok ćwierćtonowego systemu akordów (przestrojony klawesyn, *scordatura* smyczków) baryton melorecytował przesadnie zwolnionym głosem poemat Marcina Świetlickiego. 24-dźwiękowa seria w *Kwartecie smyczkowym*, przestrojona *Sonata wiolonczelowa* i trzy grupy orkiestrowe w *Pasji* były kolejnymi odślonami tej późno odkrytej mikrotonowości. Jednak jeśli przyjrzymy się ekspresji, rytmice i innym elementom języka Mykietyna, to zauważymy, że ów zwrot nie był tak radykalny. Wręcz przeciwnie, ten kompozytor-kameleon z upodobaniem dalej włączał stylistycznie odległe elementy do swej iście postmodernistycznej muzyki, jak sms-y i rap w *III Symfonii*, rockowy zespół w *Pasji*, folklor w *Vivo XXX* czy konceptualne nawiązanie do początków fonografii w *Wax Music*.

Podobnie trudno złapać za rękę **Cezarego Duchnowskiego**, który odcisnął piętno na pejzażu muzyki współczesnej. Nie tylko współtworzył z Agatą Zubel fortepianowo-wokalny duet *Elettrovoce* (m.in. cykl *Monad*), ale i obecnie gra w triu Phonos ek *Mechanes* (z Pawłem Hendrichem i Sławomirem Kupczakiem). Ponadto od lat szefuje Studiu Kompozycji Komputerowej we wrocławskiej AM. To właśnie ów warsztat w dziedzinie cyfrowej, kolejne odśloni muzyki algorytmicznej i *human electronics* wyznaczają modernistyczny rys twórczości Duchnowskiego, jak w cyklu kameralnych *Monad* czy operze *Ogród Marty*. A jednak kompozytor cały czas puszcza oko i daje znać, by nie traktować tej muzyki śmiertelnie (awangardowo) poważnie, włączając głos zdezorientowanej komentatorki radiowej w *Rzeczywistości na wyciągniętych szelkach z okna*. Również **Artur Zagajewski** maskuje radykalnie szumowy lub ascetyczny charakter swojej muzyki elementami z progresywnego rocka czy alternatywy (*canto*), co powoduje że – podobnie

jak u Mykietyna czy Duchnowskiego – można się tu dopatrzeć elementów ironicznej postmoderny. Twórca ten nadzwyczaj chętnie angażuje się w projekty w przestrzeni publicznej (*unhum*), happeningi i instalacje, ale i w klasycznie sceniczny balet (*Sceny chro-notofotograficzne*).

GENE 70' RACJA

Jedni konsekwentnie rozwijają swój język, czy nawet system muzyczny, inni za każdym razem eksperymentują niejako od nowa.

Znajdziemy wszak szereg kompozytorów, którzy poruszają się swobodnie po wielu polach, ucieleśniając tak aktualne idee eklektyzmu i intertekstualności. **Maciej Zieliński** jest przecież nie tylko autorem muzyki „poważnej”, ale też filmowej (m.in. *Gry uliczne*, *Nigdy w życiu*), teatralnej (współpraca z Natalią Koryncką-Gruz, Jerzym Gruzą, Teatrem TV), piosenek (m.in. z Krzysztofem Krawczykiem i Kayah), nie wspominając o telewizji i reklamach. W ramach tej pierwszej znajdziemy *V Symfonię*, kontynuującą estetykę Lutosławskiego, czy *Concerto inquieto*, gdzie partia klarnetu brzmi bardzo klasycyzująco. **Marcel Chyżyński** przynajmniej do inspiracji jazzem, aleatoryzmem i Dalekim Wschodem. Gra i dużo komponuje na klarnet, występuje z Markiem Choleńskim w komputerowym duecie mch², współpracuje z Teatrem Łąźnia Nowa. W elektroakustycznej *Mahamudrze* dźwięki quasi-konkretnie mieszają się z syntezatorem w stylu retro, a *UKIYO-E* na orkiestrę smyczkową wyróżnia monolityczne brzmienie i melancholijny charakter. **Sławomir Kupczak** grywał jako skrzypek w Laboratorium Grotowskiego, a obecnie improwizuje w Phonos ek *Mechanes*; w czasie wolnym od komponowania utworów instrumentalnych montuje w domu parodystyczne elektro. Choć wyruszył śladami Lutosławskiego i Szymańskiego, doszedł do własnego stylu, opartego na heterofonii (orkiestrowe *Kolibry*), *live electronics* (cykl kameralnych *Anafory*) czy kolażu (*Raport na taśmę*).

W ramach postmodernizmu retrospektywnego najczęściej chodzi o nawiązywanie do mniej lub bardziej nowego romantyzmu albo mniej lub bardziej tonalnego minimalizmu. Takimi etykietkami nie przejmują się **Aleksander Nowak**, który początkowo

opowiadał osobiste anegdoty językiem muzycznym rodem sprzed stu lat, tylko miejscami inkrustowanym nowocześniejszymi elementami. W *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na głosy męskie i orkiestrę kameralną wykorzystał szanty do stworzenia ivesowskiego kolażu, a opera *Sudden Rain* ma wstawki jazzujące. Nawet jeśli niedawno napisane *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną* albo *Breaking News* na orkiestrę symfoniczną i głos syntetyczny wprowadzały mikrotonowość czy muzykę konkretną, to towarzyszył im akompaniament z innej epoki. W przeszłość jest też zasłuchany **Aleksander Kościów**, który ostatnio jednak robi bardziej spektakularną karierę pisarską (powieści fantastyczne i młodzieżowe *Świat nura, Lecą wieloryby*). Ta przeszłość może być archaiczno-ludowa, jak w *Gorzkich żalach* na białe głosy i orkiestrę (niepozbanionych wszakże dysonansowych harmonii) albo impresjonistyczna, jak w *Ore Osse Oculo*. Szczególne miejsce w katalogu kompozytora zajmuje dziesięć już kwartetów smyczkowych oraz liczne utwory chóralne.

Od lat kierownikiem katedry kompozycji w Krakowie, a od niedawna dziekanem całego wydziału jest **Wojciech Wiślak**, który zintensyfikował tamtejsze działania edukacyjne i koncertowe. W swojej twórczości nawiązuje do idiomu muzyki Messiaena (*Reflected Art Gallery Room 6B* na fortepian) czy Lutosławskiego (*Wzięmięwzięcie* na orkiestrę i organy). Z kolei **Marcin Bortnowski** z Wrocławia pisze muzykę wyraźnie skupioną, czasem melancholijną lub wręcz depresyjną, o czym świadczą już tytuły ostatnio ukończonych dzieł: *I morza już nie ma* na orkiestrę kameralną i klaviesyn czy *I nocy już nie będzie* na orkiestrę kameralną i akordeon solo. Eksperymentuje także z komputerem, jak w cyklu *Etiud* na disklavier czy *Czterech kwartetach* na Laptop Quartet. Trudniej odpowiedzieć na pytanie, gdzie należy widzieć nadzwyczajną aktywną wokalistkę i kompozytorkę **Agatę Zubel**? Początkowo kontynuowała estetykę sonoryzmu z lat 60. (przestrzenna *II Symfonia*, pełne efektów wokalnych *Cascando*), co można by uznać za postawę retrospektywną, natomiast jej ostatnie utwory (zwłaszcza perkusyjne i trąbkowe) stanowią nowy początek. Zubel dostarcza dziś idealnego przykładu na współczesne opracowanie tekstu poetyckiego, często zresztą śpiewanego przez nią samą (*Aforymy na Miłosza*; *Labirynt* do słów Szymborskiej; *Not I i What is the Word* na podstawie Becketta; opery *Oresteja* i *Between*).

Parę możliwych postaw można także wyróżnić w gronie mniej lub bardziej radykalnych kontynuatorów modernizmu. Jedni konsekwentnie rozwijają swój język, czy nawet system muzyczny, inni za każdym razem eksperymentują niejako od nowa. Wśród pierwszych szczególnie odznacza się **Wojciech Ziemowit Zych**, który od inspiracji Nørgårdem, Kurtágim czy Lutosławskim doszedł ostatnio do Griseya i Romitellego. Wśród jego dzieł z pierwszego okresu, wprowadzających własną harmonikę i gestykę, warto wymienić złożoną formalnie *II Symfonię* i aforystyczny utwór *Przyjaciele Kaspara Hausera* na zespół kameralny. Dokumentem

czasu poszukiwań w zakresie barwy, rytmu i ciszy jest półtoragodzinna *Różnia* na dwa fortepiany i dwie perkusje. Ostatnio Zych coraz śmielej poczyną sobie z elektroniką (*Gest i puls* na skrzypce z amplifikacją), instrumentem (cykl duetów *Kooperatywy*), słowem oraz topofonią (*III Symfonia*, zamówiona przez tegoroczny festiwal Wroclavia Cantans). Kompozytor znacząco przesunął więc akcent z łatwo określonych i policzalnych parametrów na te mniej uchwytnie i stałe, jak brzmienie czy instrument, także improwizujący.

Swoją logiczny system buduje natomiast wytrwale **Paweł Hendrich**, który przenosi fascynację naukami ścisłymi nie tylko na interdyscyplinarny kolektyw Nodion, ale i na konstruowany cegiełka po cegiełce gmach. Kolejne utwory zająbiają się tu w materiale i obsadzie, jak orkiestrowe *Metasolidus I i II*, a warstwy akustyczna i elektroniczna nakładają, jak w *Hyloflex α i β* albo *Emergon α i β* na zespół. Kompozytor jest wyraźnie zafascynowany niesymetrycznością interwaliki oraz wielowarstwowością agogiczną i formalną. Podobnej ścisłości nie sposób odmówić **Sławomirowi Wojciechowskiemu**, choć ujawnia się ona w inny sposób. Wierny Lachenmannowskiemu „budowaniu instrumentu”, ale i zafascynowany współczesną sonosferą i technologią, autor drobiazgowo pracuje nad każdym pojedynczym szmerem swoich utworów. Sam gra na dziesiątkach instrumentów oraz nagrywa setki przedmiotów, tworząc na polu graficzne, na polu koncepcyjne partytury, które stanowią poważne wyzwanie dla wykonawców (kwartet *Blind Spot* i oktet wiolonczelowy *Fingertips*).

Jeszcze bardziej wymagające są jednak utwory **Marcina Stańczyka**, prawdziwego człowieka renesansu: akordeonisty, chórzysty, siatkarza i prawnika. Kompozytor chce wycisnąć energię niemożliwego, każąc muzykom – za pomocą setek symboli i wielu rejestrów zapisu – grać rękami i nogami, a nawet śpiewać. Jego inspirowane naturą i malarstwem, a wyrastające w kręgu nowej złożoności, dzieła na zespół (*Sospiri*, *Nibiru* czy *Analetti rosse*) kreują jedyny w swoim rodzaju świat dźwiękowy pomiędzy szumami, dźwiękami, energetycznymi przepływami. Stańczyk nie stroni też od opery, baletu, instalacji czy performance'u, a obecnie dynamicznie się rozwija, więc trudno ocenić, czym to się wszystko skończy. Osobne miejsce należy się unikającej mediów **Aleksandrze Gryce**, spełniającej się także w muzyce teatralnej. Na gruncie twórczości autonomicznej kompozytorka stała się rozpoznawalna przez aforystyczną i enigmatyczną formę oraz chropowate, intensywne brzmienia, co uosabia *t.a. Amiper* na trąbkę i orkiestrę. Źródła inspiracji są tu zdecydowanie bardziej naukowe, technologiczne, science fiction, co słysząc choćby w ostatnio wykonywanym *observerobserver* na dwa basowe flety, elektronikę i wideo.

Podobnie skromny **Artur Kroschel**, ostatnio dyrektor artystyczny zasłużonej Poznańskiej Wiosny Muzycznej, w swojej muzyce podąża śladem instrumentalnej muzyki konkretnej, pracując z wykonawcami nad

kontynuacja na s. 4 ►

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

MARCEL CHYRZYŃSKI

Ukiyo-e na orkiestrę smyczkową (2013), 12'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”,
A. Duczmal (dir.)

Concerto 2000

na klarnet i orkiestrę symfoniczną (2000), 26'
cl solo-3333-4221-batt (3esec) ar pf-archi
Prawykonanie: 9 III 2001, Kraków
J. Antonik (cl), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Krakowskiej, T. Bugaj (dir.)

Ferragosto per tromba, pianoforte e batteria (1997)
17'
Nr kat. 9830

MIKOŁAJ GÓRECKI

Jasności promienne. Małe misterium
na sopran i orkiestrę smyczkową (2012), 16'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
M. Rozynek (S), Orkiestra Kameralna Polskiego Radia
„Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

Koncert na flet i orkiestrę (2004), 15'
fl solo-1232-3120-batt cel ar pf mnd-archi
Prawykonanie: 12 VI 2005, Katowice
J. Kotnowska (fl), NOSPR, S.A. Wróblewski (dir.)

MACIEJ JABŁOŃSKI

Fuori. Koncert na 2 fortepiany, orkiestrę i warstwę
elektroniczną (2010), 37'
2 pf solo-333(+2sxf,a)3-4331-batt (4esec) chit.b.el. 2arm-archi
(12.12.8.8.8)
prawykonanie: 26 III 2011, Katowice
NOSPR, J.M. Florêncio (dir.)

PAWEŁ MYKIETYN

III Symfonia
na alt i orkiestrę (2011), 50'
3021-2220-batt (8esec)-archi
Prawykonanie: 1 VII 2011, Warszawa
J. Rappe, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
R. de Leeuw (dir.)

Blood. Poemat symfoniczny (2003), 15'
3323-4331-batt cel pf 2ar-archi
Prawykonanie: 23 V 2003, Bukareszt
Rumuńska Narodowa Orkiestra Radiowa, S. Bywalec (dir.)

ALEKSANDER NOWAK

Night Transit
na orkiestrę kameralną (2012), 20'
Prawykonanie: 10 IX 2012
Alarm Will Sound, A. Pierson (dir.)

Breaking News

na orkiestrę symfoniczną i głos syntetyczny (2011), 10'
313(+3sxf)3-4331-batt (4esec)-archi
Prawykonanie: 24 IX 2011, Warszawa

Król kosmosu znika. Koncert na orkiestrę, nici
i fortepian (2009-2010), 23'
2222-4331-timp batt (3esec) pf prep.-archi
Prawykonanie: 8 V 2010, Wrocław
O. Rapita (pf), NOSPR, M. Klauza (dir.)

► kontynuacja ze s. 5

SŁAWOMIR KUPCZAK
Kolibry na orkiestrę (2012), 16'

3333-441-batt (3esec) -cel ar-archi

Prawykonanie: 20 IV 2012, Wrocław

 Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Wrocławskiej,
J. Kaspzyk (dir.)

Res Facta na flet i fortepian (2004), 18'

Nr kat. I 1440

WOJCIECH WIDŁAK
Festivalente na orkiestrę symfoniczną (2013), 11'

3333-4331-batt(7esec) cel ar-archi (9.8.6.5.4)

Prawykonanie: 28 IV 2013, Katowice

NOSPR, S. Bywalec (dir.)

Postscriptum na orkiestrę (2006), 12'

2222-4220-batt (3esec) pf acc-archi (6.4.4.4.2)

Prawykonanie: 10 X 2006, Lwów

Orkiestra Filharmonii Lwowskiej, W. Zhadko (dir.)

Wziemięwzięcie na orkiestrę symfoniczną i organy
(2004), 15'

3233-4331-batt (4-6esec) 2acc org-archi (16.14.10.8.8 a 5 corde)

Prawykonanie: 21 V 2004, Kraków

 Orkiestra Akademii Muzycznej w Krakowie, W. Czepiel
(dir.), A. Bialic (org)

MACIEJ ZIELIŃSKI
Concerto Inquieto

Koncert na klarnet i orkiestrę symfoniczną (2010), 22'

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

Prawykonanie: 23 IV 2010, Kielce

 A. Pachlewski (cl), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Świętokrzyskiej, J. Gale (dir.)

Fallen Angel

na perkusję i taśmę (+CD)

Nr kat. 10200

AGATA ZUBEL
Percussion Store

na perkusję i orkiestrę symfoniczną (2012), 15'

batt solo (4esec)-3233-2221-ar-archi

Prawykonanie: 20 IV 2012, Kraków

 Haba Percussion, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Krakowskiej, P. Przytock (dir.)

III Symfonia

na podwójną trąbkę i orkiestrę symfoniczną (2010), 25'

double tr solo-3333-3431-batt (5esec)-archi

Prawykonanie: 21 IX 2010, Warszawa

 M. Blaauw (tr), Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus,
R. Gulikers (dir.)

WOJCIECH ZIEMOWIT ZYCH
Postgramatyka Miłosa na 15 instrumentów (2011)

Prawykonanie: 14 IX 2011, Kraków

ASKO | SCHÖNBERG, E. Siebens (dir.)

I Symfonia na 20 instrumentów (2002), 32'

222(+1sxf)2-1111-archi (2.2.2.1)

Prawykonanie: 23 IX 2002, Warszawa

Orkiestra Muzyki Nowej, S. Bywalec (dir.)

rozszerzonymi technikami artykulacyjnymi w solowych i kameralnych obsadach (*duo* na dwoje skrzypiec, *Traverse modulations* na dwa flety, *tylko* na klarnet). Dopiero ostatnio odważył się wypróbować swoje rozwiązania na polu orkiestry, czego efektem są złożone i gęste *Prześwit* czy *Diafragma* na altówkę i smyczki. Niepokojnym i rozgadany duchem jest natomiast **Maciej Jabłoński**, który działa również jako publicysta oraz

Jakkolwiek liczni twórcy początkowo wybrali postmodernizm w odmianie retrospektywnej czy ironicznej, to z czasem coraz bardziej dominuje trzecia postawa: kontynuacja modernizmu.

organizator sesji i koncertów w krakowskiej AM. W muzyce przeszedł długą drogę od surkonwencjonalizmu po mikrotonowość, jak we fłażoletowych *Fuori* na orkiestrę, elektronikę i dwa fortepiany, strojone o 1/6 tonu, czy teatr z elektroniką w *Księżycowym Pierrocie*, stanowiącym parodystyczny komentarz do dzieła Schönberga. Wcześniej, jak sam pisze, przeżył kryzys związany ze zbytym uwiązaniem w tradycji, z którego wyjściem okazała się *V Symfonia* z całym jej rytmicznym i formalnym bogactwem.

Z racji miejsca nie mogę tu omówić wyczerpująco twórczości kompozytorów, którzy od lat przebywają lub przebywali za granicą – takich jak **Katarzyna Głowicka**, **Mikołaj Górecki**, **Dominik Karski**, **Jakub Sarwas**, **Ewa Trębacz**, **Krzysztof Wołek** i **Joanna Woźny**, ale warto zwrócić uwagę, jak ich otoczenie wpłynęło na styl. Choćby ostatnia z wymienionych, związana z Wiedniem, w wielu utworach zbliża się do estetyki Furrera czy Haasa, z kolei Głowicka ujmując holenderską prostotą i przejrzystością myśli. W przypadku pozostałych warto wspomnieć o technologicznym zaawansowaniu ich muzyki, czy objawiało się ono w samej instrumentacji (Karski, Wołek) czy też w wykorzystaniu przestrzeni jako kluczowego wymiaru muzycznego (Trębacz, Sarwas). Na tym tle Górecki wyróżnia się surowym minimalizmem i retrospektywną orientacją. Jak widać, w dekadzie lat 70. urodziło się ponad dwudziestu znaczących dziś kompozytorów, z których każdy próbuje odnaleźć swoje miejsce na gęstej mapie współczesności, zarówno w sensie estetycznym, jak i czysto geograficznym.

Jeśli pokusić się o jakieś podsumowanie i diagnozę, to trzeba zauważyć, że jakkolwiek liczni twórcy początkowo wybrali postmodernizm w odmianie retrospektywnej czy ironicznej, to z czasem coraz bardziej dominuje trzecia postawa: kontynuacja modernizmu. Zniesienie granic i programy wymiany kulturalnej spowodowały, że wielu z nich weszło w żywy dialog z aktualnością w USA i Europie, co potwierdzają angaże na zagranicznych uczelniach (Głowicka, Trębacz, Wołek) oraz międzynarodowe nagrody (choćby tej wiośny: najwyższa lokata dla Zubel na trybunie

UNESCO i Toru Takemitsu Award dla Stańczyka). Istotna wydaje się też ich aktywność wykonawcza i animacyjna, łączenie wielu ról, co widać szczególnie na najprężniej się rozwijającej scenie wrocławskiej (choć krakowska szkoła kompozycji też trzyma się nieźle). Należy budzić fakt, że niektórzy kompozytorzy (Duchnowski, Widlak) pełnią też kierownicze funkcje na wiodących uczelniach, co być może stopniowo stopi wrodzony konserwatyzm innych (lub, w pesymistycznym wariacie, zredukuję inwencję i czas tych pierwszych).

Istotnym wątkiem jest eksplorowanie możliwości instrumentów, do czego skłania własne wykształcenie (Chyżyński, Duchnowski, Kupczak, Mykietyn, Widlak, Zubel) lub samodzielne poszukiwania i bliska współpraca z muzykami (Gryka, Stańczyk, Wojciechowski, Zych). Trzeba też koniecznie wspomnieć niezauważalną jeszcze 10 lat temu, a dziś bardzo kulturotwórczą siłę nowych zespołów, które zamawiają utwory głównie u tych i młodszych twórców (Kwartetium, Kwadrofonik, Together Duo, Neo String Quartet). Z pewnością za dekadę lub dwie ten naszkicowany wyżej, jakże nasycony, pejzaż polskich kompozytorów się znacznie przerzedzi; jeśli miałbym wskazać, kto już wypracował własny język i kto się ostatecznie, to z pewnością Mykietyn, Duchnowski (i ekipa wrocławska), Gryka, Zych i Stańczyk. Jednak najlepiej wyrobić sobie zdanie samemu, choć internet nie rozpieszczę pod kątem dostępności utworów wielu z wyżej wymienionych autorów. No ale od czego mamy festiwale – zwłaszcza Musica Polonica Nova, Warszawska Jesień, Festiwal Prawykonaw, Poznańska Wiosna Muzyczna i Dni Kompozytorów Krakowskich zaspokajają najbardziej rozbudzone apetyty.

Dalsze lektury:

Wywiady i manifesty kompozytorów w magazynie „Glissando” (3/2005, 12/2007, 16/2010, 18/2011, 19/2011, 22/2013)

Cykl portretów Muzyka 2.1 na www.dwutygodnik.com

Biogramy i utwory na www.culture.pl

Strony akademii muzycznych

i kompozytorów:

www.bortnowski.pl

www.chyzyński.com

www.duchnowski.pl

www.hendrich.pl

www.kupczak.com.pl

www.alekknawak.com

www.marcinstanczyk.com

www.wojciech.widlak.art.pl

www.slawomirwojciechowski.blogspot.com

www.maciejzielinski.pl

www.zubel.pl

Sławomir Kupczak rozpoczyna współpracę z PWM



Sławomir Kupczak (ur. 1979)

Studiował we wrocławskiej Akademii Muzycznej: kompozycję u Jana Wichrowskiego i kompozycję komputerową u Stanisława Krupowicza i Cezarego Duchnowskiego. Był uczestnikiem międzynarodowych kursów kompozytorskich oraz stypendystą Ministra Kultury, Fundacji Przyjaciół Warszawskiej Jesieni, Ernst von Siemens Musikstiftung, Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, Zarządu Miasta Wrocławia. Jego utwory wykonywano na najważniejszych festiwalach w Polsce oraz w Anglii, Irlandii, Francji, Niemczech, Szwajcarii, Włoszech, na Ukrainie i w Rosji. Jego utwór *Anafora V* na wiolonczelę i komputer (2004) reprezentował w 2004 Polskie Radio na Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Rzymie. W 2006 roku otrzymał 4. lokatę na 53. Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów Unesco w Paryżu za utwór *Anafora VI* oraz II nagrodę na 53. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda w Warszawie za utwór *Anafora VII – Lament*. Jego utwory zamawiane są przez festiwale, instytucje muzyczne oraz konkursy wykonawcze. W 2008 roku wraz z Cezarym Duchnowskim i Pawłem Hendrichem założył zespół muzyki improwizowanej Phonos ek Mechanes, z którym występował w Polsce i za granicą.

Zainteresowania twórcze Sławomira Kupczaka obecnie koncentrują się na komponowaniu dużych form z zastosowaniem elektroniki. Ważne miejsce w jego twórczości zajmują także kompo-

zycje orkiestrowe. Pierwszym jego utworem w katalogu PWM są *Kolibry* na orkiestrę z 2012 roku.

Wybrane kompozycje:

Casus to John Cage na flet prosty, klarnet, puzon, skrzypce, kontrabas, fortepian, pokrywkę od garnka, telefony komórkowe i dyrygenta (2001)
Silly Nilly na orkiestrę smyczkową, saksofon altowy i taśmę (2001-2002)
Akwaforta na głos żeński, okarynę, flet prosty, taśmę i komputer (2002)
Palimpsest na orkiestrę smyczkową i taśmę (2002)
Rymowanki na marimbę i smyczki (2003)
Fluxus, utwór sceniczny na głos żeński, skrzypce, fortepian, tancerki, aktora i komputer (2003)
Anafora VI na kwartet smyczkowy i elektronikę (2005)
Figliki na elektronikę i fortepian preparowany (2005)
et cetera na głos, instrumenty dęte, kwartet smyczkowy i komputer (2005)
Kreacja I (myśląc o Tomaszu Sikorskim) na flety proste, klawesyn i elektronikę (2005-2006)
Ballada na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2006)
Divertimento na 8 instrumentów (2006)
Lament na głos żeński, wiolonczelę, fortepian i taśmę (2006-2007)
Kreacja II, poemat na violę da gamba, klawesyn, flet prosty i elektronikę (2007)
De profundis na głosy (2008)
Penultima na wiolonczelę i orkiestrę kameralną (2008)
I Symfonia Capax Dei na chór i orkiestrę (2008-2010)
Dossier A. Z. na trzy saksofony i orkiestrę (2009)
Raport na komputer i zespół kameralny do tekstu P. Krzaczkowskiego (2011/2012)
Figment na orkiestrę (2011)
Fantazmaty na klarnet i orkiestrę (2011-2012)

Strona internetowa kompozytora:

► www.kupczak.com.pl

{ wydarzenia }

Utwór *Not I* Agaty Zubel wyróżniony przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów UNESCO

W tym roku przedstawiciele 30 radiofonii z całego świata zgłosili 51 utworów. Polskie Radio zaproponowało utwór Agaty Zubel *Not I*, który nie tylko znalazł się w gronie 10 dzieł rekomendowanych do emisji, lecz także miażdżącą przewagą głosów został spośród nich wyselekcjonowany przez radiowych producentów muzycznych.

O randze wyróżnienia stanowi fakt, że Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów UNESCO, jako przegląd najnowszej twórczości kompozytorskiej prezentowanej przez radiofonie publiczne, jest najważniejszym forum wymiany informacji o muzyce współczesnej radiofonii całego świata. Forum organizowane jest od 1955 roku. W dniach 28-31 maja w Pradze odbyła się jego jubileuszowa, 60. edycja.

Not I na głos, zespół instrumentalny i elektronikę powstał w 2010 roku do dramatycznego monologu Samuela Becketta, zbudowanego z szeregu niepowiązanych z sobą zdań, potoku słów, strzępów historii życia, opowiedzianej przez starą kobietę pod wpływem traumatycznego przeży-

cia. Utwór został prawykonany podczas ubiegłorocznego festiwalu „Sacrum Profanum” przez Agatę Zubel z towarzyszeniem słynnego zespołu Klangforum Wien pod dyktando Clementa Powera. Wedle zaleceń Becketta monolog ma być

wykonywany w zaciemnionej sali, ze światłem skupionym jedynie na ustach aktorki. Wykonaniu Agaty Zubel towarzyszyła projekcja filmu, na którym widać jej usta, śpiewające i wypowiadające słowa tekstu.



Agata Zubel i Klangforum Wien pod dyktando Clementa Powera, „Sacrum Profanum” 2013

Fot. W. Wandzel

Mistrz o Mistrzach

Maxim Vengerov w rozmowie z Bogną Błazewicz

Nie skończył nawet czterdziestu lat, a jest jednym z najbardziej znanych i podziwianych żyjących skrzypków. Już jako cudowne dziecko przyciągał tłumy na swoje koncerty. Od lat odnosi spektakularne sukcesy, porównywalne z występami gwiazd sportu i muzyki rozrywkowej. W 1997 roku został pierwszym w dziejach UNICEF-u muzykiem klasycznym powołanym na Ambasadora Dobrej Woli. Występuje z największymi dyrygentami w prestiżowych salach koncertowych świata, jest laureatem najbardziej liczących się nagród, jak również ambasadorem i profesorem wizytującym Międzynarodowej Akademii im. Y. Menuhina (IMMA) w Szwajcarii. Co więcej, to właśnie po Menuhinie przejął stanowisko profesora w Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie... Maxim Vengerov, bo o nim mowa, pochodzi z Syberii, gdzie dorastał i gdzie odkryto jego wielki wiolinistyczny talent. Był wtedy zaledwie kilkuletnim dzieckiem. Obecnie mieszka w Monako.

Uśmiechnięty, niezwykle medialny, serdeczny i lubiący żartować. Nic dziwnego, że młodzi skrzypkowie widzą w nim swego idola. Poznańskie Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego właśnie jemu powierzyło przewodniczenie jury XIV edycji Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w 2011 roku.

Miałam szczęście, gdyż Maestro, pomimo wypełnionego terminarza, znalazł czas, by ze mną porozmawiać.

Bogna Błazewicz: Czym różni się konkurs, w którym jesteś przewodniczącym jury od tych, w których sam brałeś udział?

Maxim Vengerov: Miałem szczęście być na preselekcjach w dziewięciu miastach świata. W każdym z nich spotykałem skrzyp-

ków wielu narodowości, wywodzących się z różnych środowisk, rozmaitych kultur, grających na fantastycznym instrumencie, jakim są skrzypce. Grających dzieła od Bacha do Wieniawskiego. Ale to, co ich naprawdę łączyło, to był pomysł przybycia na konkurs imienia legendarnego patrona – Wieniawskiego! Pytałem o to wielu uczestników, bo przecież mieli tak dużo do wyboru – konkursy im. Czajkowskiego, Sibeliusa, Paganiniego... Pytałem ich więc, dlaczego Wieniawski? Odpowiedź była bardzo prosta: bo lubimy Wieniawskiego, podoba nam się program, podoba nam się jury... Jestem bardzo dumny, że mogę być częścią tego cudownego święta muzyki, które odbywa się w Poznaniu.

Jak wybierałeś program dla uczestników?

Wybór programu zależy oczywiście od tematu konkursu i to jest jasne – jest nim legendarna postać Wieniawskiego, który był nie tylko największym skrzypkiem swoich czasów, ale również wielkim kompozytorem, nauczycielem, muzykiem kameralistą. Dlatego po konsultacji z wieloma moimi kolegami, członkami jury, z Dyrektorem Konkursu Andrzejem Wituskim, doszliśmy do wniosku, że dobrym kierunkiem będzie szukanie nowego Wieniawskiego. A jak możemy poszukiwać nowej legendy takiej jak Henryk Wieniawski? Tylko poddając młodego skrzypka najtrudniejszym testom. To jest przecież nie tylko kwestia perfekcyjnej gry na skrzypcach, nie tylko wielkiej muzykalności, ale i wspaniałej osobowości, świetnej komunikacji z innymi muzykami, umiejętności dawania rad i dlatego w XIV edycji konkursu znalazły się: występ solowy, duet czy wreszcie interakcja z orkiestrą... (Etap I to solo skrzypka, II – występ z akompaniamentem fortepianu, III – duet z altowio-

listą z towarzyszeniem orkiestry kameralnej i wreszcie etap IV – występ z wielką orkiestrą symfoniczną. Wstępnie Maestro planował, by skrzypkowie w etapie IV samodzielnie od pulpitów prowadzili orkiestrę, ale wycofał się z pomysłu pod wpływem argumentów kolegów, którzy uważali, że jest to zbyt trudne – przyp. B.B.)

Mówiąc nieco melodramatycznie – muzyka jest „zaborczą kochanką”. Czy można więc być wybitnym, nie poświęcając się jej bez reszty?

Gdy weźmiemy przykład Wieniawskiego, Paganiniego, wielu największych skrzypków na świecie, możemy zobaczyć podobieństwo między nimi i jest to całkowite poświęcenie instrumentowi. Tak jest zwłaszcza ze skrzypcami, ponieważ mają tylko cztery struny i są niewielkie... Cóż, na pierwszy rzut oka to bardzo delikatny kawałek drewna. On jednak wymaga ogromnie dużo uwagi. To jest biżuteria, diament, który trzeba szlifować przez całe życie. Nie możesz nigdy osiągnąć zbytnej doskonałości. Podam przykład Nathana Milsteina – ten wielki skrzypek nigdy nie wypuszczał skrzypiec z rąk. Zawsze je miał przy sobie, nawet w pociągu, gdy podróżował, cały czas je trzymał. Nawet rozmawiając z kolegami, mruczał: „Co z palcem? Moment...” (Maxim Vengerov z niezaprzeczalnym aktorskim talentem demonstruje gesty i zaferowanie Milsteina) – ciągle próbował. „Ok, ok – a więc co mówiłeś?”. To jest potrzeba połączenia z instrumentem. Skrzypce są też instrumentem bardzo zażadosnym. Gdy zaczynasz dyrygować czy też komponować, tracisz z nimi kontakt, z tymi czterema delikatnymi strunami i korpusem... I to dlatego właśnie musisz mieć w sobie tak wiele miłości, by było jej dosyć do dzielenia pomiędzy instrument i inne twoje zajęcia.

Oto dlaczego podziwiam skrzypków, którzy są również kompozytorami, jak np. Wieniawski, którzy czynią dźwięk instrumentu nawet piękniejszym, niż był dotąd, poprzez komponowanie nowej muzyki. I Wieniawski jest dla nas największym idolem i doskonałym wzorem do naśladowania.

Czy masz swoich mistrzów skrzypiec?

Moi najwięksi mistrzowie to oczywiście legendarni wiolinisi z przeszłości. Ci, których mogłem słyszeć. Niestety Henryk Wieniawski nie mógł zrealizować nagrań, bo przemysł fonograficzny zaczął się zaledwie dwa lub trzy lata po jego śmierci. I nie miałem szczęścia usłyszeć go kiedykolwiek. Ale słyszałem Pabla Sarasatego, Josepha Joachima. I oczywiście pokolenie Yehudiego Menuhina, Jaschy Heifetza, Dawida Ojstracha. Od nich wszystkich się uczyłem i z ich doświadczeń korzystałem. Opieram moją opinię na tym, co słyszałem. Gdy byłem bardzo młody, na początku po prostu próbowałem naśladować, co oni robili i nie bałem się tego, bo wiedziałem, że gdybym mógł grać tak dobrze jak oni, mógłbym również rozwijać swój własny styl. I wiele osób mówiło mi: „Och, podziwiasz Heifetza, który jest cudowny, ale dlaczego nie chcesz grać jak ty sam?” I ja odpowiadałem im: „Pozwólcie mi najpierw usłyszeć się od wielkich mistrzów. Nawet gdy jestem na scenie i gram, moje serce jest ciągle moim sercem. Przypuszczalnie technika może być czyjaś, ale mojego serca nikt nie może zastąpić”.

Z jakimi mistrzami muzyki miałeś szczęście pracować i które z tych spotkań mają dla ciebie szczególne znaczenie?

Moją pierwszą nauczycielką była Galina Turczynina z Nowosybirsk, a drugim nauczycielem był profesor Zakhar Bron. U obydwójga studiowałem po pięć i pół roku, co daje razem jedenaście lat nauki gry na skrzypcach. Gdy miałem szesnaście lat, zaprzestałem regularnych studiów z moimi profesorami. Wygrałem wtedy Konkurs Carla Flescha i powiedziałem sobie: „Ok, dosyć studiowania wiolinistyki. Co teraz?” Tak więc zadałem sobie to pytanie: co teraz robić? I kiedy zacząłem się zastanawiać nad moją przeszłością, zauważyłem, że całkowicie zagubiłem moją drogę. W moim życiu jako muzyka. Tak więc naprawdę nie wiedziałem, czy chcę kontynuować grę na skrzypcach. Ludziom jest bardzo trudno w to uwierzyć, nawet tym, którzy znają mnie teraz. Gdy miałem szesnaście lat, miałem już w swym dorobku siedemdziesiąt (!) koncertów na całym świecie, zwycięstwo w Konkursie Carla Flescha, dobrze rozwijającą się karierę, którą powinienem się po prostu cieszyć, ale zacząłem pytać siebie – co teraz? W rzeczywistości potrzebowałem się otworzyć, na nowo odkryć muzykę dla siebie. Potrzebowałem stworzyć swój własny język w muzyce, by wykreować swoją tożsamość, by znaleźć siebie, odnaleźć siebie w świecie muzyki, dźwięków. Próbowałem przez rok i powiedziałem: „Ok”. Powiedziałem do siebie: „Maxim, po prostu spróbuj – przez rok

będziesz słuchał wielu nagrań wielkich mistrzów, nie tylko skrzypków, głównie dyrygentów, wielkich interpretacji Czajkowskiego, Beethovena, Brahmsa, Mahlera, symfonii Brucknera. Będziesz poznawać wiele oper, zdobywać więcej wiedzy – tak dużo, jak to będzie możliwe”. I to zrobiłem. I nie tylko to. Wziąłem np. pięć różnych wykonania Symfonii „Eroica”, jedno nagranie Herberta von Karajana, drugie Zubina Mehty, Riccardo Mutiego, Claudia Abbado, Otto Klemperera i przekonałem się, że każdy z nich wykonuje utwór w innym tempie. Wziąłem też partyturę – popatrzyłem i porównałem. Pamiętam teraz, że gdy miałem szesnaście lat, było dla mnie zaskakujące, że jest tak wiele linii. Gdy grałem na skrzypcach, to miałem do czynienia z jedną linią, a orkiestra miała ich tyle, że miałem problem, po prostu, by podążać za nimi. Więc zacząłem wszystko analizować, uczyć się, by podążać za partyturą, odróżniać jedną interpretację od innej. I tak oto wykreowałem mój osobisty gust muzyczny. Gdy więc doszedłem do moich sonat skrzypcowych, gdy grałem Brahmsa, także Beethovena, pamiętałem jak Klemperer, Karajan lub Abbado interpretował ten utwór. Myślałem: „Tę interpretację lubię, więc powinienem odtworzyć ją na skrzypcach”. I to było fantastyczne doświadczenie. Ponieważ, gdy przez to przeszedłem, po roku czułem, że otworłem dla siebie nowy świat i byłem gotów go ogarnąć, byłem gotowy słyszeć i dawać rady innym. A potem zdarzył się cud i spotkałem Maestro Mścisława Rostropowicza, który został moim mentorem. Miałem też za mentora Daniela Barenboima. Grałem z tak wieloma wielkimi dyrygentami, np. już nieżyjącym Carlem Marią Giulinim... Naprawdę z wieloma dyrygentami pracowałem i myślę, że również dzięki nim formowałem moją osobowość.

Wieniawski był cudownym dzieckiem skrzypiec jak i Ty. Czy bycie cudownym dzieckiem to dar, czy rodzaj przekleństwa, ciężaru?

Każda rzecz, jak moneta, ma dwie strony. Gdy miałem pięć lat, zacząłem moje profesjonalne życie. Żyłem wśród dorosłych, moimi przyjaciółmi byli starsi ludzie – pianiści, muzycy, śpiewacy. Dorastałem w atmosferze muzycznego domu. Moi rodzice byli muzykami: mama była dyrygentką chóru, tato grał w orkiestrze na oboju, a więc znałem świat dyrygowania, opery, codziennej pracy orkiestry i oczywiście pojawiła się kwestia mojego bycia instrumentalistą – wiedziałem, że to również jest wyzwaniem. Moje horyzonty były więc od samego początku całkiem szerokie. Jak na swój wiek, szybko stałem się dorosły. Jakkolwiek jednak była też druga strona medalu – taka, że ja chciałem być dzieckiem i miałem prawo nim być. Moi rodzice rozumieli, że muszę być także po prostu dzieckiem, choć miałem na to ograniczony czas. Ale tak – jednak miałem również dzieciństwo. Ścisnięte, no wiesz, skondensowane (śmiech), nie dość go było, ale jednak miałem wszystko. W przeciwnym razie bym oszalał. Absolutnie bym oszalał, gdybym nie miał dzieciństwa.

Każdemu jest potrzebne...

Tak więc moi rodzice, szczególnie moja matka, rozpoznawali te dwie strony medalu.

Kiedy po raz pierwszy poczułeś pewność, że skrzypce to Twoje życie?

Zacząłem grać na skrzypcach, gdy miałem cztery i pół roku. Mój pierwszy koncert odbył się, gdy miałem pięć lat. Czas ćwiczeń był taki trudny... Całkiem szczerze – nie mogłem zrozumieć, dlaczego mam tak dużo ćwiczyć, gdy inne dzieci bawią się na zewnątrz i mają normalne dzieciństwo. Tak więc dla mnie to była totalna tortura – bycie otoczonym przez taką ilość muzyki, to ciągłe ćwiczenie... Ale po pierwszym koncercie byłem tak dumny, że w dużej sali koncertowej byłem taki mały na scenie i tysiąc osób mnie słucha. Po tym pierwszym koncercie zrozumiałem, że mam misję i szczęście, będąc inny niż pozostałe dzieci, że mam coś w rękach. I przede wszystkim – w wieku pięciu lat już wiedziałem, co chciałem robić w moim życiu. I to było błogosławieństwo.

Jakie są Twoje zawodowe plany związane z Polską w najbliższym czasie?

Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu złożyło mi wspólną propozycję, bym został przewodniczącym jury w następnym konkursie. Muszę powiedzieć, że w ostatniej edycji wykonaliśmy kawał dobrej roboty. (Konkurs był jednym z największych wydarzeń kulturalnych w Polsce w 2011 roku, a Światowa Federacja Międzynarodowych Konkursów Muzycznych uznała go za najlepiej zorganizowany spośród wszystkich ocenianych konkursów – przyp. B.B.) Mieliśmy wtedy tylko dwa lata na przygotowanie. Podjęliśmy więc spore wyzwanie. Wtedy nie mogliśmy osiągnąć absolutnie wszystkiego, co chcieliśmy. Teraz jest kolejna szansa, byśmy zrobili drugi krok. Mam nadzieję, że uda nam się przygotować znakomitą ucztę dla wszystkich melomanów.

I jeszcze jedno pytanie: urodziłeś się na Syberii, ale od prawie dwudziestu pięciu lat już tam nie mieszkasz. Czy w takim razie Twoja artystyczna dusza ma nadal związek z Syberią?

Całkiem jak drzewo, które pobiera wilgoć z gleby. Gdy jest przeniesione do innego kraju – może oczywiście rosnąć, może być bardzo piękne, może czerpać z wielu gruntów, ale zawsze będzie pamiętać, skąd pochodzi. Syberia to są moje korzenie. Nie byłem na Syberii przez siedemnaście lat. I pamiętam, jak w 2004 roku, po długiej nieobecności, wróciłem do tej cudownej krainy. Zagrałem koncert, spotkałem przyjaciół, przyjaciół z mojego dzieciństwa i było coś w powietrzu, co mi je przypominało. To było magiczne uczucie, nieznaną większości ludzi, którzy żyją długo w tym samym miejscu. A ja miałem to piękne uczucie, które jest we mnie cały czas...

Trwała obecność

O wydaniu *Dzieł Wszystkich Henryka Wieniawskiego* z Maciejem Jabłońskim rozmawia Małgorzata Sulek



W obszernym studium o twórczości kompozytorskiej Henryka Wieniawskiego dr hab. Renata Suchowiejko słusznie twierdzi, że w literaturze muzykologicznej poświęconej temu wybitnemu wirtuozowi i zdolnemu kompozytorowi dużo łatwiej można natknąć się na zabawną anegdotę niż na wnikliwe muzykologiczne interpretacje jego sztuki wykonawczej, nie wspominając już o jego wcale interesujących dziełach. Dlaczego dorobek twórczy Wieniawskiego – artysty w powszechnej świadomości funkcjonującego raczej jako wybitny wirtuoz skrzypiec, aniżeli godny uwagi kompozytor – wart jest przypomnienia?

To, że Henryk Wieniawski był sławnym wirtuozem, nie umniejsza w żadnym stopniu rangi i popularności jego kompozycji. Pamiętajmy, że w przypadku twórców takich jak on, kompozytor i wirtuoz stanowili jedność: tych dwóch elementów, czy też wymiarów sztuki nie można było rozdzielić. Swoją drogą to było i w dalszym ciągu jest szczególnie frapujące i estetycznie wartościowe.

Idea źródłowo-krytycznego wydania *Dzieł Wszystkich Henryka Wieniawskiego* jest od ponad dekady przez Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, a od jakiegoś czasu także przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, z godnym podziwu uporem i żelazną konsekwencją urzeczywistniana. Kiedy narodził się pomysł opublikowania wszystkich znanych obecnie kompozycji autora *Legenda*?

Historia tego projektu sięga połowy lat dziewięćdziesiątych. Wówczas, wspólnie z nieodżałowanym dyrektorem Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego, Zdzisławem Dworzeckim, oraz Edmundem Grabowskim, admiratorem sztuki Wieniawskiego, postanowiliśmy przemyśleć się do naukowo-krytycznej edycji dzieł kompozytora, porządkując tym samym wiedzę na temat źródeł, jakimi dysponowało Towarzystwo i jakie mogliśmy, dzięki licznym i uporczywym kwerendum, odnaleźć w Europie.

Wydawnicze, naukowe i popularyzatorskie przedsięwzięcie, jakim niewątpliwie jest opublikowanie całokształtu twórczości Wieniawskiego, imponuje rozmachem. Jakie są najważniejsze założenia przyjęte przez pomysłodawców i realizatorów tej idei?

Pierwszy krok polegał na zidentyfikowaniu stanu posiadania tych źródeł, które

przez dziesięciolecia w mniej lub bardziej systematyczny sposób, były gromadzone w Towarzystwie. Z różnych względów praca ta zajęła nam sporo czasu. Było warto, gdyż uzyskaliśmy wstępny, jakże potrzebny obraz tego, czym dysponujemy w Towarzystwie, w dużej mierze dzięki systematycznemu gromadzeniu materiałów przez Edmunda Grabowskiego. Materiały te wymagały jednak rozpoznania i weryfikacji, co z kolei zajęło kolejne lata, gdyż nie wszystkie dokumenty opatrzone były właściwym i precyzyjnym opisem bibliograficznym. Po identyfikacji i uporządkowaniu posiadanych przez Towarzystwo źródeł, przyszła pora na szeroko zakrojone poszukiwania w całej Europie w celu sporządzenia optymalnej listy źródeł, pozwalających Komitetowi Redakcyjnemu na podział utworów Wieniawskiego na te, które w pierwszej kolejności poddane zostały analizie i następnie wydane, oraz te dzieła, które wymagały dalszych prac kwerendalnych.

Biorąc pod uwagę założenia wydawnicze, naszą zasadniczą dyrektywą było i jest poszukiwanie autorskich rękopisów, rękopiśmiennych kopii oraz pierwodruków, które, jak to się okazywało najczęściej, stanowiły istotny, a nawet wyjściowy materiał do tworzenia wersji źródłowej, wydawanej przez Towarzystwo. Poszukiwanie wyjściowych źródeł jest oczywiście najważniejsze, niemniej Towarzystwo stara się zbierać edycje z różnych okresów, także w celu stworzenia swoistej biblioteki wydań kompozycji Wieniawskiego. Ten ogromny wysiłek organizacyjny i merytoryczny powierzony został Komitetowi Redakcyjnemu *Dzieł Wszystkich Henryka Wieniawskiego*, w skład którego wchodzi specjaliści z Polski, Niemiec i Wielkiej Brytanii, przygotowujący kolejne tomy do druku. Prowadzona od kilku lat wzorowa współpraca z Polskim Wydawnictwem Muzycznym przy realizacji projektu daje pewność wysokiego poziomu edytorskiego.

Czy istnieje – a jeśli tak, to jakie – wydanie źródłowo-krytyczne, stanowiące jakiś wzór do naśladowania lub choćby punkt odniesienia dla badaczy przygotowujących kolejne tomy *Dzieł Wszystkich Wieniawskiego*?

Nie posiłkowaliśmy się żadnym konkretnym wydaniem źródłowo-krytycznym. Ma-

jąc w swoim gronie osoby, które wielokrotnie przygotowywały tego typu edycje, sami wypracowaliśmy pewien kanon, zwłaszcza dotyczący konstrukcji komentarza rewizyjnego, którego głównym autorem jest prof. Zofia Chechlińska. Instrukcja wydawnicza jest przy tym stałym elementem każdego publikowanego tomu.

Formuła wydania *Dzieł Wszystkich Henryka Wieniawskiego* posiada charakter otwarty. Wydanie to zostało bowiem podzielone na dwie serie. W skład Serii A mają wejść wszystkie dostępne obecnie muzykologom kompozycje Wieniawskiego. Zakładane jest też powstawanie nowych tomów wchodzących w skład Serii A w miarę odnajdywania nieznanych utworów, które mogą się jeszcze znajdować w zbiorach bibliotek europejskich. Seria B ma mniej przewidywalny charakter...

Otwartość to może niezbyt precyzyjne słowo. Podział na dwie serie: A i B, dotyczy rozdziału wydawnictw nutowych od książkowych, katalogowych czy ewentualnie płytowych. Serię A mamy bardzo precyzyjnie rozpracowaną i ułożoną głównie w oparciu o stan posiadanych źródeł, które wykorzystujemy w pierwszym rzędzie, nieustannie wspierając prace kwerendalne, co jest przeciwieństwem podstawowym sposobem gromadzenia brakujących materiałów.

Znaczenia publikacji tworzących serię B również nie można przecenić, a to z dwóch powodów. Po pierwsze, udało nam się opublikować już trzy książki, będące zapisem konferencji międzynarodowych skupionych tematycznie na i wokół postaci Henryka Wieniawskiego. Zaproszenie przyjmowali do tej pory badacze z Niemiec, Austrii, Irlandii, USA, Francji, Włoch, Hiszpanii, Rosji, Wielkiej Brytanii i Norwegii. Pozwala nam to budować względnie stałą grupę międzynarodowych „wieniawskologów” lub tych badaczy, którzy zajmują się szerzej problematyką XIX-wiecznej muzyki wirtuozów, a tym samym Wieniawskiego pominąć nie mogą. Po drugie, dzięki pracom badawczym dr hab. Renaty Suchowiejko – Towarzystwo wydało dwie jej monografie – stale dowiadujemy się czegoś nowego o biografii i twórczości kompozytora. Pierwsza z tych monografii [*Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*, Poznań 2005 – przyp. red.] poświęcona została życiu

Melodia języka polskiego – Nieznane pieśni kościelne Henryka Mikołaja Góreckiego

i twórczości Wieniawskiego w szerokim kontekście epoki, szkół wiolinistycznych, stylów i rodzajów gry, reprezentowanych przez czołowych artystów tamtych czasów. Druga książka z kolei [Henryk Wieniawski – *wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, Poznań 2011 – przyp. red.], mająca formę antologii, poświęcona została ukazaniu dokumentacji świadczącej o działalności koncertowej Wieniawskiego i bogatej recepcji jego gry. Odnotować należy również fakt, że w ramach serii B Towarzystwo wydało katalog wszystkich dzieł artysty autorstwa Andrzeja Jazdona [Henryk Wieniawski – *Katalog tematyczny dzieł*, Poznań 2009 – przyp. red.].

Jak przedstawia się stan realizacji tego dużego zamierzenia wydawniczego?

Wydaliśmy już *Legendę op. 17*, *Fantaisie brillante op. 20*, *II Polonaise brillante op. 21*, *Scherzo-Tarantelle op. 16*, *Capriccio-Valse op. 7*, *Romance sans paroles op. 9*; warto jednak przypomnieć, że *Polonez* i *Fantazja* ukazały się zarówno w wersji na skrzypce z fortepianem, jak i w wersji na skrzypce z orkiestrą.

Jakie utwory Wieniawskiego zostaną opublikowane w najbliższym czasie?

Najwięcej wysiłku i to najpoważniejsze-go kalibru pochłoną w najbliższym czasie prace nad obydwojoma koncertami skrzypcowymi, tym bardziej, że oba te dzieła funkcjonują na liście koncertów przeznaczonych do wykonania podczas finałów Międzynarodowych Konkursów Skrzypcowych im. Wieniawskiego. Mamy więc niewiele czasu.

Jakie znaczenie może mieć wydanie spuścizny kompozytorskiej Wieniawskiego? Komu ma ono w pierwszym rzędzie służyć?

Po pierwsze dokumentacja tej spuścizny w formie kompetentnych edycji źródłowych – na wzór wydań Chopina czy Szymanowskiego – służyć będzie badaczom XIX-wiecznej twórczości skrzypcowej. *Dzieła Wszystkie Henryka Wieniawskiego* powstają także z myślą o ich potencjalnych wykonawcach, gdyż w nie mniejszym stopniu zależy nam na trwałej obecności tej edycji w życiu koncertowym, zwłaszcza podczas Międzynarodowych Konkursów Skrzypcowych im. Henryka Wieniawskiego, które odbywają się co 5 lat w Poznaniu. Między innymi także z tych przyczyn dyrektor Konkursów, a wcześniej Prezes Towarzystwa, pan Andrzej Wituski, dokonuje usilnych starań, aby *Dzieła Wszystkie Henryka Wieniawskiego* miały możliwe zabezpieczenie finansowe, pozwalające na utrzymanie ciągłości wydań kolejnych tomów.

20 pieśni ze śpiewnika księdza Jana Siedleckiego, opracowanych na chór a cappella przez Henryka Mikołaja Góreckiego, ujrzało po wielu latach światło dzienne. Odnalezione w domu kompozytora utwory miały 24 czerwca w Krakowie swoje światowe prawykonanie. Podczas koncertu zaprezentowana została również płyta z ich nagraniami oraz wydanie nutowe.

Wśród odnalezionych pieśni, które powstawały od lat 80., znajdują się m.in.: pieśń do św. Mikołaja *Krzyknijmy wszyscy, Święty, Święty, Święty, Zdrowaś bądź Maryja, Ludu, mój ludu*. Przejrzał je i zaakceptował do publikacji Mikołaj Górecki, syn kompozytora.

Initiatorem i dyrektorem artystycznym projektu był Włodzimierz Siedlik, który wiedział o istnieniu tych opracowań od ich twórcy. Wybitny

jeden z najwybitniejszych polskich twórców XX wieku.

W wydaniu pieśni ułożone są chronologicznie: od najwcześniejszej do najpóźniejszej, dwie niedotowane umieszczone zostały na końcu. Publikacja powstała dzięki zaangażowaniu i pomocy Anny i Mikołaja Góreckich. Projekt został dofinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Z pieśni kościelnych
na chór mieszany a cappella
Nr kat. 11373

„Specyficzny język harmoniczny kompozytora skryzalizowany w latach 70. daje o sobie znać i w tych pieśniach. Modalno-tonalne kształtowanie wielogłosowej faktury choralnej (od dwu do dziesięciu głosów) jest cechą stałą opracowań. W wielu wypadkach wielogłosowe akordy wzbogacane są licznymi dźwiękami obcymi, w większości – dysonującymi, co powiązane z niestabilnością i przemiennością skalową właściwą muzyce ludowej daje efekt chwiejności i niejednoznaczności tonacyjnej, buduje zarazem, jak w pieśni *Ludu, mój ludu* niezwykłą atmosferę wielkopostną. Z drugiej strony są i takie pieśni, w których dominują współbrzmienia proste, niekiedy kwintowo-kwartowe, co nadaje im charakter wręcz archaiczny (np. *Wstał Pan Chrystus*). Aura brzmieniowo-harmoniczna pieśni wyrasta wyraźnie z doświadczeń kompozytora z jego największych arcydzieł muzyki sakralnej”.

[Teresa Malecka]

dyrygent choralny i pierwszy wykonawca wielu innych utworów wokalnych Góreckiego specjalnie na tę okazję stworzył wyjątkowy chór, zapraszając do niego znakomitych śpiewaków na co dzień współpracujących z najlepszymi krakowskimi zespołami choralnymi. Koncert odbył się 24 czerwca 2013 w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie – w miejscu, gdzie w 1979 roku odbyło się światowe prawykonanie *Beatus vir*, w obecności papieża Jana Pawła II, który zamówił ten utwór u kompozytora jeszcze jako metropolita krakowski.

W jednym z wywiadów Górecki wspominał o niewydanym cyklu, mówiąc: „Specyficzną harmonię znalazłem do pieśni choralnych [...] Chwałę się tym, że odkryłem melodię języka polskiego”. Dzięki nagraniu i wydaniu nutowemu odkrywamy te perły polskiej kultury muzycznej w zachwycającej prostocie i głębi wyrazu oprawie harmonicznnej, jaką nadał im

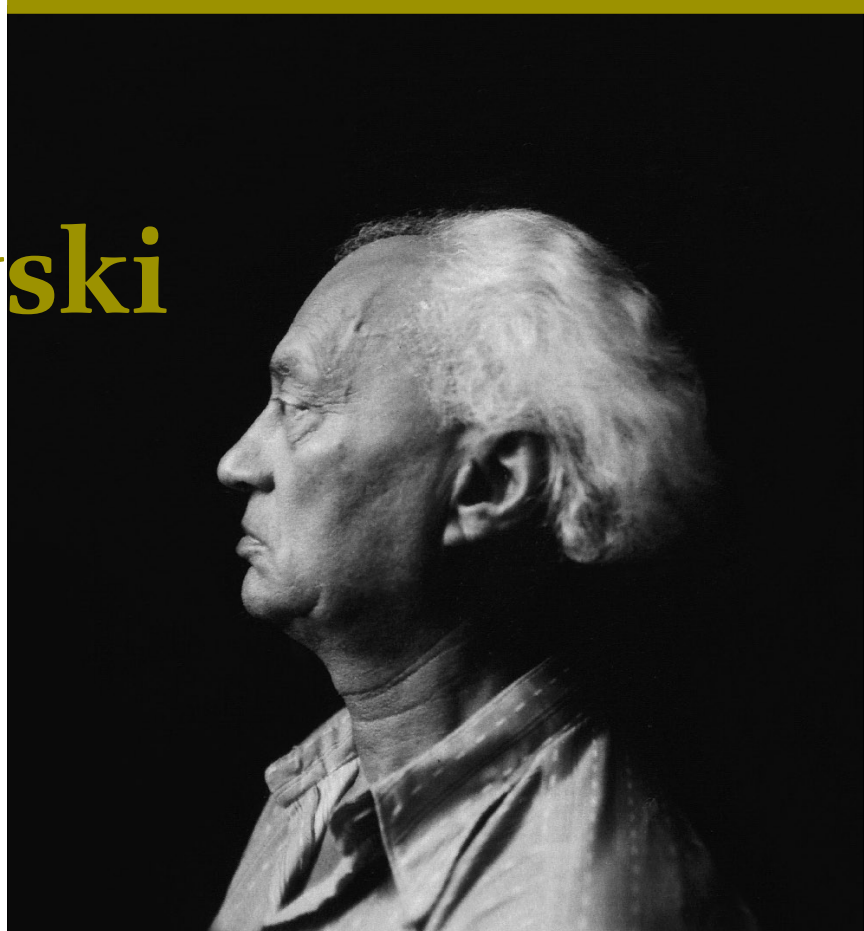
Zdrowaś bądź Maryja
Idźmy, tulmy się jak dzieci
Szczęśliwy, kto sobie patrona
Ludu, mój ludu
Witaj Pani, Matko Matki
Zawitaj Pani Świata
Bądź pozdrowiony
Jezu Chryste, Panie miły
O Matko miłościwa
Pozdrawiamy, wychwalamy
Święty, Święty, Święty
Tysiąckroć Bądź pozdrowiona
Krzyknijmy wszyscy
Wstał Pan Chrystus z martwych
Śliczny Jezu, miły Panie
Twoja cześć, chwała
Ojciec Boże wszechmogący
Krzyżu Chrystusa
Ciebie wzywamy, Ciebie błagamy
Witaj jutrenko

Eugeniusz Morawski

– reaktywacja

Charles Baudelaire napisał kiedyś:
„Niejedyn klejnot śpi pogrzebany
w ciemnościach i zapomnieniu, z dala
od oskardów i świdrów, niejedyn kwiat
z żalem rozstacza swój zapach łagodny,
jak sekret w głębokich ciemnościach”.
Powyższe słowa francuskiego poety zdają
się wciąż idealnie pasować do Eugeniusza
Morawskiego. Czas najwyższy zatem
ująć w dłonie nasze artystyczne oskardy,
uruchomić intelektualne świdry i przerwać
w końcu jego wielki, czarny sen...

Marcin Gmys



DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ: OKRES WARSZAWSKI (1876–1908)

Eugeniusz Morawski urodził się 2 listopada 1876 r. w Warszawie. Był dalekim potomkiem Radziwiłłów, synem uczestnika walk niepodległościowych 1863 r. Arkadiusza Dąbrowy-Morawskiego (zesłanego na 6 lat syberyjskiej katorgi przez władze carskie za udział w Powstaniu Styczniowym) oraz Heleny z domu Duze, córki greckiego handlowca. Eugeniusz miał czworo rodzeństwa – siostrę Marię oraz trzech braci: Stefana, Stanisława i Włodzimierza (ostatni z nich, także wykształcony muzycznie, odegrał wielką rolę w odzyskaniu fragmentów spuścizny kompozytorskiej Eugeniusza, zniszczonej pod koniec II wojny światowej). Prawdopodobnie zaraz po opuszczeniu gimnazjalnych murów w 1895 r. (lub rok później) Morawski wstąpił do Konserwatorium Warszawskiego, które ukończył dopiero w 1904 r., ale za to jednocześnie w dwóch klasach: fortepianu Antoniego Sygietyńskiego oraz kompozycji Zygmunta Noskowskiego. O ile zajęć u Noskowskiego Eugeniusz nie cenił, o tyle zawsze bardzo ciepło wyrażał się na temat Sygietyńskiego, wybitnego krytyka, literata, muzyka i malarza. Może właśnie ten renesansowy rys osobowości Sygietyńskiego sprawił, że Morawski, utalentowany nie tylko muzycznie, ale i plastycznie, za swojego najbliższego, praktycznie nieodłącznego towarzysza młodości wybrał kształcącego się w Polsce pod kierunkiem tych samych pedagogów litewskiego kompozytora i malarza Mikołajusa Konstantinasa Čiurlionisa (1875–1911).

Nauka u nielubianego Noskowskiego szła Eugeniuszowi raczej opornie. Szczegółową

odrazę, jak się zdaje, żywił on do zajęć z kontrapunktu. W tym zakresie wielką pomocą służył mu właśnie Čiurlionis, który regularnie przysyłał przyjacielowi z Lipska, gdzie podjął studia uzupełniające, swoje fugi, przedkładane następnie przez Morawskiego nauczycielowi jako własne. Ważną rolę odegrał też Čiurlionis w otwarciu się Eugeniusza na nowoczesną – co wówczas znaczyło: strausowską – instrumentację. W 1902 r. własnoręcznie przepisał w całości i podarował Morawskiemu dwie, uznawane w tym czasie w środowisku młodych polskich kompozytorów za orkiestrowe *non plus ultra*, partytury Richarda Straussa – *Tod und Verklärung* oraz *Heldenleben* (cena ich wydania drukowanego była zbyt wygórowana jak studencką kieszeń). Gruntowane przestudiowanie tych poematów symfonicznych miało obu utalentowanym młodzieńcom wystarczyć „za całą naukę instrumentacji”.

Po ukończeniu konserwatorium Morawski, razem z Čiurlionisem, wstąpił do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, kształcąc się w klasie pejzażu u Ferdynanda Ruszczyca, portretu u Konrada Krzyżanowskiego i sztuki stosowanej u Karola Tichego (zresztą kilkanaście miesięcy wcześniej studiował w Klasie Rysunkowej Jana Kauzika). Około 1903 r. zaangażował się również w działalność polityczną jako aktywny członek Polskiej Partii Socjalistycznej. [...]

Zwrot ku studiom plastycznym nie oznaczał bynajmniej zaniechania kariery kompozytorskiej. Przeciwnie. W 1907 r. obaj artyści zaczęli poważnie planować koncert złożony wyłącznie z własnych dzieł. Wydarzenie takie mogłoby wreszcie zaznaczyć ich obecność na warszawskiej mapie kompozytor-

skiej. Mogłoby może nawet stworzyć pewną przeciwwagę dla ekspansywnej grupy „Młoda Polska w muzyce”, zrzeszającej najmłodszych uczniów Noskowskiego – Grzegorza Fitelberga, Ludomira Różyckiego, Apolinariego Szelutę i Karola Szymanowskiego. [...]

Niestety plany te nie doszły do skutku przynajmniej po części z winy Morawskiego, który, nazajutrz po swoich 31. urodzinach, został aresztowany za planowanie zamachu na carską policję i działalność w bojowej organizacji Frakcji Rewolucyjnej PPS. 14 lutego 1908 r., po ponad trzech miesiącach pobytu w Cytadeli Warszawskiej, sąd skazał młodego rewolucjonistę na 4 lata zesłania do kraju Turuchańskiego w guberni Jenisejskiej. Na szczęście 13 marca karę zesłania zamieniono Eugeniuszowi na czteroletnie wydalenie z Rosji, za oficjalny powód złagodzenia wyroku podając zły stan zdrowia skazanego. W rzeczywistości kryła się za tym „aktem łaski” potężna łapówka, którą ojciec kompozytora, po sprzedaniu majątku ziemskiego na wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej, zdecydował się wręczyć wysokim rosyjskim urzędnikom.

Jak się Morawski czuł w więzieniu, co myślał i przeżywał – tego nie wiemy. Nie wykluczone, że właśnie w murach warszawskiej Cytadeli skomponował datowaną na 1907 r. mroczną, utrzymaną w żałobnej tonacji b-moll pieśń do słów Paula Verlaine’a *Un grand sommeil noir*. Hipotezę tę wzmacnia fakt, iż noszący ślady autobiograficzne wiersz Verlaine’a powstał w dniu, w którym poetę skazano na 2 lata więzienia za postrzelenie Arthura Rimbauda. Jest więc przepuszczalnie owa pieśń Morawskiego – nawiasem mówiąc wydana w 1908 r. i wykazująca kilka

zadziwiających zbieżności z powstałą 3 lata później pieśnią Igora Strawińskiego do tych samych słów – swoistym wyrazem przeżyć uwięzionego kompozytora (o tym, że Eugeniusz przywiązywał do tego liryku duże znaczenie świadczyć może fakt, iż w 1928 r. zinstrumentował *Un grand sommeil noir* na wielką orkiestrę). Po opuszczeniu Cytadeli, zmuszony do emigracji Morawski postanowił, jak przed laty Chopin, skierować swe kroki ku ówczesnej „stolicy świata” Paryżowi, choć – kwestia do wyjaśnienia w przyszłości – być może pierwszych kilka miesięcy spędził u siostry, przebywającej wtedy... w Moskwie.

CZAS KOMPOZYTORSKIEGO ROZKWITU: OKRES PARYSKI (1908–1930)

Nad Sekwaną młody artysta, może wzorem Čiurlionisa, postanowił pogłębiać swoje studia. W paryskim Konserwatorium uczył się więc instrumentacji pod okiem Camille’a Chevallarda i kontrapunktu u André Gédalge’a, nie zaniedbując przy tym swych zainteresowań plastycznych (studiował m.in. rzeźbę w Academia Colorossi u wielkiego przyjaciela Polaków – Antoine’a Bourdelle’a). Znana jeszcze z czasów warszawskich niechęć Morawskiego do kontrapunktu, mająca zresztą źródło w „skostniałych” metodach pedagogicznych Nowskowskiego, teraz została przełamana. Zapewne wielką w tym była zasługa Gédalge’a, z którym Morawski się zaprzyjaźnił. [...]

Od początku pobytu nad Sekwaną Morawski starał się rozwijać jak najszerszą działalność wśród francuskiej Polonii. Szczególnie aktywnie pracował w ramach „interdyscyplinarnego” (jak byśmy dziś powiedzieli) Towarzystwa Artystów Polskich i w maju 1916 r. został nawet wybrany na prezesa tej organizacji. Często pojawiał się jako pianista na rozmaitych wieczorach muzycznych organizowanych przez zrzeszonych w Towarzystwie Polaków, akompaniując chociażby zaprzyjaźnionej Stefani Calvas-Długoszowskiej, niestrudzonej popularyzatorce jego pieśni [...] czy charyzmatycznej aktorce Wandzie Siemaszkowej, z którą wykonywał m.in. popularną niedgdyś, a dziś niemal zupełnie zapomnianą melodeklamację Mieczysława Karłowicza *Na Anioł Pański* do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Stefan Kisielewski w swym pięknym wspomnieniu z 1949 r. o paryskiej egzystencji Morawskiego pisał, że:

„życie tam prowadził tajemnicze – z rozmaitych jego napomknien wnioskować można, że bywał na wozie i pod wozem, nędzował i głodował, grywał po knajpach, wiele pracował, częstokroć bez powodzenia, miewał jednak i sukcesy, jak np. symfoniczny koncert kompozytorski pod własną dyрекcją w Salle Gaveau”.

Wspomniany koncert odbył się 9 czerwca 1910 r. i – jak na łamach „Świata” donosił jego recenzent – powiększona orkiestra belgijskiego dyrygenta Louisa Hasselmansa wykonała pierwszy poemat symfoniczny Morawskiego pt. *Vae Victis* (*Biada zwyciężonym*). [...] Kompozycja, dziś uznawana za zaginioną,

była podobno – co stało się rychło znakiem rozpoznawczym Morawskiego – niezwykle atrakcyjnie i oryginalnie zinstrumentowana; ten zdominowany przez „naczelny, potężny temat walki” poemat kończył się „prześlicznym piano drewnianych instrumentów na tle głosu organów, (...) pozostawiając słuchaczy pod wrażeniem czegoś niezwykłego, co nie co dzień ma się możliwość odczuwać”. Po prawykonaniu *Vae Victis* następują prezentacje kolejnych poematów symfonicznych Morawskiego: jesienią 1910 r. w Monte Carlo rozbrzmiewa *Don Quichotte* według Cervantesa, a rok później, w Angers, *Fleurs du Mal* według najslawniejszego tomu poetyckiego Baudelaire’a.

W 1914 roku, w ogarniętym wojenną gorączką Paryżu, Morawski spotyka Artura Rubinsteina. Wraz z bratem wielkiego pianisty Ignacym i malarzem Józefem Kramsztykiem, artyści zaczynają tworzyć zgraną paczkę, która regularnie spotyka się w „artystowskiej” Café de la Rotonde (dzielnica Montparnasse) i dyskutuje na najrozmaitsze tematy. Obaj muzycy bardzo przypadają sobie do gustu, co po prawie sześćdziesięciu latach potwierdził sam Rubinstein, w ciepłych słowach przywołując figurę kompletnie już zapomnianego kompozytora:

„Serdecznie zaprzyjaźniłem się wówczas z Eugeniuszem Morawskim (...). W kawiarni wymienialiśmy poglądy na wiele tematów, a także poznaliśmy się lepiej wzajemnie, nie tylko osobiście, ale i jako muzycy. Godzinami przesiadywałem u Morawskiego, przy fortepianie; on grywał mi swoje kompozycje, które zdradzały prawdziwy talent, ja zaś zapoznawałem go z muzyką Szymanowskiego”.

W stolicy Francji Morawski komponował bardzo intensywnie; powstawały kolejne poematy symfoniczne, dzieła fortepianowe, kameralne, baletowe i operowe. Niestety na temat większości tych zaginionych utworów



Eugeniusz Morawski (z lewej) i Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Anapa nad Morzem Czarnym, 1905 r.

niewiele dziś można powiedzieć. Stosunkowo łaskawie los obszedł się z baletową częścią dorobku Morawskiego, gdyż zachowały się dwie potężne partytury *Świętziarki* (ok. 1922) oraz *Miłości* (1925–1928). *Miłość*, do scenariusza sporządzonego przez wybitnego grafika, scenografa i reformatora teatru Franciszka Siedleckiego (1867–1934), została przeznaczona na gigantyczną orkiestrę z organami oraz chórem i stanowiła – także pod względem rozmiarów – jedną z najpotężniejszych partytur kompozytora (cały, pełnospektaklowy balet trwa około trzech godzin!). [...]

Miłość doczekała się częściowej prezentacji koncertowej jeszcze w Paryżu w 1928 r. Jakie wrażenie wywarło prawykonanie fragmentów baletu, trudno orzec. Przyjęcie dzieła, przynajmniej w pewnych kręgach musiało być co najmniej życzliwe, skoro fragment rękopiśmiennego egzemplarza wyciągu fortepianowego tego baletu w swoich zbiorach przechowywał potem jeden z najbardziej muzycznych poetów francuskich I połowy XX stulecia, a prywatnie zapewne kompan Morawskiego, Max Jacob.

CZŁOWIEK SUKCESU: PO POWROCIE DO POLSKI (1930–1939)

Morawski powrócił na stałe do kraju w 1930 r. za namową pisarza Juliusza Kadę-Bandrowskiego, który jako wpływową postać w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego potrafił sprawić, by wyrzuconemu poza nawias polskiego życia kulturalnego 54-letniemu kompozytorowi, a przy tym patriocie o pięknej karcie niepodległościowej i emigracyjnej, zaproponowano stanowisko rektora poznańskiej Akademii Muzycznej. W stolicy Wielkopolski Morawski jednak zabawił zaledwie kilka miesięcy, ponieważ wkrótce mianowano go na dyrektora Średniej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Piastując to stanowisko Eugeniusz, który błyskawicznie dał się poznać jako sprawny organizator, popadł w konflikt z Karolem Szymanowskim, ówczesnym rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej. Fakt rezygnacji Szymanowskiego z funkcji rektora Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego w 1932 r. w powiązaniu z mianowaniem Morawskiego na stanowisko rektora zreorganizowanego Państwowego Konserwatorium Muzycznego miał fatalnie zaciążyć na pośmiertnej recepcji muzyki autora *Miłości*.

Jako rektor okazał się Morawski właściwym człowiekiem na właściwym miejscu: energicznym, całkowicie oddanym uczelni, który nie miał czasu na rozwijanie własnej kariery kompozytorskiej, o tak elementarnej „powinności” jaką jest wydawanie własnych dzieł drukiem nie wspominając. Za ten „grzech zaniedbania”, jak się nietrudno domyślić, kompozytorowi przyszło zapłacić bardzo wysoką cenę...

Po przeprowadzeniu przez Morawskiego programowej przebudowy uczelni notoryczne turbulencje, wstrząsające wcześniej posadami Konserwatorium (wywoływali je skłócenia urzędnicy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), całkowicie ustały. Podczas siedmioletniej dy-

kontynuacja na s. 12 ►

► kontynuacja ze s. 11

rekcji Morawskiego, przerwanej dopiero przez wybuch II wojny światowej, w murach warszawskiego konserwatorium wykształciło się wielu wybitnych muzyków, na czele z Grażyną Bacewicz, Janem Ekierem, Stefanem Kisielewskim, Witoldem Lutosławskim, Witoldem Małcużyńskim, Andrzejem Panufnikiem czy Bolesławem Szabelskim.

W 1932 r. Morawskiego spotkało ogromne wyróżnienie: przyznano mu doroczną Państwową Nagrodę Muzyczną za balet *Świtezianka*. Rozmaite zaszczyty, jakie w końcu zaczęły spływać na tego muzyka – to piękny rys jego osobowości – nie zmieniły go jednak jako człowieka. Przywołajmy słowa Romana Jasińskiego, autora pełnokrwistych wspomnień o polskim życiu muzycznym I połowy XX wieku:

„Wiedziałem, że gdyby rektor dowiedział się o moich hulankach i solowych tańcach, to z pewnością spojrzałby na nie łaskawym i pełnym dobrotliwego wyrozumienia okiem. Był to bowiem człowiek nie tylko pełen wyjątkowego poczucia humoru, lecz również długoletni, autentyczny paryski »cygan«, świetny kompan i brat łąta, którego zaszczytny tytuł rektorski w najmniejszym stopniu i w życiu prywatnym nie pozbawił dawnych upodobań oraz szerokiego gestu. Owe cechy jego osobowości sprawiły, że za czasu rektora Eugeniusza Morawskiego zapanowały w konserwatorium stosunki dość swobodne i jak w instytucji artystycznej przystało, dalekie od sztywności i biurokratycznej celebry. (...) Morawski był (...) w rozmowie człowiekiem interesującym i przemiłym, urodzonym gawędziarzem, wesołym i dowcipnym. Często można go było spotkać wieczorem, snującego się samotnie po Nowym Świecie i oglądającego za przechodzącymi »pięknościami«. Bo kobietami żywo się interesował (...)”.

Powyższy obraz Morawskiego, rektora i człowieka, winien zostać dopełniony o wizerunek Morawskiego-wykładowcy. Prowadzone przez kompozytora zajęcia z zakresu instrumentacji świadczyły o jego wielkich kompetencjach, a jednocześnie – jak wspominał te wykłady Kisielewski – były niezwykle atrakcyjne dla słuchaczy, bo wywody na temat sztuki kojarzenia orkiestrowych barw Morawski chętnie przeplatał fascynującymi wspomnieniami z lat paryskich lub... dygresjami natury kulinarnej. Trwałym pokłosiem prowadzonych kursów miał się okazać 4-tomowy traktat teoretyczny *Instrumentacja i orkiestracja*, opracowywany z wielkim pieczywem przez sześć lat. Niestety i ten gigantyczny wysiłek twórczy został obrócony wniwecz – autor nie zdążył swego przygotowanego do druku rękopisu opublikować przed wybuchem wojny...

POPIOŁY: OKUPACJA HITLEROWSKA (1940–1944)

Na początku okupacji hitlerowskiej wydany zostaje dekret nakazujący zamknięcie wszystkich wyższych uczelni. Morawski, wraz z grupą zaprzyjaźnionych muzyków, przechodzi do „pedagogicznego podziemia” i już na początku 1940 r. w sposób nieformalny, bez wynagrodzenia, za to z poczuciem ciągłego zagrożenia przez kolejne dwa lata faktycznie kieruje pracami założonego przez Stanisława Kazurę „tajnego konserwatorium” (studentów nauczał najprawdopodobniej aż do wybuchu Powstania Warszawskiego). Aby zarobić na chleb muzyk miał się w tym czasie różnych zajęć – np. wiadomo, iż od połowy lutego 1940 do stycznia 1942 r. wspólnie z kompozytorem, wykładowcą i kontrowersyjnym krytykiem muzycznym Piotrem Rytlem, prowadził w Warszawie sklep tytoniowy przy ulicy Wolskiej 89. Jednak nawet w latach wojennych, mimo trudnej sytuacji materialnej, Morawskiego nie opuszczało poczucie humoru, nadal był najweselszym i bystrzym rozmówcą, z którym – co podkreślał Jasiński – można było „gadać głupstwa, błaznować i pozwalać sobie na całkowitą bezceremonialność”.

Okres Powstania Warszawskiego to początek Morawskiego „wieku kłęski”. W wyniku prowadzonych działań wojennych kamienica przy ulicy Nowy Świat 40, w której pod numerem 18 znajdowało się mieszkanie kompozytora, zostaje niemal zrównana z ziemią. Muzyk w jednej chwili traci dorobek całego życia, przy czym – tragedia niewyobrażalna dla każdego artysty – zniszczeniu ulega około 75 procent jego partytur pozostających jedynie w rękopisach. Udało się ustalić, że przepadło 29 pieśni, 5 skończonych lub będących na ukończeniu oper (pośród nich tak atrakcyjne tytuły jak *Salambo*, *Aspazja*, *Pan Tadeusz*), 2 balety, 3 oratoria (w tym *Boska komedia* według Dantego i *Kuszenie św. Antoniego* według Flauberta), 3 symfonie (m.in. niezależnie od Skriabina napisana wokalnie-instrumentalna *III Symfonia „Prometejska”*), 6 poematów symfonicznych, 6 kwartetów smyczkowych, 6 sonat fortepianowych, 2 koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy. W rezultacie Eugeniusz Morawski, artysta nadzwyczaj pracowity, który swego rówieśnika Mieczysława Karłowicza

przeżył o prawie 40 lat, pozostawił potomności niewiele więcej kompozycji niż tragicznie zmarły w wieku 33 lat autor *Odwiecznych pieśni*...

POCZĄTEK GŁĘBOKIEGO LETARGU: SCHYLEK ŻYCIA (1945–1948)

„Po wojnie – pisał Stefan Kisielewski – Morawski znowu stowarzyszył się ze swym starym znajomym z lat paryskich – niedostatkiem”. Artysta, nie mając się gdzie podziąć w zrujnowanej stolicy, jeszcze w 1944 r. zmuszony był do zamieszkania u siostry w Rudzie Pabianickiej (obecnie dzielnicy Łodzi). Stamtąd, wciąż krzepki 70-latek dojeżdżał podobno codziennie furmanką do miasta, by udzielać dzieciom lekcji gry na fortepianie...

Zapewne ostatnim dziełem Morawskiego jest jego *VII Kwartet smyczkowy*, zachowany tylko dlatego, że został napisany już po utracie warszawskiego mieszkania (na rękopisie dzieła nie ma zresztą numeracji, bo kompozytor dobrze zdawał sobie sprawę, że jego wcześniejsze kwartety są praktycznie nie do odzyskania). [...]

Jak wielu ocalałych z wojennej pożogi kolegów Morawski potrzebował doraźnej pomocy finansowej, ale nikt ze Związku Kompozytorów Polskich, zdominowanego wówczas przez niegdysiejszych znajomych Karola Szymanowskiego na czele z Zygmuntem Mysłowskim, na przestrzeni trzech lat, jakie upłynęły od chwili zakończenia wojny, nie wyciągnął do niego pomocnej ręki. Powód takiego stosunku władz ZKP do byłego rektora przedwojennego Państwowego Konserwatorium Warszawskiego był „oczywisty”: niegdysiejszy „administracyjny” (bo nie artystyczny przecież!) adwersarz Karola Szymanowskiego musiał teraz ponieść „zasłużoną” karę, której wymierzenie było w Polsce Ludowej tym łatwiejsze, że przed wojną należał Morawski do artystów faworyzowanych przez władze sanacyjne. Nie doczekawszy się żadnej zapomogi (i po prawdzie nie bardzo na nią licząc) ten dwudziestowieczny Hiob muzyki polskiej nadal, na przekór otaczającej go beznadziejnej rzeczywistości, zachowywał nadzwyczajny hart ducha. W drugiej połowie 1947 lub na początku 1948 r. powrócił do ukochanej Warszawy (gdzie zamieszkał u brata Włodzimierza przy ul. Nowogrodzkiej 12), lecz niestety 23 listopada tego roku nieoczekiwanie zmarł na wylew krwi do mózgu. Od tego momentu Eugeniusz Morawski zaczął szybko popadać w zapomnienie, a nad jego ocalałymi kompozycjami zaciążyła – tylko sporadycznie odczarowywana – środowiskowa anatema.

Fragment komentarza do płyty „Eugeniusz Morawski” wydanej przez CD Accord

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

Miłość, poemat choreograficzny w 4 aktach (1925–1928), 150'

obsada: 3344(+ Isar)-6531-batt cel 2ar pf org-archi

Prawykonanie: 25 IV 1928, Paryż [fragm.]

Prawykonanie polskie: 30 V 1930 [?]

Nevermore, poemat symfoniczny wg Edgara Allana Poeo (1911), 12'

3333-4431-batt (3esec) cel 2ar-archi

Prawykonanie: 16 V 1924, Warszawa

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej,

G. Fitelberg (dir.)

Świtezianka, balet w 2 aktach, (ok. 1922), 35'

obsada: 3344-4531-batt cel 2ar-archi

Prawykonanie: 13 V 1931, Warszawa

Ulalume, poemat symfoniczny wg Edgara Allana Poeo (ok. 1914–1917), 21'

3333-4531-batt (4esec) cel 2ar-archi

Prawykonanie: 27 III 1925, Warszawa

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej,

G. Fitelberg (dir.)



Eugeniusz Morawski
Poematy symfoniczne

Don Quichote; Ulalume; Nevermore
Sinfonia Varsovia, M. Wolińska (dir.)
Fundacja Brucknera / CD Accord
ACD176, 2012

Wrażenie było niesamowite

W ubiegłym roku pojawiła się w sprzedaży pierwsza i jedyna jak dotąd płyta z muzyką Eugeniusza Morawskiego – kompozytora nieznanego, choć przewijającego się na kartach wspomnień z I połowy XX wieku. Kompozytora zapamiętanego jako ten, który w gęstej atmosferze przejął po odwołanym Szymanowskim kierownictwo Wyższej Szkoły Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Kompozytora zepchniętego w cień najpierw przez katastrofę dziejową – gdy cały jego dorobek spłonął w Powstaniu Warszawskim, a następnie przez nowe pokolenie muzycznych decydentów, które chciało widzieć w nim przede wszystkim adversarza Szymanowskiego i „gwiazdę czasów minionych”. Kompozytora muzyki fascynującej i obsesyjnej, od której nie sposób się uwolnić, o czym jednak przekonać można się dopiero od niedawna.



Fot. B. Mrozowski

Trzy poematy – *Don Quichotte*, *Nevermore* i *Ulalume* (dwa ostatnie wg Poeo) – to wszystko z obfitej twórczości symfonicznej Morawskiego, co przetrwało zniszczenie Warszawy. Dochodzą do tego dwa duże balety (*Miłość* i *Świtezianka*), pieśni i niezwykle *Kwartet smyczkowy*, który powstał już po wojnie. Nagranie poematów, wydane przez CD Accord, zarejestrowała Sinfonia Varsovia pod batutą Moniki Wolińskiej – pierwszej polskiej dyrygentki występującej w Carnegie Hall i obecnej dyrektorki artystycznej młodej Filharmonii Górzowskiej.

Jakub Puchalski: Skąd pomysł na sięgnięcie po nieznaną i niepublikowaną muzykę Eugeniusza Morawskiego?

Monika Wolińska: Pewnej nocy usłyszałam końcówkę audycji radiowej Marcina Majchrowskiego i Marcina Gmysa o kompozytorze, który został zupełnie zapomniany. Usłyszałam też parę taktów utworu, wrażenie było niesamowite. Następnego dnia zadzwoniłam, by poprosić o kopię tej audycji. Okazało się, że była to muzyka Eugeniusza Morawskiego. Cel stał się dla mnie jasny od razu.

Kompozytor jednak zapomniany, a to problem przy nagrywaniu płyty. Jak doszło do jej realizacji?

To była ciężka praca Fundacji imienia Antona Brucknera, czyli właściwie dwóch osób: moja i Tadeusza Domanowskiego – wspianego pianisty, a jednocześnie prezesa Fundacji. Udało nam się pozyskać finanse na nagranie i wydanie i zorganizować koncert promujący tę płytę (1 kwietnia 2012 w studio S1). Nagrana już też została kolejna płyta, z pieśniami Morawskiego w wykonaniu Agnieszki Rehlis i Tadeusza Domanowskiego.

Świetna wiadomość. A jak została przyjęta pierwsza płyta?

Za granicą sprzedano się więcej egzemplarzy niż w Polsce. Największe zainteresowanie było w Stanach Zjednoczonych, a jedna z płyt poleciała nawet na Tasmanię... Za granicą ukazały się też bardzo dobre recenzje tej płyty. W Polsce zachwycili się nią melomani, muzycy orkiestry Sinfonia Varsovia i ci, którzy tę płytę kupili. Nie odczułam specjalnego zainteresowania ze strony mediów, a szkoda, bo można było w ten sposób temu znakomitemu kompozytorowi bardzo pomóc.

Jakie trudności napotyka muzyk, chcący wykonać utwory Morawskiego?

Były różne trudności, począwszy od jakości materiałów nutowych, rekonstrukcji partytury i materiałów do *Don Quichotte'a*, korekty błędów w istniejących materiałach (*Ulalume*, *Nevermore*), po – wreszcie! – odkrywanie tajemnic zawartych w partyturach; to była największa przyjemność. Partytury Morawskiego są bardzo wymagające, a nie mogłam odnieść się do żadnego istniejącego wzorca. Po analizie czysto formalnej trzeba było, jak zawsze zresztą, unieść się wyżej, w tę sferę odczuć i uczuć, w której mamy możliwość obcowania z samym kompozytorem. To były dla mnie niesamowite przeżycia, które mnie – dyrygentkę – bardzo pogłębiły. W trakcie nagrań zaczęło ponownie bić serce kompozytora. To słyszeć również na tej płycie.

Czego potrzebuje w tej chwili muzyka Morawskiego?

Wydanych drukiem materiałów i partytur (w tej sprawie już trochę się dzieje – PWM przygotowuje do druku *Nevermore*), zainteresowania mediów oraz szerszej promocji za granicą.

Prowadziłam już w tej ostatniej sprawie rozmowy z instytucjami zajmującymi się promocją polskiej kultury za granicą, ale istnieje jakaś powszechna bezsilność. Zapukam tam ponownie.

Miała Pani okazję wykonywać poematy podczas koncertów?

Ostatnio wykonywałam *Nevermore* na prestiżowym koncercie w Filharmonii Narodowej w Wilnie (rocznica umowy partnerskiej między Wilnem i Warszawą). Bardzo entuzjastycznie przyjęto tam Morawskiego. Na pewno w przyszłym sezonie coś zaplanuję.

Wilno – oczywiście poprzez Čiurlionisa, który był przyjacielem Morawskiego z lat młodości – sugeruje pytanie o międzynarodowe miejsce tej muzyki. W jaki sposób scharakteryzowałaby Pani te poematy?

Twórczość Morawskiego, niewątpliwie jednego z największych polskich kompozytorów, wypełnia lukę w historii muzyki polskiej tego okresu. Na podstawie zachowanych dzieł możemy prześledzić rozwój kompozytora i stwierdzić, że studiowane z pietyzmem i zachwytem partytury poematów symfonicznych Richarda Straussa miały duży wpływ na jego muzykę. Najwyraźniej słyszeć to w poemacie *Don Quichotte*. Na bazie znakomitej instrumentacji stworzył niezwykle oryginalny język, muzycznymi eksperymentami wyprzedzający epokę (np. w obrazie ruchu maszyn w baletcie *Miłość*). W nieco późniejszych poematach *Ulalume* i *Nevermore* pojawia się już z osobistym, ukształtowanym językiem muzycznej wypowiedzi, zawilnością planów, które w pierwszej chwili prowokują do dokonania

kontynuacja na s. 14 ►

kontynuacja ze s. 13

nia wyboru, poddają w wątpliwość sens ich jednoczesności. Okazuje się jednak, że przypisane wcześniej konkretnemu istnieniu, postaci, uczuciu – często bardzo kontrastujące – istnieją w korelacji; i nie wolno tego burzyć, trzeba tylko zrozumieć sens. Zaskakujące na pierwszy rzut oka wydają się niektóre rozwiązania instrumentacyjne, kolorystyczne wykorzystanie brzmienia instrumentów w wysokich rejestrach, np. partia pierwszych skrzypiec w *Nevermore*, którą w przypływie pragmatycznego odruchu chce się przenieść niżej – do tego rejestru, w którym jest szansa na usłyszenie konkretnych dźwięków i wykonanie ich *tutti*. Na szczęście muzyczna wyobraźnia oraz program utworu, który w tym miejscu opowiada o szaleństwie bohatera, o tęsknocie, która doprowadza go do obłędu, nie pozwalają na tego rodzaju zabiegi i nakazują wręcz szukać koloru właśnie w tym bardzo wysokim rejestrze.

Zawsze jestem wierna tekstowi kompozytora – to jest niepodważalna baza, która jest inspiracją dla odtwórcy. W przypadku Morawskiego nie jest to jednak tak oczywiste. Partytura *Nevermore* spłonęła. Ocalały materiały orkiestrowe bez głosów fagotów, a pomiędzy odtworzoną przez Tomasza Kiesewettera partyturą i głosami istnieją rozbieżności. To są często bardzo trudne kwestie, które wymagają odpowiedzialnych decyzji. Serce, muzyczna wyobraźnia, wejście w świat kompozytora, intuicja – tam trzeba szukać odpowiedzi.

Z pewnością opublikowanie opracowanej partytury ułatwi dostęp do tego dzieła. Czy filharmonie wykazują zainteresowanie muzyką Morawskiego?

Jeżeli tylko mam wpływ na program koncertu, zawsze znajdzie się w nim nazwisko polskiego kompozytora, nie tylko Morawskiego, chociaż na etapie mojego nieustającego zachwyty i miłości do jego muzyki ma on absolutne pierwszeństwo. Jeżeli chodzi o możliwość wykonywania Morawskiego w filharmoniach... Każda instytucja realizuje własną koncepcję programową, a potrzeby są bardzo różne. W planowanym przeze mnie sezonie Filharmonii Gorzowskiej często będą gościć polscy kompozytorzy.

I na koniec: czym dla Pani osobiście jest ta muzyka? Gdzie kryje się jej czar?

Nie potrafię tego opisać słowami. Powstała jakaś magiczna więź, która nie pozwoliła mi się od niej uwolnić, obezwładniła mnie. Istnieje podczas pracy nad partyturą taki specjalny kontakt między kompozytorem i wykonawcą, kiedy masz możliwość przeniesienia się w świat twórcy, kiedy zaczynasz rozumieć każdą nutę jako wypowiedziane przez niego słowo, każdą frazę jako zdanie z opowieści o jego życiu, i koniecznie chcesz to dalej opowiedzieć światu, realizując tym samym jego testament. Tego zaszczytu tutaj dostąpiłam.

Maj 2013

Prawykonania w Katowicach

Blisko 30 dzieł polskich twórców zabrzmiało po raz pierwszy w Katowicach podczas V Festiwalu Prawykonania, jednego z najważniejszych polskich festiwali poświęconych muzyce najnowszej. Wśród nich utwory Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Knittla, Justyny Kowalskiej-Lasoń, Zygmunta Krauzego, Piotra Mossa, Aleksandra Nowaka, Marty Ptaszyńskiej, Wojciecha Widłaka i Agaty Zubeł.

Festiwal Prawykonania – Polska Muzyka Najnowsza odbywa się w Katowicach co dwa lata od 2005 roku. Podczas koncertów prezentowane są wyłącznie utwory, które nie zostały wcześniej wykonane bądź nie miały jeszcze polskiej premiery. W tym roku były to wyłącznie dzieła skomponowane po 2005. Wśród utworów czołowych polskich kompozytorów usłyszeć można było m.in. nową kompozycję Agaty Zubeł *Pomiędzy odpływem myśli a przypływem snu* na głos, fortepian i orkiestrę smyczkową do poezji Tadeusza Dąbrowskiego, *Z górnego piętra* na skrzypce i perkusję Aleksandra Nowaka, *Festivalente* na orkiestrę symfoniczną Wojciecha Widłaka i po raz pierwszy w Polsce *Canzonę* na zespół instrumentalny Zygmunta Krauzego (utwory dostępne w katalogu PWM).

Ważnym wydarzeniem była długo wyczekiwana premiera utworu *Of Time and Space* na perkusję, elektronikę i orkiestrę Marty Ptaszyńskiej, która w tym roku obchodzi swoje 70. urodziny. Koncert zabrzmiał w wykonaniu NOSPR pod dyrykcją Szymona Bywalca, a partię solową wykonała Marta Klimasara. W wywiadzie dla portalu Meakultura kompozytorka wyjaśnia:

„W Roku Chopinowskim dostałam zamówienie z Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina na napisanie utworu poświęconego temu jubileuszowi. Wraz z zamówieniem, życzeniem Instytutu było, aby utwór nawiązywał do twórczości Chopina. Powstał koncert na perkusję, orkiestrę i taśmę elektroniczną, w którym przewijają się ciągle motywy trzech utworów: *Poloneza A-dur* (zaprezentowanego już na początku w partii perkusji!), *Etiudy As-dur* (zaprezentowanej w par-



Marta Klimasara, prawykonanie *Of Time and Space* Marty Ptaszyńskiej

tii taśmy elektronicznej, a potem na marimbie) oraz *Ballady g-moll* w końcowej fazie Koncertu. Oczywiście motywy Chopinowskie wplecione są w moją tkankę muzyczną i stanowią tylko jeden z elementów materiału muzycznego 30-minutowego utworu.”

Festiwal odbył się w dniach 26-28 kwietnia. Obok organizatora – Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, w festiwalu wzięły udział czołowe polskie zespoły: Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, Zespół Śpiewaków Miasta Katowice Camerata Silesia, Kwartet Śląski, Warszawska Grupa CelloNet, Orkiestra Muzyki Nowej oraz soliści, m.in. Urszula Kryger, Piotr Pławner, Agata Zubeł.

Artysta Roku: Paweł Łukaszewski

Paweł Łukaszewski, kompozytor muzyki sakralnej, został nagrodzony Fryderykiem w kategorii Artysta Roku – Muzyka Poważna. Statuetkę wręczyli kompozytorowi Urszula Dudziak i Tomasz Lipiński.

Edycja 2013 obejmuje wydawnictwa, które zostały opublikowane między 1 grudnia 2011 a 30 listopada 2012 roku. Akademia Fonograficzna przyznała w tym roku 18 statuetek w 10 kategoriach oraz trzy Złote Fryderyki. Oprócz nominacji w kategorii Artysta Roku do nagrody w kategoriach Album Roku oraz Najwybitniejsze Nagranie Muzyki Polskiej nominowane były dwie wydane przez DUX płyty z muzyką Pawła Łukaszewskiego: „Musica Sacra 1” i „Musica Sacra 2”. Ostatecznie w tych kategoriach nagrodzone zostały płyty: „Debussy–Szymanowski” w wykona-



niu Rafała Blechacza oraz „Karol Lipiński: Works for Violin & Piano”.

Złotego Fryderyka w kategorii Muzyka Poważna otrzymał prof. Jan Ekier. W jego imieniu statuetkę od Piotra Palecznego przyjął syn Jana Ekiera.

Gala wręczenia nagród odbyła się 25 kwietnia w Teatrze Polskim w Warszawie.



Fot. M. Oliva-Soko

„Złoty Orfeusz” i „Gloria Artis” dla Elżbiety Sikory

Elżbieta Sikora, wybitna polska kompozytorka, która w tym roku obchodzi swoje 70. urodziny, obsypana została nagrodami. Po otrzymaniu dorocznej Nagrody ZKP, odebrała w czerwcu tego roku jeszcze dwa prestiżowe wyróżnienia: brązowy medal „Gloria Artis”, przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, oraz „Złotego Orfeusza” Francuskiej Akademii Płytywowej za nagranie opery *Madame Curie*.



Mieszkająca we Francji artystka odebrała medal „Gloria Artis” z rąk ambasadora Tomasza Orłowskiego. Zorganizowana przez Instytut Polski w Paryżu ceremonia odbyła się 24 czerwca 2013 w pałacu Monako, rezydencji Ambasadora RP. Dzień później, 25 czerwca, w Teatrze Châtelet w Paryżu miała miejsce uroczystość przyznania corocznych, międzynarodowych nagród Académie du Disque Lyrique, pod przewodnictwem Pierra Bergé, honorowego prezesa Opery Paryskiej.

Madame Curie Elżbiety Sikory z Anną Mikołajczyk w roli tytułowej, wystawiona przez Operę Bałtycką w Gdańsku, pod dyktando Wojciecha Michniewskiego i w reżyserii Marka Weissa, otrzymała nagrodę specjalną Orphée du Prestige Lyrique de l'Europe. Światowa prapremiera opery miała miejsce w Paryżu, w Sali UNESCO, w 2011 roku. Nagranie płytowe na DVD zostało dokonane przez wydawnictwo DUX.

Warto dodać, że Akademia doceniła również nagranie opery *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego, wystawionej przez Operę Nova w Bydgoszczy pod dyktando Macieja Figasa i w reżyserii Laco Adamika. Płyta (także wydana przez DUX) otrzymała „Złotego Orfeusza” w kategorii „Najlepsza inicjatywa audiowizualna”.

Więcej o kompozytorce na:
www.elzbietasikora.com

Zygmunt Krauze doktorem honoris causa Uniwersytetu Muzycznego w Bukareszcie

Zygmunt Krauze – kompozytor, pianista, mentor i promotor muzyki współczesnej – otrzymał tytuł doktora honoris causa bukareszteńskiego Narodowego Uniwersytetu Muzycznego. Nadanie tytułu miało miejsce w czasie Międzynarodowego Tygodnia Muzyki Nowej, który odbywał się pod koniec maja w stolicy Rumunii.

„Krauze ma niesamowitą, kreatywną osobowość. Jego muzyka łączy w sobie inwencję twórczą i intuicję z niezwykle subtelną i wrażliwością. Utwory Krauze mają poetycką moc, która przewyższa szarą rzeczywistość i ujmując nas swoją pogodą i szlachetnością” – skomentował wyróżnienie prof. Dan Dedi, rektor Narodowego Uniwersytetu Muzycznego (Universitatea Națională de Muzică București). **Obchodzący w tym roku jubileusz 75. urodzin** kompozytor jest pierwszym Polakiem wyróżnionym przez tę uczelnię.



Fot. A. Piotrowski

Uroczystość nadania tytułu miała miejsce 30 maja 2013. Następnego dnia Zygmunt Krauze wystąpił z Orkiestrą Radia Rumuńskiego pod dyktando Tiberiu Soare'a, wykonując swój *Koncert fortepianowy*. Koncert odbył się w Radio Hall w Bukareszcie w ramach Międzynarodowego Tygodnia Muzyki Nowej.

„Uważam, że jedną z istotnych spraw, które muszą być spełnione u artysty, jest jego indywidualność, jego osobność właśnie, jego samotność i unikalność. Nie mówię, że ja taki jestem, ale do tego dążę. Dążę do tego, żeby nie być w grupie – zawsze tak robiłem i chyba mi się to udało, żeby nie być w „szkole”, żeby nie być w żadnym estetycznym ugrupowaniu, a raczej być właśnie osobno. Mogę być nawet bardzo małutki, ale sam i po swojemu. I to mi wystarcza”.

[Zygmunt Krauze w rozmowie z Karoliną Kolinek, meakultura.pl]

Henryk Mikołaj Górecki. Portret w pamięci



Fot. M. Makowski

Beata Bolesławska-Lewandowska: Jak wyglądały Twoje pierwsze kontakty z muzyką Henryka Mikołaja Góreckiego? Przypuszczam, że najpierw było spotkanie z jego muzyką...

Andrzej Kosowski: Oczywiście. Jak większość muzyków zetknąłem się najpierw z kompozycjami Góreckiego. [...] Natomiast mój bliższy kontakt z Góreckim zawdzięczam studiom na Akademii Muzycznej w Krakowie, podczas których prowadziłem pismo studenckie „Vivo”. W roku 1994 jeden z numerów pisma poświęciliśmy trzem wielkim postaciom naszego życia muzycznego – Lutosławskiemu, Góreckiemu i Pendereckiemu. [...]

Później to już miałem z nim właściwie codzienny i roboczy kontakt w latach mojej pracy w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Niestety, początki naszej współpracy nie były łatwe – wręcz przeciwnie, bo utożsamiał mnie osobiście z PWM-em jako instytucją, do której miał wówczas pretensje. Był to bowiem czas, kiedy o Góreckiego walczyły dwa duże wydawnictwa brytyjskie – Boosey & Hawkes i Chester. Chodziło o to, że w momencie, kiedy w 1992 kończyła się pierwsza umowa subwydawnicza z Booseyem na utwory Góreckiego – a był to już okres wielkiej światowej mody na jego muzykę – do PWM-u wpłynęła propozycja Chestera, jeszcze lepsza finansowo i dla niego, i dla PWM. I tę propozycję PWM przyjął, mimo że to Boosey odkrył Góreckiego dla Zachodu i sam Górecki był z tym wydawnictwem wcześniej związany. Negocjacje były twarde, nałożyły się na to bardzo trudne sprawy związane z ochroną autorsko-prawną w różnych krajach. Sam kompozytor był wciągany w rozmaite gierki i doszło do awantury pomiędzy tymi trzema wydawnictwami, o czym Górecki doskonale wiedział i za całą sprawę obwiniał PWM, choć w czasie samych rozmów pozostawił PWM-owi „wolną” rękę.

Miał poczucie, że źle zadbane o jego interesy?

Był przede wszystkim zdezorientowany całym zamieszaniem, ale i stawką. Nagle stał się podmiotem kapitalistycznej twardej walki. Ówczesny dyrektor PWM sprzedał prawa Chesterowi na teren Europy Zachodniej, a równocześnie Boosey negocjował z samym kompozytorem umowę na nowe i niewydane dotąd utwory. W rezultacie twórczość Góreckiego jest rozproszona pomiędzy trzech wydawców. Na przykład prawa do *III Symfonii* należą w Polsce do PWM, w Londynie – do Chestera, ale już prawo użycia fragmentów tego utworu na przykład do filmu należy wyłącznie do Booseya.

Kiedy rozpoczynałem pracę w PWM, było już po tych ustaleniach i nie dość, że nie miałem z tym nic wspólnego, to długo nawet nie znałem całego tła tych negocjacji. Niemniej jednak, Górecki przez całą tę historię początkowo nie odnosił się do mnie zbyt przyjaźnie. [...]

Ale z czasem te kontakty się poprawiły?

Tak, nawet bardzo, przy czym muszę przyznać, że stało się to w dużej mierze właśnie dzięki Festiwalowi Kompozytorów Polskich w Bielsku-Białej, gdzie regularnie bywałem i tam się często spotykaliśmy. [...]

Jak wyglądały Twoje, jako wydawcy, kontakty z Góreckim – on pisał już w tym czasie bardzo wolno, a wiele osób wciąż oczekiwało nowych utworów. Czy próbowałeś go jakoś naciskać?

W którymś momencie to była moja główna rola! Nawet, jeżeli utwór nie był wydawany przez nas, tylko przez Booseya, to i tak dzwonili do mnie, żebym sprawdził na jakim etapie jest praca i czy uda się kompozytora jakoś pośpieszyć, bo już wszyscy czekają. Ale na Góreckiego nie dało się „naciśnąć”,

to mówię z pełnym przekonaniem. On miał specyficzny sposób pracy – bardzo wiele czasu poświęcał na cyzelowanie szczegółów. I nie chodziło nawet o sprawy fakturalne, ale o warstwę oznaczeń agogicznych i dynamicznych, do czego on przykładał ogromną wagę. Widziałem to w wielu przypadkach – weźmy choćby *III Kwartet smyczkowy*, pamiętam jak do niego dzwoniłem, bo było już bardzo blisko festiwalu i chciałem w końcu pojechać do niego po nuty. I gdy już je dostałem – pięknie napisany, czyściutki rękopis – zdziwiło mnie, że widnieje na nim data ukończenia utworu: 1995, a przecież to był już rok 2005! I to nie było przecież tak, że on przez te dziesięć lat pisał nuty, bo czasami pisał w ogóle dość szybko, ale bardzo długo oswajał się z myślą, czy ten utwór jest już na pewno gotowy. Wiązało się to właśnie z cyzelowaniem najdrobniejszych detali dynamicznych czy agogicznych, bardzo również dbał o kaligrafię utworu.

A czy zdarzało mu się wracać do już ukończonych utworów i je poprawiać?

Jeśli już, to tylko w warstwie owych detali dynamicznych czy agogicznych, o których wspominałem. A skąd mam dowód na to, że nie chodziło o kwestie fakturalne? Otóż, z okazji jego siedemdziesięciolecia postanowiliśmy w PWM przygotować specjalne wydanie *Beatus vir* z kolorową okładką. I kiedy mniej więcej z rocznym wyprzedzeniem zadzwoniłem do kompozytora i mu o tym powiedziałem, zgodził się, ale powiedział, że tam będą jeszcze istotne zmiany. Zrobiliśmy mu więc kserokopię w dużym formacie, wysłaliśmy – i czekamy... Mija miesiąc, dwa, pół roku, a on nic. Myślimy – ileż można poprawiać utwór, który jest już przecież zadowolony w wykonaniach? Pojechałem w końcu do Żebu – to zresztą często był jedyny sposób, bo kiedy jechałem do niego, faktycznie miał już wszystko przygotowane dla mnie do wydania. Pojechałem więc po *Beatus vir*, spodziewając się po tak długim czasie pokreślonej partytury i wielu poprawek, a tymczasem jego poprawki ograniczały się właściwie wyłącznie do określeń dynamicznych i agogicznych – na przykład tam, gdzie było *crescendo* poprawił na *molto crescendo*, a w miejscu, gdzie było *adagio* zmienił na *adagio ma non troppo*. To były tego typu poprawki – ani jedna nuta nie została zmieniona.

Jego pracownia w Żebie to było w ogóle miejsce specjalne, do którego nikt poza nim tak naprawdę nie miał dostępu. Górecki był straszliwym pedantem – jak przyjeżdżałem, na biurku leżało chyba osiem ołówków, wszystkie precyzyjnie zaostrome, linijka, dwie gumki, wielki porządek. I pamiętam, że raz jechałem do niego po utwór, który Chór Polskiego Radia miał wykonać na Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie – to były *Pieśni Maryjne*. I po tygodniach dzwonienia i pytania, dwa dni przed koncertem przyjeżdżam do kompozytora po nuty, ale widzę, że jakiś taki jest nieswoj – a zwykle, gdy już oddawał utwór, był odprężony. Zjedliśmy obiad – bo zawsze potem dopiero szliśmy do pracowni – i on w którymś momencie mówi, że w jednym miejscu coś mu w partyturze nie wyszło, że nie jest zadowolony z tego miejsca.



Mikolaj Gorecki
Works for String Orchestra
Concerto Notturmo; Uwertura;
Divertimento; Trzy fragmenty; Trzy
Intermezzi; Pożegnanie
J.-M. Fessard (cl), R. Widaszek (cl),
P. Plawner (vn), Polska Filharmonia
Kameralna
DUX 0938, 2013



**Polish contemporary chamber music
with mezzo-soprano**
T. Baird – Pieśni truworów; Z. Krauze –
Pantuny malajskie; J. Bruzdowicz – Rysunki
z przystani; J. Łuciuk – Portrety liryczne
L. Górka (S), K. Bojaruniec, S. Morus (dir.)
AP0274, 2013



Roman Maciejewski
Works for Violin and Piano
Caprices op. 1 nos. 24, 16, 5, 9, 13, 14,
17 by Paganini; Sonata; Notturmo
M. Łabecki (vn), E. Tyszecka (pf)
AP0275, 2013



Aleksander Tansman
Songs: Huit melodies japonaises Kai-Kai;
Cinq melodies; Six songs; Quatre Sonnets
de Shakespeare
M. Woltmann-Zebrowska (MS),
B. Dmochowska (pf)
AP0276, 2013



**Edward Boguslawski - Andrzej
Krzanowski:**
Works for accordion
Edward Boguslawski – Supplement;
Polish Folk Tunes; Andrzej Krzanowski –
Accordion Quartet no. 1
E. Grabowska-Lis, D. Lis, L. Kolodziejewski,
E. Kubit, P. Cholołowicz, A. Bagińska,
M. Jabłoński, A. Potera (acc), P.
Drzazgowska (perc), M. Seman (S), Chór
Kameralny AM w Katowicach, C. Freund
(dir.)
AP0280, 2013



Maria Szymanowska
Complete Piano Works
S. Dobrzański, J. Krajciowa, E. Orozco,
T. Alberici, B. C. Zhang, V. Houser (pf),
C. Chau (vc), B. Bednarz (vn)
AP0281-83, 2013



Zygmunt Noskowski
Chamber works 2
III Kwartet smyczkowy; Wariacje nt.
Viottiego; Kwartet humorystyczny; Vis a vis
Four Strings Quartet
AP0235, 2013



Pawel Lukaszewski
**Musica Sacra 4: Missa de Maria
a Magdala**
E. Grodzka-Łopuszyńska (S), T. Sadownik
(Bar), Chór Akademii Techniczno-
-Humanistycznej w Bielsku Białej, Śląska
Orkiestra Kameralna, J. Borowski (dir.)
DUX 0944, 2013



Karol Szymanowski
Symfonie nr 1 i 2
London Symphony Orchestra,
V. Gergiev (dir.)
LSO0731, 2013 (SACD)



Karol Szymanowski
**Uwertura koncertowa; IV Symfonia;
II Symfonia**
L. Lortie (pf), BBC Symphony Orchestra,
E. Gardner (dir.)
CHSA 5115, 2013 (SACD)

► Nowe nuty

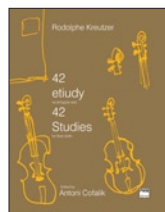


**Antologia muzyki
wiolonczelowej z. 2**
na wiolonczelę i fortepian
oprac.: K. Michalik, M. Pade-
rewski
Nr kat. 11393
ISMN 979-0-2740-0899-4
Szymanowska Maria – *Serenada*;
Dobrzyński Ignacy Feliks
– *Lament* op.4; Żeleński Władysław – *Kołysanka*
op.32; Waghalter Henryk – *Gawot* op.5; Karłowicz
Mieczysław – *Serenada*



Mirosław GĄSIENIEC
(*1954)
Zbiór tańców na fortepian
Nr kat. 11284
ISMN 979-0-2740-0887-1

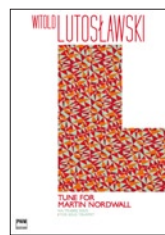
Henryk Mikolaj GÓRECKI (1933-2010)
Z pieśni kościelnych
na chór mieszany a cappella
Nr kat. 11373
ISMN 979-0-2740-0882-6



Rodolphe KREUTZER
(1766-1831)
42 etudes
na skrzypce solo
Oprac.: A. Cofalik
Nr kat. 11388
ISMN 979-0-2740-0895-6



Witold LUTOSŁAWSKI
(1913-1994)
Tarantella
na baryton i fortepian
wersja językowa słów: ang.
oprac.: P. Łukaszewski
Nr kat. 11410
ISMN 979-0-2740-0914-4
Krótka kompozycja do słów
Hilaire Belloc. Po raz pierw-
szy została wykonana w Londynie 20 maja 1990
przez Davida Wilsona-Johnsona i Davida Owena
Norrisa podczas koncertu charytatywnego na
rzecz walki z AIDS.



Tune for Martin Nordwall
na trąbkę solo
Nr kat. 11416
ISMN 979-0-2740-0916-8



**Derwid. Piosenki
taneczne, z. 1 i 2** na głos
i fortepian
Nr kat. 11399, 11400
ISMN 979-0-2740-0903-8,
979-0-2740-0904-5
Dwuzeszytowe wydanie 33
utworów rozrywkowych
Witolda Lutosławskiego pisa-
nych pod pseudonimem Der-
wid. Piosenki powstały w latach 50 i 60 na potrze-
by Polskiego Radia. Są to w większości fokstrotty,
tanga, słowfoksy i walczyki, napisane do wierszy
autorstwa Jerzego Millera, Tadeusza Urcacza,

Witold LUTOSŁAWSKI (1913-1994)
Piosenki dziecięce
13 zeszytów z utworami dla dzieci z akompa-
niamentem na płytach CD. Znajdują się w nich
utwory do słów Juliana Tuwima (np. *Ptasie plot-
ki*, *O Panu Tralalińskim*, *Spóźniony słowik*), Janiny
Porazińskiej (*Bajka isierki*, *Siwy mróz*), Janiny
Osińskiej (*Nocny Marek*, *Pióreczko*), Agnieszki
Barto (*Muszelka*, *Srebrna szybka*), Lucyny Krze-
mienickiej (*Wróbelek*, *Majowa nocka*) i wiele
innych.

Bajka isierki i inne piosenki dla dzieci
na głos i fortepian (1958)
Nr kat. 9217
ISMN 979-0-2740-0921-2

Wiosna. Cztery pieśni dziecięce
na głos i orkiestrę kameralną (1951)
Nr kat. 9734
ISMN 979-0-2740-0901-4

Warzywa. Trudny rachunek
na mezzosopran i orkiestrę kameralną (1954)
Nr kat. 11403
ISMN 979-0-2740-0908-3

Srebrna szybka i inne piosenki dla dzieci
na głos i fortepian (1952-1953)
Nr kat. 9218
ISMN 979-0-2740-0926-7

Spóźniony słowik. O Panu Tralalińskim
na głos i orkiestrę kameralną (1948, oprac. 1952)
Nr kat. 9735
ISMN 979-0-2740-0909-0

Słomkowy łańcuszek i inne dziecinne utwory
na sopran, mezzosopran, flet, obój, dwa klarnety
i fagot (1950-1951)
Nr kat. 1290
ISMN 979-0-2740-0925-0

Piosenki dziecinne
na głos i zespół instrumentalny (1947, oprac.
1953)
Nr kat. 8184
ISMN 979-0-2740-0924-3

Piosenki dziecinne
na głos i fortepian (1953)
Nr kat. 7199
ISMN 979-0-2740-0923-6

Nocny Marek i inne piosenki dziecięce
na głos i fortepian (1958)
Nr kat. 11407
ISMN 979-0-2740-0911-3

Muszelka. Srebrna szybka
na głos i orkiestrę kameralną (1953)
Nr kat. 9732
ISMN 979-0-2740-0922-9

Artura Międzyrzeckiego i innych poetów. Wykonywały je takie gwiazdy estrady, jak Rena Rolska, Kalina Jedrusik, Sława Przybylska, Halina Kunicka, Ludmiła Jakubczak i Mieczysław Fogg. Większość utworów rozproszona była dotychczas w różnych antologiach, a dwa ukazują się drukiem w prezentowanych zbiorach po raz pierwszy. Wydanie zawiera notę historyczną autorstwa Danuty Gwizdalanki.

Lullaby for Anne-Sophie

na skrzypce i fortepian

oprac.: J. Danczowska, K. Danczowska

Nr kat. 11387

ISMN 979-0-2740-0892-5

Paweł ŁUKASZEWSKI (*1968)

Missa de Maria a Magdala

(Missa bremgartensis)

na sopran, baryton, chór, organy i orkiestrę wyciąg fort.

wersja językowa słów: łac.

Nr kat. 11436

ISMN 979-0-2740-0944-1

Roman MACIEJEWSKI (1910-1998)

Negro spirituals

na dwa fortepiany

Nr kat. 11336

ISMN 979-0-2740-0873-4

Paweł MYKIETYN (*1971)

Sonata na wiolonczelę

Nr kat. 11428

ISMN: 979-0-2740-0937-3

„Sonata na wiolonczelę powstała latem 2006 roku dla wybitnego polskiego artysty, wiolonczelisty Andrzeja Bauera, któremu jest dedykowana. Główne wątki utworu oparte są na dwóch z siedmiu możliwych – przyjmując ćwierćton jako ‘interwał elementarny’ – transpozycjach skali, będącej naprzemiennym następstwem interwałów: cały ton, 3/4 tonu, cały ton, 3/4 tonu itd. W celu uzyskania większej precyzji intonacyjnej utworów wykonywanych jest na specjalnie nastrojonym instrumencie, gdzie większość dźwięków tej skali, niezamykającej się w oktawie, ale za to zamykającej się w kwincie, wydobywa się za pomocą naturalnych fałzolewów”.

[Paweł Mykietyń]

Witold SZALONEK

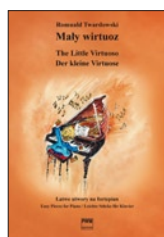
Preludia na fortepian

Nr kat. 11295

ISMN: 979-0-2740-0-928-1

Zbiór ośmiu utworów zróżnicowanych pod względem fakturalnym i wyrazowym. „Każde z preludiów (do roku 2001 powstało ich osiem) pisane było z myślą o konkretnej osobie, stanowi jej muzyczny portret, a także kwintesencję emocjonalnego stosunku kompozytora do adresata dedykacji. Są to zatem utwory bardzo osobiste, prowokujące ich bohaterów i postronnych obserwatorów do prób zgadywania ‘co miał na myśli’ autor, zestawiając takie a nie inne dźwięki...”

[M. Dziadek]



Romuald TWARDOWSKI

(*1930)

Mały wirtuoz

Łatwe utwory na fortepian

Nr kat. 11376

ISMN 979-0-2740-0888-8

Tadeusz WIELECKI (*1954)

Czas kamieni. Monika Piwowarska in memoriam

na kontrabas amplifikowany i orkiestrę kameralną

Nr kat. 11424

ISMN 979-0-2740-0929-8

► Nowe książki

Brigitte CORMIER

Ewa Podleś. Contralto assoluto

320+8 ss., B5, oprawa twarda

Nr kat. 20713

ISBN 978-83-224-0944-2

Książka Brigitte Cormier jest szczególną biografią, ukazującą świat operowo-koncertowy od środka oczami wybitnych muzyków: Ewy Podleś i jej męża, Jerzego Marchwińskiego. To okraszony unikatowymi zdjęciami oraz licznymi recenzjami prasowymi zbiór ciekawych historii związanych z wystawieniami oper na całym świecie, pełen anegdot o znanych śpiewakach i dyrygentach, zabawnych sytuacji rodzinnych i zawodowych, ale także opisów ciężkich zmagania z przeciwnościami losu.



Henryk Mikołaj Górecki

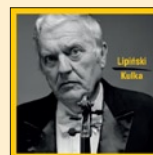
Z pieśni kościelnych

Śpiewacy krakowscy w holdzie

H.M. Góreckiemu

W. Siedlik (dir.)

DUX 0805



Karol Lipiński – Selected Works

Rondo alla Polacca E-dur op. 13, E-dur op. 7, D-dur op. 17; Wariacje op. 11, 15, 20; Souvenir de la mer Baltique, divertissements op. 19; Wariacje brawurowe op. 22; Wariacje g-moll op. 5; Fantazja i wariacje op. 23, 26; Wariacje G-dur op. 4; Fantazja i wariacje op. 30, 33; 3 Polonezy op. 9; Rondo koncertowe op. 18; Adagio elegico op. 25; Duet op. 16; Trio A-dur op. 12; Siciliano z wariacjami op. 2; Fantazja op. 31; Trio g-moll op. 8; Wielka fantazja op. 28
K. A. Kulka (vn), Camerata Vistula
ACD 181 (6CD), 2013



Andrzej Panufnik – Speranza

Symphonic Works vol. 6

Concertino na kotły, perkusję i smyczki,

IX Symfonia – Sinfonia della Speranza

Konzerthausorchester Berlin, Ł. Borowicz

(dir.)

CPO, 2013



The Power of Polish Violin – Sławomir Tomasiak

Karol Lipiński – III Koncert e-moll op.

24; Wariacje op. 11; Zbigniew Turski

– I Koncert skrzypcowy; Bartosz Kowalski

– Mały koncert polski; Ignacy Jan

Paderewski – Allegro de concert g-moll

Sławomir Tomasiak (vn), WOSPRITV /

NOSPR, S. Macura (dir.), M. Caldi (dir.),

S. Chrzanowski (dir.), Subito Strings

Orchestra, B. Kowalski (dir.), R. Morawski

(pf)

FFV Records, 2013



Bartłomiej Pękiel

Ave Maria / Missa Concertata

The Sixteen, E. Dougan (dir.)

COR 16110, 2013



Ignacy Feliks Dobrzyński

Uwertura do opery „Monbar”, Koncert

fortepianowy, II Symfonia

E. Madey (pf), Polska Orkiestra Radiowa,

Ł. Borowicz (dir.)

CHAN 10778(2), 2013 (2CD)



Witold Lutosławski

The Symphonies

Symfonie nr 1-4, Fanfare for Los Angeles

Philharmonic

Los Angeles Philharmonic, Esa-Pekka

Salonen (dir.)

Sony Classical 88765440832, 2013 (2CD)



Kolekcja Muzeum Narodowego:

Górecki/Szymanowski/Glass/Reich

Paweł Szymański – Fotografia z przyjęcia

urodzinowego...; Pięć utworów na kwartet

smyczkowy; Philip Glass – Facades;

Company; Henryk Mikołaj Górecki – Quasi

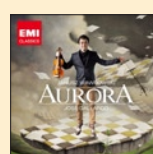
una Fantasia; Steve Reich – Vermont

Counterpoint

Kwartet Śląski, C. Warren-Green,

R. Wilson

EMI 7392282, 2013



Janusz Wawrowski: Aurora

Karol Szymanowski – Mity; Maurice Ravel

– Sonata nr 2; Eugène Yaşar – Sonata nr 5

„Mathieu Crickboom”; Witold Lutosławski

– Subito

J. Wawrowski (vn); J. Gallardo (pf)

EMI Classics 12978892, 2013

► Wybrane tytuły wypożyczeniowe

MARCEL CHYRZYŃSKI (*1971)

UKIYO-E na orkiestrę smyczkową (2013), 12'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

MICHAŁ DOBRZYŃSKI (*1980)

Iluminacje. Concerto-Notturmo
na fortepian i orkiestrę smyczkową (2010), 11'
Prawykonanie: 9 XII 2010, Częstochowa
M. Dobrzyński (pf), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Częstochowskiej, J. Salwarowski (dir.)

EWA FABIAŃSKA-JEŁIŃSKA (*1989)

Offenbarungen und Eingebungen (2012), 12'
0000-0000-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

MIKOŁAJ GÓRECKI (*1971)

Jasności promieniste. Małe misterium
na sopran i orkiestrę smyczkową (2012), 16'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
M. Rozynek (S), Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

ŁUCJAN KAMIENSKI (1885-1964)

Damy i huzary: uwertura do opery (1926)
2222-4331-batt (1esec)-archi

WOJCIECH KILAR (*1932)

Temat z filmu „Cwał” (1995), 2'
0000-0000-pf-archi

JUSTYNA KOWALSKA-LASOŃ (*1985)

Aby jednak pieśni nie zgasły, wynieś je poza światy na orkiestrę smyczkową (2012), 17'
0000-0000-archi (3.3.2.2.1)
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)

KAROL LIPIŃSKI (1790-1861)

Symfonia B-dur op. 2 nr 3 (ok. 1810), 30'
0202-2000-archi
NOWE MATERIAŁY

PAWEŁ ŁUKASZEWSKI (*1968)

Divertimento na orkiestrę smyczkową (2000), 7'
0000-0000-archi (3.2.2.1.1)
Prawykonanie: 27 XI 2006, Warszawa
Camerata Vistula, A. Wróbel (dir.)

Luctus Mariae na sopran, mezzosopran (lub kontratenor), chór żeński, klawesyn (lub małe organy) i orkiestrę smyczkową (2010), 28'
S, MS (CT) solo-coro femminile-0000-0000-cemb (org)-archi

Prawykonanie: 20 IV 2011, Warszawa
A. Mikołajczyk-Niewiedział (S), P. Olech (CT),
W. Kłosiewicz (cemb), Kwartet Prima Vista

Resurrectio na mezzosopran, tenor, baryton, chór, organy i orkiestrę (2012), 55'
MS T Bar solo-coro misto-111 (+1sxf)1-2000-batt cemb
2 org-archi
Prawykonanie: 1 IV 2013, Kolonia
Neues Rheinisches Kammerorchester Köln,
R. Mailänder (dir.)

EMIL MŁYNARSKI (1879-1935)

II Koncert skrzypcowy D-dur (ok. 1916), 28'
vno solo-3332-4431-batt cel ar-archi
NOWE MATERIAŁY

STANISŁAW MONIUSZKO (1819-1872)

Elégie (przed 1866), 3'
2322-4230-batt (3esec)-archi
NOWE MATERIAŁY

PAWEŁ PIETRUSZEWSKI (*1988)

RiFFFonia na orkiestrę smyczkową (2011), 13'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)
I nagroda w X Konkursie Kompozytorskim im. T. Ochlewskiego

ADAM PORĘBSKI (*1990)

Semi-overture na orkiestrę smyczkową (2012), 10'
Prawykonanie: 17 II 2013, Poznań
Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, A. Duczmal (dir.)
Wyróżnienie w X Konkursie kompozytorskim im. T. Ochlewskiego

TOMASZ SIKORSKI (1939-1988)

Concerto breve na fortepian, 24 instrumenty dęte i perkusję (1965), 10'
pf solo-4440-4440-batt (4esec)-senza archi
Prawykonanie: 30 IX 1965, Warszawa
T. Sikorski (pf), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, K. Stryja (dir.)

TADEUSZ WIELECKI (*1954)

Czas kamieni. Monika Piwowarska in memoriam
na kontrabas amplifikowany i orkiestrę kameralną (2002), 11'
cb ampl-101 (+sxf s., sxf a.)0-2121-vbf chit el. pf
Prawykonanie: 15 IX 2002, Alepdoorn (Holandia)
Corrado Canonici, De Erepijs Ensemble,
W. Boerman (dir.)

HENRYK WIENIAWSKI (1835-1880)

Polonaise brillante A-dur op. 21
na skrzypce i orkiestrę (1870), 7'
vno solo-1121-2210-batt (2esec)-archi
Dziela Wszystkie, red. Z. Chechlińska

AGATA ZUBEL (*1978)

Pomiędzy odpływem myśli a przyływem snu na głos, fortepian i orkiestrę smyczkową (2013) 15'
S(MS) solo-pf-archi (6.5.4.3.2)
tekst: Tadeusz Dąbrowski [pol.]
Prawykonanie: 28 IV 2013, Katowice
A. Zubel (S), P. Sałajczyk (pf), Orkiestra smyczkowa AUKSO, M. Moś (dir.)



Paweł Pietruszewski i Adam Porębski, laureaci X Konkursu kompozytorskiego im. T. Ochlewskiego, odbierają nagrody z rąk Dyrektora Naczelnego PWM Adama Radzikowskiego. Koncert Muzyczne Obrazy, Poznań 17 II 2013.



Justyna Kowalska-Lasóń, Agnieszka Duczmal i Orkiestra „Amadeus” po prawykonaniu utworu *Aby jednak pieśni nie zgasły, wynieś je poza światy*. Koncert Muzyczne Obrazy, Poznań 17 II 2013.



Od kilku tygodni Daniel Cichy jest obecny na Twitterze. Redaktor naczelny PWM ćwierka o najnowszych przedsięwzięciach i planach wydawnictwa, donosi o sukcesach artystycznych polskich kompozytorów, a także komentuje muzyczną rzeczywistość i wydarzenia kulturalne:

@DanielCichyPWM
► twitter.com/DanielCichyPWM