

Elegancja wyrazu

O muzyce Marcela Chyrzyńskiego

Maciej Jabłoński

W NUMERZE:

- 1-4 Maciej Jabłoński o muzyce Marcela CHYRZYŃSKIEGO
- 5-6 O twórczości Andrzeja KOSZEWSKIEGO i Juliusza ŁUCIUKA
- 7 Encyklopedia Muzyczna PWM – dzieło ukończone
- 8-9 Pierwsza monograficzna płyta Justyny KOWALSKIEJ-LASOŃ
- 10-12 Rozmowa z Wojciechem KILAREM
- 13-15 O KILARZE z pierwszej ręki: Michniewski, Wajda, Wit, Zanussi i ojcowie Paulini
- 18 Co to jest Zinfonia?

W panoramie polskiej muzyki współczesnej pewne daty pojawiają się zaskakująco często. W 1933 roku urodzili się dwaj wybitni twórcy – Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki. W roku 1951 – Andrzej Krzanowski, Eugeniusz Knapik i Aleksander Lasoń, a w 1971 – Paweł Mykietyn, Wojciech Widłak, Cezary Duchnowski, Robert Kurdybacha oraz Marcel Chyrzyński, kompozytor od początku twórczej drogi związany z Krakowem, ceniony pedagog, wykładowca tutejszej Akademii Muzycznej.

Pokolenie urodzone na początku lat siedemdziesiątych w chwili wkraczania w dorosłość doświadczyło fundamentalnej zmiany otaczającej ich rzeczywistości. W 1989 roku Marcel Chyrzyński skończył 18 lat. W szkole podstawowej i średniej uczył się jeszcze w poprzednim systemie politycznym, natomiast studia kompozytorskie pod kierunkiem Marka Stachowskiego odbył

w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Tak więc okres jego szczególnie intensywnego rozwoju, krzepnięcia postawy artystycznej przypadł na lata eksplozji pluralizmu i poczucia wolności. Dla naszego pokolenia był to moment gwałtownego otwarcia się na świat, prowokujący do poszukiwań i przekraczania granic. Patrząc „z lotu ptaka” na generację twórców liczących teraz ok. 40 lat, dostrzegam wiele zjawisk, które łączą poszczególne indywidualności, choć trudno tu mówić o podążaniu jedną koleiną.

Owe punkty wspólne wynikają z osobistych predylekcji stylistycznych oraz artystycznych zainteresowań i w żadnym stopniu nie są przejawem braku samodzielności czy imperatywu zachowania indywidualnego oblicza. Jednym z nich jest niechęć do sztucznego ograniczania estetycznej perspektywy. Muzyczne zainteresowania Marcela Chyrzyńskiego wykraczają poza ramy wyznaczone przez tzw. klasykę, dlatego kompozytor ten chętnie i w sposób naturalny nawiązuje do jazzu czy muzyki

Drodzy Czytelnicy,

Za co cenimy Wojciecha Kilara? Powodów jest немало. Za „świeże, górskie powietrze”, które wpuszczał kiedyś na „Warszawską Jesień”. Za zamazystą polskość Poloneza i Mazura. Za Drakulę, nasze dobro narodowe w Hollywood. Za walce i za symfonie. Za awangardę i za prostotę. Za poczucie humoru i za powagę. Za żywioł i za modlitwę. Za wierność własnym ideałom i za „poszukiwanie Prawdy”. Za skromność w sławie. Za szacunek, który budzi i którego można się od niego uczyć. Nie tylko za muzykę, którą pisze, ale przede wszystkim za to, jakim jest człowiekiem. Dlatego na chwilę przed jego 80. urodzinami oddajemy głos Jubilatowi i osobom, które go znają osobiście, stawiając go w centrum niniejszego numeru Kwarty.

W jednym z okolicznościowych wywiadów kompozytor powiedział: „Nie potrzeba żadnych materialnych dowodów na istnienie Boga. Wystarczy tylko muzyka”. Zapewne zgodziliby się z tymi słowami Andrzej Koszewski i Juliusz Łuciuk, których tegoroczne jubileusze schowały się nieco w cieniu niezliczonych wydarzeń dedykowanych Kilarowi. Ich twórczość omawia Karolina Gołębiowska.

Młode pokolenia kompozytorów godnie reprezentują w tym numerze dwie indywidualności. Marcel Chyrzyński to intrygująca osobowość i wielki miłośnik kultury Dalekiego Wschodu. Na jego oryginalną, ewoluującą twórczość spoglądamy okiem innego krakowskiego kompozytora, Macieja Jabłońskiego. Natomiast Justyna Kowalska-Lasoń, przy okazji wydania pierwszej monograficznej płyty, w rozmowie z Anną Domańską opowiada o sile intuicji oraz o duchowym i emocjonalnym wymiarze swojej muzyki.

U.M.

„Tylko grafomani mówią, że piszą w natchnieniu. Komponowanie to ciężka praca. Dobre rzemiosło pomaga w zrozumiałym przekazaniu dobrej, miłej, pięknej”.

Wojciech Kilar

ROZCZNICE

Edward BOGUSŁAWSKI 1940-2003
Joanna BRUZDOWICZ *1943
Paweł BUCZYŃSKI *1953
Zbigniew BUJARSKI *1933
Andrzej CWOJDZIŃSKI *1928
Henryk CZYŻ 1923-2003
Florian DĄBROWSKI 1913-2002
Grzegorz FITELBERG 1879-1953
Jan FOTEK *1928
Irena GARZTECKA 1913-1963
Henryk Mikołaj GÓRECKI 1933 - 2010
Adam KACZYŃSKI 1933-2010
Zygmunt KRAUZE *1938
Ryszard KWIATKOWSKI 1931-1993
Witold LUTOSŁAWSKI 1913-1994
Tadeusz MACHL 1922-2003
Witold MALISZEWSKI 1873-1939
Krzysztof MEYER *1943
Marta PTASZYŃSKA *1943
Ludomir RÓŻYCKI 1884-1953
Witold RUDZIŃSKI 1913-2004
Jadwiga SARNECKA 1883-1913
Elżbieta SIKORA *1943
Stanisław SKROWACZEWSKI *1923
Mieczysław SOŁTYS 1863-1929
Antoni SZAŁOWSKI 1907-1973
Aleksander SZELIGOWSKI 1934-1993
Stanisław WIECHOWICZ 1893-1963

popularnej. Stosując elementy gatunków pozaklasykicznych nie rezygnuje jednak z wykorzystywania nowych środków ekspresji, dzięki czemu niejako „oswaja” odbiorców z muzyką współczesną. Równie naturalnie i dość swobodnie podchodzi do zagadnienia etosu kompozytora:

„Nie identyfikuję się z jakimkolwiek nurtem w muzyce, gdyż nie czuję takiej potrzeby. Po prostu piszę (...). Moja muzyka zmienia się wraz ze mną. Jej ewolucja jest naturalnym, choć w pełni świadomym wynikiem mojego wewnętrznego rozwoju”.

W rzeczy samej – brak w twórczości Chyrzyńskiego przełomów i zwrotów stylistycznych. Kształt ekspresyjny jego dzieł jest w dużej mierze podyktowany stanem emocjonalnym, w jakim twórca znajdował się w momencie powstawania utworów. Jednocześnie jego muzyka ewoluuje, co widać przy porównaniu dzieł pochodzących z różnych okresów.

Jednym z ważkich elementów postawy estetycznej Marcela Chyrzyńskiego jest otwarty stosunek do skojarzeń z tonalnością, zaznaczający się zwłaszcza we wczesnym etapie rozwoju języka muzycznego kompozytora. Skojarzenia pełnią w jego muzyce określoną funkcję. To nie jest żadna nostalgia czy tradycjonalizm – tonalność jest symbolem i reprezentuje pewien fragment naszej rzeczywistości, w której uwikłania w tradycję, czy zależności od niej są przecież bardzo silne. Faktem jest, że w okresie debiutu kompozytora panowała przychylność środowiska, a nawet swego rodzaju moda na jawne nawiązywanie do systemu tonalnego. To sprzyjało restytucji czytelnej emocjonalności i tęsknoty za utraconym romantyzmem, czy też klasycyzującego piękna uporządkowanej formy, porządku, tak pożądanego w chaotycznych czasach nadmiaru bodźców.

Marcel Chyrzyński kładzie szczególny nacisk na formalną koherencję narracji. Każdy kolejny dźwięk, motyw, fragment wynika

„**D**użym sentymentem darzę *Extended Perception of Echo* na orkiestrę smyczkową, ale najbliższe memu sercu jest chyba *Ferragosto*. Jest to utwór, który skomponowałem inspirowany się opowiadaniem Szczyt lata. Opowieść rzymska Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. „Dla mnie szczyt lata był, jest i będzie, póki istnieje świat, porą przesilenia naszego życia z naszą śmiercią”, napisał tam Grudziński. W opowiadaniu tym, dziejącym się w noc przesilenia lata z 15 na 16 sierpnia, pisarz przedstawił tragiczne historie ludzi, którzy zdecydowali się odebrać sobie życie. Opisał dziewięć przypadków samobójstwa, z raportami policyjnymi, analizą każdego wydarzenia, refleksjami... To opowiadanie wstrząsnęło mną, nie mogłem przestać o nim myśleć i postanowiłem muzycznie oddać atmosferę tamtych zdarzeń.

logicznie z poprzedniego; każdy element formy ma swoje uzasadnienie, dzięki czemu powstaje wrażenie ciągłości wypowiedzi. Na poziomie syntaktycznym, w procesie budowania muzycznych słów i zdań, kompozytor chętnie stosuje powtórzenie wyrazistych motywów i modeli melodycznych. Dzięki temu unika dość powszechnego rozchlebiania i przesadnej elokwencji, jednocześnie dając odbiorcy poczucie ładu. Pozwala to uzyskać spójność nawet w utworach przeznaczonych na instrument solowy – bodaj najtrudniejsze zadanie dla niemal każdego kompozytora. Świadczy o tym lubiany i ceniony przez wykonawców i słuchaczy utwór *ForMS* na wiolonczelę (2001), będący hołdem wychowanemu dla prof. Marka Stachowskiego.

W dorobku kompozytora są dzieła szczególnie istotne, w pewnym sensie przełomowe i znaczące. Niektóre z nich to utwory orkiestrowe o rozbudowanej formie, niejako wizytówki stylu twórcy. Pierwszym z nich była świącząca tryumfy, znakomita *Extended Perception of Echo* (1992) utwór przeznaczony na rozbudowaną orkiestrę smyczkową – intrygujący, emocjonalny, pełen nostalgicznego uroku. Kolejne ważne dzieło, *Piece for Orchestra* (1995), jest wersją powstałego rok wcześniej utworu *Piece for String Orchestra*. Dzieło zadedykowane zostało Igorowi Strawińskiemu, postaci szczególnie umiłowanej przez kompozytora. Silne wpływy autora *Świąta wiosny* objawiły się w szczególności w sferze rytmicznej dzieła Chyrzyńskiego, dominują tutaj bowiem zmienne metra, a także oryginalne rozwiązania instrumentalne. *Piece for Orchestra* – utwór dyplomowy młodego kompozytora – dzięki swej naturalnej ekspresji zdobył uznanie szerokich kręgów publiczności.

Swego rodzaju opus magnum stanowi *Concerto 2000* (2000), dzieło reprezentujące dość rzadki gatunek koncertu na klarnet solo i orkiestrę symfoniczną. Kompozytor dał tutaj wyraz sprawności warsztatowej, a także znakomitego opanowania tajników instrumentu solowego, partia klarnetu zawiera bowiem obficie wykorzystane nietypowe efekty, wśród których wyróżniają się dźwięki spoza skali temperowanej. Dzieło

„**J**estem kompozytorem, który cały czas poszukuje. Oczywiście pewne elementy stale się przewijają we wszystkich moich utworach, ale są też kompozycje, które łączą w sobie zarówno obiektywizm, jak i emocjonalność. Kiedy byłem na Biennale w Wenecji, zainspirowało mnie zdziwienie sztuki europejskiej z azjatycką i w ten sposób powstały *Strade di Venezia*. Wpadłem na pomysł, aby połączyć muzykę minimal, która powstała w nurcie New Age, a jej korzenie tkwią właśnie w kulturze azjatyckiej, z europejską muzyką dodekafoniczną, serialną. Są to dwa zupełnie różne światy, jednak ten *marriage* wydaje mi się bardzo interesujący. Rozwinąłem tę ideę później także w *Dry Pieces* na kwintet dęty. Obie kompozycje są matematycznie wykalkulowane, co nie znaczy, że nie emocjonalne, tylko nie są to emocje romantyczne. Ale są też utwory, w których duży nacisk kładę na emocje, liryzm, melodykę...

Concerto 2000

na klarnet i orkiestrę (2000)
cl solo-3333-4221-batt (3esec) ar pf-archi
26'

Prawykonanie: 9 III 2001, Kraków
J. Antonik, Orkiestra Filharmonii Krakowskiej,
T. Bugaj (dir.)

Extended Perception of Echo

na orkiestrę smyczk. (1992)
0000-0000-archi (8.8.8.8.4 ossia 6.6.5.4.4)
7'

Prawykonanie: 17 I 1993
Orkiestra Akademii Muzycznej w Krakowie,
R.J. Delekta (dir.)

Ferragosto

per tromba, pianoforte e batteria (1997), 17'
Prawykonanie: 8 VI 1998, Kraków
B. Matusik (tr), P. Grodecki (pf), Krakowska Grupa
Perkusyjna, S. Welanyk (dir.)

I nagroda w Konkursie Kompozytorskim
im. T. Bairda w Warszawie w 1997.

In C

na klarnet, altówkę (wiolonczelę) i fortepian (1996)
6'

Prawykonanie: 17 IV 1996, Kraków
W. Komsta (cl), M. Ferens (vla), T. Chmiel (pf)
Nr kat. 9925 (partytura + głosy)

Reflection No. 1

na kwartet smyczkowy (2003), 8'
Prawykonanie: 21 VIII 2003, Sztokholm
Amar Corde
Nr kat. 10420 (partytura + głosy)

Reflection No. 2

na klawesyn (2005), 4'30"
Nr kat. 11100

Trzy preludia

na klarnet i fortepian (1990)
3'30"
Prawykonanie: 25 V 1990, Bielsko-Biała
M. Chyżyński (cl), N. Drabczyk (pf)
Nr kat. 10271

I nagroda w Konkursie Kompozytorskim
im. A. Krzanowskiego w Bielsku-Białej w 1990.

ForMS...

na wiolonczelę solo (2001), 7'
Nr kat. 10262

Quasi Kwazi I-III

na klarnet solo (1994; 1997; 1998)
2'45"; 4'45"; 7'
Nr kat. 9768; 9828; 9870

Beelden

na flet prosty, klawesyn i taśmę (2006)
15'
Prawykonanie: 10 XI 2008, Kraków
The Roentgen Connection
(niewydany)

Meditation No. 1

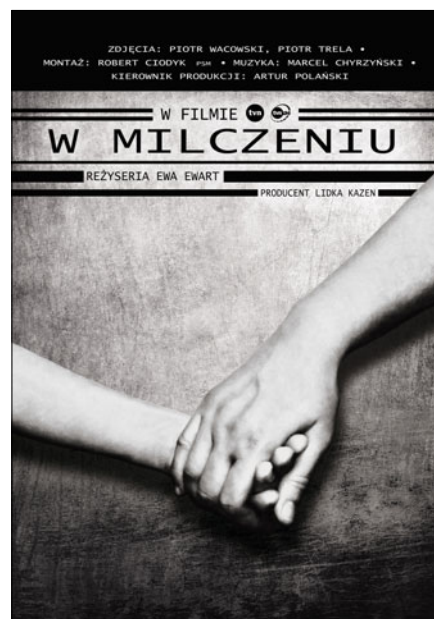
na saksofon i orkiestrę symfoniczną (2011)
sxf solo-3333-4331-batt (4 esec) ar pf-archi (16.12.9.8.6)
15'30"
(niewydany)

wiązanie do stylu klasycystycznego, ukazanego w krzywym zwierciadle. Znać tutaj ironiczny temperament twórcy. Emocjonalną stronę muzyki Chyżyńskiego, mimo jej dość dużej bezpośredniości, cechuje pewien dystans, jak gdyby twórca chciał uniknąć zbytniego zaangażowania uczuć i patosu. Wyjątkowa w swoim ekspresyjnym nasyconiu wymowa *Ferragosto per tromba, pianoforte e batteria* (1997), niespotykane – jak na Chyżyńskiego – namiętne, niekiedy graniczące z szaleństwem, to jednorazowe odstępstwo, potwierdzające swego rodzaju wyważenie i elegancję wyrazu, w czym jest kompozytor godnym spadkobiercą profesora Stachowskiego. Równowaga emocjonalna i dystans są szczególnie wyraźne w późniejszych utworach, powstałych na przestrzeni ostatnich kilku lat.

W toku ewolucji języka muzycznego Marcela Chyżyńskiego zaznacza się stopniowa i konsekwentna tendencja do odchodzenia od bezpośredniości emocjonalnej, charakterystycznej dla wcześniejszych utworów kompozytora, w kierunku rafinacji środków i pewnej wieloznaczności artystycznego przekazu. W ostatnich kilku latach środki o tonalnej proveniencji i postmodernistycz-

Emocjonalną stronę muzyki Chyżyńskiego, mimo jej dość dużej bezpośredniości, cechuje pewien dystans, jak gdyby twórca chciał uniknąć zbytniego zaangażowania uczuć i patosu.

ne skojarzenia ustępują elementom konstruktywistycznym, a także specyficznemu amalgamatowi minimalizmu i dodekafonii. Zwiastunem nowego tropu w twórczości Chyżyńskiego były *Strade di Venezia* na flet, klarnet i fagot (2006), dzieło inspirowane atmosferą włoskiego miasta. Natomiast w nieco późniejszych *Dry pieces* na kwintet dęty (2008), utworze o dość znaczącym tytule, ów stop pozornie wykluczających się postaw stylistycznych ma wreszcie postać odważnej manifestacji kompozytorskich upodobań i predylekcji. Ów nowy wątek stylistyczny nie oznacza jednak odżegnanie się od swoistej refleksyjności, jaka nierzadko pojawia się w muzyce Chyżyńskiego – w ubiegłym roku kompozytor ukończył rozbudowany koncert saksofonowy *Meditation no. 1* (2011), dzieło oczekujące na swoją premierę.



Plakat filmu dokumentalnego *W milczeniu*
w reż. Ewy Ewart z muzyką
Marcela Chyżyńskiego

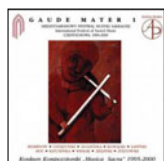
Marcel Chyżyński to twórca dbający o każdy element swych dzieł, pracujący systematycznie i przywiązujący wielką wagę do szczegółów. Partytury kompozytora są dowodem rzetelności – dopracowane w detalach, niemal z zegarmistrzowską precyzją. Są to cechy niezwykle pożądane również w pracy pedagogicznej, którą twórca *Concerto 2000* prowadzi od kilkunastu lat. Ponad dwudziestoletni okres artystycznej działalności pozwolił Chyżyńskiemu na wypracowanie oryginalnego stylu, wolnego od zewnętrznych wpływów – co w dobie dość rozpowszechnionego kopiowania wzorców godne jest podkreślenia.

Więcej o kompozytorze na:

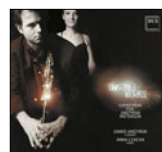
► www.pwm.com.pl/chyzyński
► www.chyzyński.com



Ferragosto
Orkiestra Muzyki Nowej.
S. Bywalec (dir.)
PWM 10190/DUX 0420,
2003



Psalm 88; ...similes esse bestiis
Polski Chór Kameralny „Schola
Cantorum Gedanensis”
J. Łukaszewski (dir.)
Acte Préalable AP0096, 2001



*Trzy preludia; Quasi Kwazi I;
Quasi Kwazi II; Quasi Kwazi III*
D. Jarzyński (cl), A. Czaicka (pf)
DUX 0622, 2008



Reflection No. 2
M. Isphording
PWM 10926/DUX 0605,
2008

Koszewski i Łuciuk: muzyka sakralna i nie tylko

Karolina Gołębiewska

ANDRZEJ KOSZEWSKI (* 1922)

We wczesnym okresie twórczości pozostawał, podobnie jak Juliusz Łuciuk, pod wpływem estetyki neoklasycyzmu (*Allegro symfoniczne* na orkiestrę, *Concerto grosso all'antica* na orkiestrę smyczkową, *Sonata breve* na fortepian), jednak w latach 60. niemal definitywnie odsunął się od twórczości instrumentalnej, by poświęcić się kompozycjom przeznaczonym dla chórów. Powstałe w 1978 roku 3 *sonatiny* na fortepian i w 1996 roku kwintet smyczkowy *Reflex* są wyjątkami zdającymi się potwierdzać regułę.

Mimo odejścia od muzyki instrumentalnej Andrzej Koszewski od lat 60. rozwija eksperymenty brzmieniowe w zakresie możliwości, jakie daje głos ludzki, hołdując idei traktowania chóru jako orkiestry wokalne. Początkowym etapem pracy nad wykreowaniem nowego rodzaju brzmienia chóru był okres zdominowany przez utwory o proweniencji folklorystycznej (*Tryptyk wielkopolski*), gdzie nawiązanie do folkloru w przebiegach melodycznych spotyka się z nowatorskimi rozwiązaniami szczególnie w zakresie artykulacji. Jednak symbolicznym punktem na drodze poszukiwań stał się rok 1960, kiedy to powstała *Muzyka fa-re-mi-do-si* będąca pierwszym (i chyba nawet jedynym) przykładem utworu na chór a cappella opartego na pięciodźwiękowej(!) serii. Od tego momentu kompozytor wprowadza nowe, niekonwencjonalne środki artykulacyjne rozszerzające znacznie dotychczasową paletę możliwości brzmieniowych chóru: gwizd w *Da fischiare*, *Canzone e Danza*, *Et Lux perpetua...*, mormorando z użyciem glissando zestawione z ekspansywną wymową struktur sylabicznych podkreślających walory brzmieniowe spółgłosek w *Serioso – Giocoso*. Ten ostatni zabieg, podkreślający sonorystyczne właściwości tekstu słownego (często pojedynczych sylab), obecny jest także w wielu innych kompozycjach Koszewskiego, m.in. w *Grach* i *Ba-No-Sche-Ro*.

Andrzej Koszewski w swym dorobku ma także utwory pozwalające na zaprezentowanie walorów kolorystycznych chóru wynikających z przestrzenności brzmienia. *La espero* na 2 chóry mieszane i *Nicolao Copernico dedicatum* na 3 chóry mieszane oraz 3 *chorały eufoniczne* na 2 chóry mieszane oprócz wspomnianych wcześniej środków artykulacyjnych napisane są z myślą o takim rozstawieniu zespołów podczas wykonania, by akustyka sali, współgrając z przestrzennym rozstawieniem źródeł dźwięku, tworzyła u odbiorcy wrażenie otoczenia dźwiękiem.



Andrzej Koszewski, sierpień 1980 r.

Pod względem eksperymentów z formą ciekawym przykład stanowi *Ad musicam* na orkiestrę wokálną, będące typem formy otwartej.

Od lat 80. Andrzej Koszewski konsekwentnie zestawia i wykorzystuje w kolejnych utworach wypracowane przez siebie nowe elementy chóralnego brzmienia, dopasowując je stylistycznie do charakteru kompozycji. Utwory chóralne o tematyce sakralnej zawierają często oprócz wymienionych wcześniej motywów imitujące bicie dzwonów, recytacje fragmentów tekstu (*Trittico di Messa*, *Canti sacri*, *Carmina sacrata*) oraz melodykę nawiązującą do estetyki chorałowej (*Zdrowaś królowno wyborna*). W jego dorobku znajdziemy także utwory powstałe z myślą o zespołach dziecięcych lub żeńskich: *Kropki tęczy*, *Zaklęcia*, *Połni muzykanci*. Warto przypomnieć, że kompozytor jest również autorem pierwszego polskiego podręcznika do improwizacji fortepianowej (*Materiały do nauki improwizacji fortepianowej*, Poznań 1968) oraz wielu prac teoretycznych z zakresu pedagogiki i problematyki dzieł Fryderyka Chopina. Jednak mimo niekwestionowanej wartości tych ostatnich, Andrzej Koszewski pozostaje przede wszystkim kompozytorem muzyki chóralnej. Utwory wokalne a cappella dominują w jego twórczości i wiele z nich jest stale obecnych w repertuarze zespołów wokalnych polskich i zagranicznych.

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

Sinfonietta na orkiestrę symfoniczną (1956), 15'

2121-2210-batt (3esec) pf-archi

Prawykonanie: Bydgoszcz, 1956

Orkiestra Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy

Przystroje na fortepian (1970)

Tre pezzi na chór mieszany (1986), 15'

Prawykonanie: Chicago, 1987

Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej

Trzy chorały eufoniczne na 2 chóry mieszane (1963)
12'

Prawykonanie: Hamburg, 1982

Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej

Unitis viribus na chór mieszany a cappella (2002)
8'30"

Prawykonanie: 7 VI 2003, Gdańsk

Polski Chór Kameralny „Schola Cantorum Gedanensis”

Prologus na chór mieszany (1975), 8'

zamówienie: Komitet Organizacyjny XVI Festiwalu

Polskiej Muzyki Współczesnej w Poznaniu

Prawykonanie: „Warszawska Jesień” 1976

Poznański Chór Chłopców

Muzyka fa-re-mi-do-si na chór mieszany (1960), 7'

Prawykonanie: „Warszawska Jesień” 1961

Chór Polskiego Radia we Wrocławiu

Gry na chór mieszany (1968), 6'30"

SATB, SMsATBar.B

Prawykonanie: Wrocław, 1970

Chór Polskiego Radia we Wrocławiu

Magnificat na chór mieszany a cappella (2004)
3'30"

Prawykonanie: 22 IV 2004, Poznań

Poznański Chór Chłopców, J. Sykulski (dir.)

Ad musicam na orkiestrę wokálną (1979), 8'

SATB+SATB, grupa gwizdząca, wokalna grupa rytmiczna

Prawykonanie: Warszawa, 1980

Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej

Ba-No-Sche-Ro na chór mieszany (1972), 18'
SSATBB

Prawykonanie: Wrocław, Nowy Jork, Legnica,

Waszyngton

Chór AM w Gdańsku, Akademicki Chór Politechniki

Szczecińskiej

Da fischiare 3 etudy na zespół gwizdzący (1975), 5'

Prawykonanie: Poznań, 1975

Chór Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu

Dzikię wino kantata na głosy solo, chór mieszany i orkiestrę (1955), 20'

S Bar. soli-coro misto-3343-4331-batt (4sec) cel ar pf-archi
Prawykonanie: 23 III 1980, Częstochowa
M. Szczucka (S), K. Przylubski (Bar), Chór i Orkiestra Filharmonii Opolskiej, M. Tracz (dir.)

Strumień Boży (2005), 65'

cz. I „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II
MS Bar solo-coro misto-3333-4330-batt (4sec) ar-archi
Prawykonanie: 14 I 2005, Częstochowa

Święty Franciszek z Asyżu, oratorium na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1976), 40'

S T Bar. soli-coro misto-3333-4331-batt (4sec)-archi
Tekst: M. Skwarnicki (pol., wł.)
zamówienie: oo. Franciszkanie, Kraków, 750-lecie śmierci św. Franciszka z Asyżu
Prawykonanie: 3 X 1976, Kraków, Bazylika oo. Franciszkanów
H. Łazarska (S), K. Myrlak (T), A. Szybowski (Bar), Chór i Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Krakowskiej, J. Radwan (dir.)

Koncert na kontrabas i orkiestrę (1986), 37'

cb solo-3333-4331-batt (3sec) cel vbf ar-archi
Prawykonanie: 10 VI 1986, Kraków, Światowe prawykonania Dzieł Kompozytorów Krakowskich w ramach „Dni Krakowa”
M. Kalinowski (cb), Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, S. Kawalla (dir.)

Skrzydła i ręce na baryton i orkiestrę (1972), 15'

Bar. solo-3333-4331-batt (4sec) cel ar-archi
Prawykonanie: 3 IV 1975, XV „Poznańska Wiosna Muzyczna”
J. Artysz (Bar), Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, R. Czajkowski (dir.)

Wyróżnienie w Konkursie Kompozytorskim im.

G. Fitelberga, 1972.

Narzędzie ze światła na baryton i orkiestrę (1966), 10'

Bar. solo-3333-4430-batt (3sec) cel ar pf-archi
Prawykonanie: 21 I 1968, Wrocław, VI Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej
J. Artysz (Bar), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, K. Stryja (dir.)

Miłość Orfeusza opera-balet w 2 częściach (1973), 65'

IS IMS IT I Bar. soli-coro misto-3333-4330-batt (4sec) cel ar-archi
Prawykonanie: 22 II 1980, Wrocław, Państwowa Opera Wrocławska

Ł. Łaprus (dir.) Zespół Opery Wrocławskiej

Wyróżnienie na Konkursie księcia Rainiera III,

Monte Carlo 1973

Wiatrowiersze na baryton i orkiestrę kam. (1971), 14'

Bar. solo-1011-1010-archi
Prawykonanie: 1 IV 1973, XIII Poznańska Wiosna Muzyczna
J. Artysz (Bar), Zespół Filharmonii Pomorskiej, W. Krzemieński (dir.)

Wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Ks. Pierre'a de Monaco, 1971

Magnificat na chór mieszany a cappella (1990), 10'

Prawykonanie: 4 V 1991, Częstochowa
Chór Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, ks. K. Szymonik (dir.)



JULIUSZ ŁUCIUK (* 1928)

Kompozytor muzyki religijnej – to chyba pierwsze skojarzenie, jakie nasuwa się, gdy pomyślimy o Juliuszu Łuciuku. Bez wątpienia twórczość o tematyce sakralnej wysuwa się na pierwszy plan jego dorobku, ale nie należy zapominać, że Łuciuk zajmuje także ważne miejsce wśród kompozytorów muzyki instrumentalnej i scenicznej. Obserwując ewolucję jego stylu począwszy od pierwszych utworów pochodzących z lat 50. XX wieku a skończywszy na powstałych już w XXI wieku nie można się oprzeć wrażeniu, że droga, jaką przebył, jest kwintesencją tego, co w kontekście rozwiązań formalno-technicznych i estetyczno-wyrazowych charakteryzowało muzykę ubiegłego stulecia.

Najstarsze kompozycje pochodzące z okresu studiów w ówczesnej PWSM w Krakowie oraz studiów w Paryżu u słynnej Nadii Boulanger i Maxa Deutscha w dość luźny sposób nawiązują do estetyki neoklasycyzmu. Przejawia się to głównie w upodobaniu do klasycyzujących form (*Allegro symfoniczne* (1958), *Capriccio* na skrzypce i fortepian, *Sonata* na klarnet i fortepian, *Sonata* na fagot i fortepian (1956)) i spójności konstrukcji wynikającej z logiki rozwoju motywicznego przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości faktury. Pewne cechy języka muzycznego Juliusza Łuciuka wykształcone w tym czasie, mimo porzucenia w latach 60. tendencji neoklasycyzujących i wejścia na ścieżkę specyficznie definiowanej dźwiękowej awangardy, obecne są nadal, jak chociażby skrupulatność i dbałość o najmniejszy szczegół każdej kompozycji, z której kompozytor słynie i o której krąży już wiele legend, zwłaszcza wśród wykonawców... Dużą popularnością cieszą się wśród nich utwory organowe, przede wszystkim *Preludia Maryjne*, za które kompozytor otrzymał nagrodę na konkursie w Gambaronio Lago Maggiore w 1982 roku. W kompozycji tej widać już wyraźne odejście od wzorców neoklasycznych i nowatorskie rozwiązania brzmieniowe i fakturalne, bliższe estetyce Oliviera Messiaena, w któ-

rego seminariach Łuciuk uczestniczył, niż rozwiązaniom typowym dla kompozytorów gromadzących się na kursach w Darmstadtzie. Warto tutaj wspomnieć, że Juliusz Łuciuk początkowo uczył się gry na organach od swojego ojca, który przez wiele lat pełnił funkcję głównego organisty sanktuarium na Jasnej Górze w Częstochowie.

Twórczość fortepianową reprezentują słynne *Improwizacje dziecięce* przeznaczone dla najmłodszych adeptów gry na fortepianie i znajdujące swoją kontynuację w 4 *Sonatinach*. Poszukiwanie nowych rozwiązań brzmieniowych doprowadziło do powstania szeregu dzieł z użyciem fortepianu preparowanego zarówno solo: *Passacaglia*, *Lirica di timbri*, *Maraton* pantomima na fortepian preparowany, jak i z towarzyszeniem innych instrumentów: *Pacem in terris* na głos żeński i fortepian preparowany, *Suknia* mimodram na fortepian preparowany i zespół kameralny, *Kiedy minie 5 lat* balet-pantomima na sopran, fortepian preparowany i zespół kameralny. (Te ostatnie są efektem intensywnej współpracy z Pantomimą Wrocławską.) Należy zauważyć, że to właśnie ten twórca uchodzi za pioniera w kontekście eksperymentów z preparacją fortepianu wśród kompozytorów polskich.

Muzyka sceniczna Juliusza Łuciuka obejmuje utwory przeznaczone dla pantomimy, a także balety i opery (balet-pantomima *Niobe*, choreodram *Brand-Peer Gynt*, *Śmierć Eurydyki*, opera-balet *Miłość Orfeusza*, balet-pantomima *Legenda czasu*, balet *Medea*, opera *Demiurgos*) i stanowi kwintesencję zdobyczy z zakresu nowatorskich rozwiązań brzmieniowych kompozytora, gdzie wyraziste środki barwowe, artykulacyjne i rytmiczne stykają się klasterami brzmieniowymi w partiach chóralskich (*Niobe*).

Ważnym nurtem jego twórczości jest także liryka wokalna. Różnorodność obsady wykonawczej (3 *pieśni do słów Leopolda Staffa* na głos z fortepianem, *Portraits lyriques* na sopran, dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian, *Pacem in terris* na sopran i fortepian

preparowany, *Pieśni zbójnickie* na tenor i chór mieszany, czy *O ziemi polska* na chór mieszany) i zastosowanych środków kompozytorskich, jaką obserwujemy w pieśniach, oddaje pełną paletę odcieni wyrazowych charakteryzujących jego twórczość.

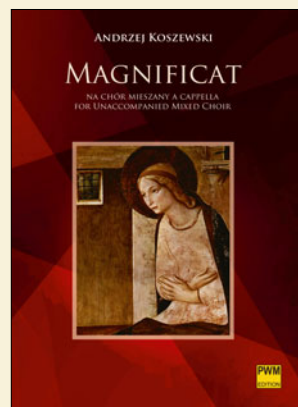
Od lat 70. XX wieku kompozytor konsekwentnie dąży do uproszczenia stylu, nawiązuje do brzmień neotonalnych, połączonych ze specyficznym rodzajem narracji i muzycznej ekspresji, co najchętniej realizuje w swej najbardziej rozbudowanej ilościowo twórczości religijnej. Odnaleźć tu możemy zarówno utwory chóralne a cappella (*Su-ita Maryjna*, 4 antyfony *Maryjne*, *Magnificat*, *Hymnus de caritate*, 3 antyfony), jak i rozbudowane dzieła wokálně-instrumentalne (*Msza łacińska*, oratorium *Święty Franciszek z Asyżu*, *Litania do Matki Bożej Supraśkiej*, oratorium *Chrystus Pantokrator i Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej* do tekstu II części *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II). To właśnie muzyka o charakterze religijnym pełni funkcję dominantę w całym jego dorobku i to właśnie ona najczęściej gości w programach koncertów, festiwali oraz stałym repertuarze wielu chórów.

Muzyka Andrzeja Koszewskiego w Poznaniu

Koncert jubileuszowy z okazji 90-lecia urodzin profesora Andrzeja Koszewskiego – kompozytora, muzykologa i pedagoga związanego z Poznaniem – był jednym z najważniejszych wydarzeń tegorocznej 41. „Poznańskiej Wiosny Muzycznej”.

W wykonaniu Poznańskiego Chóru Kameralnego pod dyktando Bartosza Michałowskiego zabrzmiały m.in. utwory Jubilata: *Magnificat* (2004), *Zdrowaś, Królowo Wyborna* (1963), *In memoriam* (1963) (z cyklu *Trzy chorały eufoniczne*) oraz najnowszy *Stabat Mater* z 2011 roku. Podczas koncertu prawykonane zostały również utwory *Kyrie* (2010) Wojciecha Wiłłaka oraz *Consectetur* (2012) Michała Ossowskiego. Koncert odbył się 28 marca w Auli Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu i był współorganizowany przez Instytut Muzyki i Tańca.

W programie festiwalu znalazł się jeszcze jeden akcent jubileuszowy: w koncercie finało-



Okladka okolicznościowego egzemplarza partytury *Magnificat* przygotowanego przez PWM z okazji 90. urodzin kompozytora. Projekt: Katarzyna Klimas

wym zabrzmiała kreacja zbiorowa Koszewski – *Plądrofonia*, na którą złożyły się trzy sety live electronics przygotowane na bazie utworów wokalnych Andrzeja Koszewskiego przez Annę Zielińską, Katarzynę Taborowską i Rafała Zapalę.

Tomy w komplecie

Ostatni tom *Encyklopedii Muzycznej PWM* trafił do sprzedaży 12 lutego tego roku. Tym samym zamknięta została 41-letnia historia jednego z najbardziej ambitnych przedsięwzięć Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Całość części biograficznej to 12 tomów, 2 suplementy, tomy specjalne poświęcone Chopinowi, Wieniawskiemu i Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu.

Idea stworzenia pierwszej polskiej encyklopedii muzycznej dojrzewała pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia wśród muzykologów skupionych wokół Rady Programowej PWM. Do dyspozycji ludzi świata muzyki były w owym czasie encyklopedie zagraniczne, jednak nie zawsze w sposób wyczerpujący opisywały one naszą rodzimą rzeczywistość muzyczną. W języku polskim istniały zaś publikacje bądź to dotyczące jedynie wycinka życia muzycznego, bądź też, ze względu na swoją objętość, traktujące zagadnienia dosyć skrótowo. Głównymi rzecznikami stworzenia polskiej encyklopedii wielotomowej byli dyrektor Instytutu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim Zofia Lissa i Mieczysław Tomaszewski. Ówczesny dyrektor PWM wytrwale dążył do jej wydania, pomimo wielu przeciwności i świadomości niezwykle trudności przedsięwzięcia, którego jednym z ambitnych założeń było osiągnięcie celu wyłącznie polskimi siłami.

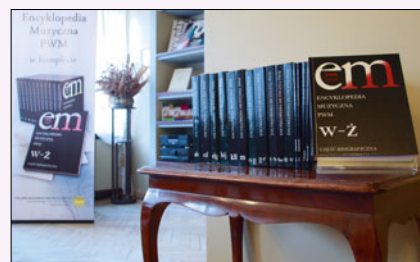
Nielatwo było znaleźć setkę specjalistów, którzy przygotowali hasła do pierwszego tomu. Komitet Redakcyjny pod przewodnictwem Zofii Lissy, w którego skład wchodził Andrzej Chodkowski, Elżbieta Dziębowska, Stefan Jarczyński, Jerzy Morawski, Jan Sześzewski, Zygmunt M. Szwejkowski oraz Mieczysław Toma-

szewski rozpoczął pracę w roku 1970. W 1971 roku na stanowisko redaktora naczelnego *Encyklopedii* powołano Elżbietę Dziębowską, co Tomaszewski uznaje za jedną ze swoich najlepszych decyzji w życiu.

Mimo ogromnego zaangażowania całego środowiska pierwszy tom światło dzienne ujrzał dopiero w 1979 roku. Pierwszy nakład 50 tys. egzemplarzy rozszedł się w ciągu zaledwie paru dni. W założeniu miało powstać jeszcze pięć tomów części biograficznej, jednak w trakcie pracy *Encyklopedia* rozrosła się do tomów dwunastu, a liczba autorów, którzy związali się z tym wydawnictwem urosła do ponad 400. Poza Elżbietą Dziębowską wśród twórców, którzy uczestniczyli w tym dziele od początku do końca, są m.in. redaktorzy naukowci działów: Jerzy Morawski, Piotr Poźniak, Andrzej Rakowski i Mieczysław Tomaszewski.

Jest to jedyna tego typu publikacja nie tylko w Polsce, ale i w Europie Wschodniej. *Musik in Geschichte und Gegenwart* i *Grove Dictionary of Music and Musicians* są jednymi z głównych źródeł, z których korzystają autorzy haseł do encyklopedii PWM, ale chociaż w dużym stopniu były wzorem dla polskiej, ta pod wieloma względami miała być od nich inna. Już sam pomysł podzielenia publikacji na część biograficzną i rzeczową był novum.

Najważniejszym założeniem encyklopedii PWM było ukazanie muzyki w szerokim kontekście kulturowym. Możemy w niej znaleźć hasła dotyczące nie tylko kompozytorów, wykonawców, teoretyków czy historyków, ale także literatów, autorów librett, budowniczych instrumentów, edytorów, akustyków, pedagogów, a nawet baletmistrzów, tancerzy, reżyserów czy mecena-



Fot. B. Sawinski

sów. Ponadto w większym stopniu została ujęta muzyka dawna i współczesna, a także życie muzyczne w krajach niestanowiących głównych ośrodków. Uwzględniono też twórców i wykonawców muzyki jazzowej i rozrywkowej oraz etnomuzykologów. Obrazy, zdjęcia czy faksymilia stanowią integralną część haseł, a spora część ilustracji, pomimo doby Internetu, jest trudno dostępna dla osoby, która nie zajmuje się danym wątkiem profesjonalnie.

Czytelnicy *Encyklopedii* długo musieli czekać na ukończenie dzieła. Powodów było kilka. Po pierwsze była ona tworzona wyłącznie polskimi siłami, przez niewielki krąg autorów, po drugie wpływ miała koncepcja szerokiego i głębokiego opisu rzeczywistości. W końcu niezwykle istotny jest fakt, że wiele haseł powstawało „od zera”, na podstawie badań źródłowych prowadzonych przez polskich muzykologów.

Wielu użytkowników straciło nadzieję na powstanie części rzeczowej, jednak PWM zamierza kontynuować dzieło. Dąży też do tego, żeby cała wiedza zgromadzona w *Encyklopedii Muzycznej* była dostępna w Internecie. W sieci już zresztą krąży jej część – na stronach Wikipedii można znaleźć ok. 200 biogramów polskich kompozytorów, którymi PWM zastąpił wcześniej widniejące tam nierzetelne opracowania.

Barbara Wróbel

„Śpiewam Nowoczesnego Człowieka”

Justyna Kowalska-Lasoń w rozmowie z Anną Domańską

Właśnie zakończyłaś pracę nad swoją pierwszą monograficzną płytą. Możesz zdradzić kilka szczegółów dotyczących tego albumu?

Na płycie *Śpiewam Nowoczesnego Człowieka*, która ukaże się prawdopodobnie już w czerwcu, zarejestrowane zostały utwory, stanowiące najważniejsze punkty mojej dotychczasowej drogi twórczej. Istotna pod względem dramaturgicznym jest kolejność, w jakiej ułożone są dzieła. Całość zaczyna się od potężnego uderzenia orkiestry symfonicznej (*Śpiewam nowoczesnego człowieka*). Następnie poprzez brzmienie chóru mieszanego (*Sanctus*) dochodzimy do najmniejszego składu – kwartetu smyczkowego, utrzymanego w wyciszonym charakterze (*A light exists in Spring*). Potem znów stopniowo wzrasta potęga brzmienia – od orkiestry smyczkowej (*Te frazy...Te pieśni...Te arie...*), aż do wielkiej orkiestry symfonicznej (*Obraz 1929 – Zdzisław Beksiniński in memoriam*). W książeczce płytowej pojawiają się grafiki komputerowe mojego autorstwa. Abstrakcyjna sztuka plastyczna dopełnia strumień dźwiękowy.

Pierwszym ważnym punktem w twojej dotychczasowej karierze kompozytorskiej był *Obraz 1929* na orkiestrę symfoniczną [...]. Kompozycja zrodziła się z fascynacji malarstwem Zdzisława Beksinińskiego. Muzyka to sztuka organizacji czasu, malarstwo przestrzeni. W jaki sposób połączyłaś te dwa wymiary w swojej kompozycji?

W swoim utworze staram się „pokazać” obraz w przybliżeniu. W miarę rozwoju formy słuchacz „ogląda” kolejne jego fragmenty, ale nigdy nie jest w stanie objąć wzrokiem całości. Inspiracją nigdy nie były jednak konkretne obrazy czy zdarzenia. Inspiracją jest dla mnie zawsze zespół wrażeń tych przeby-

tych i tych, które nadejdą. Mój utwór to raczej „poliobrazowość”, rodzaj witrażu składającego się z wielu mniejszych elementów – emocji, związanych z tym co widziałam i zapamiętałam z malarstwa Beksinińskiego. Wiele obrazów, wiele przeżyć. Piękna i szok. Brzydota i euforii. W ramach takiej formy istotna jest zatem zarówno organizacja czasu jak i przestrzeni. Sięgam po mocne brzmienia, staram się „uwolnić” formę, pozostawiając wykonawcom sporo swobody.

Wykorzystujesz w tym utworze technikę aleatyczną. Jakie znaczenie ma ona w twojej twórczości?

[...] Aleatoryzm pozwala mi na pełniejsze wykorzystanie potencjału wykonawców. Improwizacyjność jest bowiem ważnym elementem w rozumieniu psychologicznym. Spontaniczna ekspresja w znacznym stopniu wpływa na efektywność działań, powoduje, że stają się one intensywniejsze, mniej skrupowane. Improwizacja sprzyja podejmowaniu ryzyka i przywraca łatwość w wyrażaniu siebie. [...]

Utwór *Te frazy...Te pieśni...Te arie...* powstał w przełomowym punkcie twojego życia kompozytorskiego – kończyłaś studia, nie wiedziałaś jeszcze jak potoczy się twoja dalsza kariera. Czy ten stan niepewności odzwierciedla się w jakiś sposób w dziele?

Czas pracy nad tym utworem był dla mnie momentem zderzenia twórczej niewinności i lekkości okresu studiów z ciężarem odpowiedzialności, wynikającym z wejścia w szersze kręgi wykonawcze. Pojawił się naturalny strach przed konfrontacją z największymi. Strach przed porównywaniem, wskazywaniem braków, uchybień warszta-



Śpiewam Nowoczesnego Człowieka,

NOSPR, J. M. Florêncio (dir.)

Sanctus, Chór Filharmonii Śląskiej, J. Wolanin (dir.)

A Light exists in Spring, K. Gawlas (elektronika), Lasoń Ensemble

Te frazy...Te pieśni...Te arie..., Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO, M. Moś (dir.)

OBRAZ 1929 (Zdzisław Beksiniński in memoriam), NOSPR, M. Klauza (dir.) Śląskie Tów. Muz. STMCD07, 2012

towych... Pamiętam silną niemoc twórczą, bolesne stawianie każdej nuty tego utworu. Ale z pewnością nie miało to wpływu na całość kompozycji. Wytyczam żelazną granicę między stresem, niepewnością a działaniem i efektem końcowym. W utworze *Te frazy... Te pieśni... Te arie...* pojawiają się dwie spokojne *Arie*, które do dziś cytuję pośrednio lub wprost w każdym niemalże utworze. W końcu więc utwór napisał się jakby sam – z ducha czasu, myśli, intuicji i boskości. *Te frazy...* to podsumowanie lat studenckich, ale nie antycypacja dorosłego życia twórczego. Nie wiem, czy artysta kiedykolwiek powinien dorosnąć... Czyż nie jest piękne zachowanie dziecięcej wolności od norm narzucanych przez dorosłych? Prostota, nieprzewidywalność, nieumiejętność korzystania z odniesień, która umożliwia tworzenie prawdziwie własnego języka. Porzucam w tym utworze wpojone ramy działania na rzecz czegoś nowego.

Jakie jest znaczenie wspomnianych przez ciebie autocytatów?

Lubię wracać do tego, co było. Odczytywać na nowo, przeżywać po raz wtóry. Mam wrodzoną umiejętność zapamiętywania zdarzeń, gestów, zapachów, rozmów i związanych z nimi emocji. Ta naturalna potrzeba uwidoczniła się także w moich kompozycjach. Cytowanie odbywa się wprost, będąc czystym i nienaruszonym odzwierciedleniem pomysłów z wcześniejszych utworów, bądź wykorzystuje naturalną zmianę wynikającą z użycia innego instrumentarium. Zdarza się także, że świadomie deformuję cytowany materiał, dopracowuję go, modyfikuję. I tu wskazywałabym na trop poszukiwań „aryjności” w niemalże każdym utworze po 2009 roku. W ariach odkryłam pewną nieznaną mi wcześniej jakość harmoniczną i emocjonalną. Jakość wynikającą przede wszystkim z prostoty, której się wcześniej panicznie bałam.

Czy w utworze *Śpiewam Nowoczesnego Człowieka* również nawiązujesz do wcześniejszych dzieł?

Kompozycja ta nawiązuje do wcześniejszych koncepcji m.in. poprzez łączenie wieloczęściowości w jednoczęściowości. Konsekwentnie stosuję również ujednolicony system znaków chromatycznych (stałe używam krzyżyków dla *fis*, *gis* i *cis* oraz bemoli dla *es*, *b*). Taki sposób zapisu przyczynia się do ujednolicenia intonacyjności wszystkich moich utworów. Konsekwencją stosowania tego rozwiązania jest również odejście od klasycznych ciężarów harmoniczych. Wszystko brzmi tu i teraz, nie czeka na rozwiązanie. Nowy jest natomiast z pewnością sposób rozumienia mojej muzyki przeze mnie samą. Chodzi mi o uporządkowanie i nadanie muzyce nowego sensu, wyeliminowanie nikomu niepotrzebnej, trudnej i niezrozumiałej teoretyczności, wzniecenie większej witalności, przyjemnego rozedrgania, radości, zdrowej euforii.

Twoją wizytówką są jak dotąd przede wszystkim dzieła orkiestrowe. Jednak komponujesz również na mniejsze składy. Ostatnio napisałaś kilka utwo-

rów chóralnych – *in terra in mari, Sanctus, Błogosławiony w snach, we łzach szczęśliwy*. Odpowiada ci taki aparat wykonawczy?

Oba zespoły czują w podobny sposób. To taka symfoniczność chóralności, przesycona duchowością i boskością. [...] Chóralność odczuwam nierozdzielnie z religijnością. Nie jest to jednak religijność „na pokaz”. W mojej muzyce chodzi raczej o religijność intymną, cichą, skupioną, osobistą. To modlitwa do własnego Stwórcy, niesprecyzowanego, nieopisanego i nie zamęczonego instytucjonalnością.

Podkreślałaś kilkakrotnie, że jesteś przeciwniczką komponowania muzyki w oparciu o skomplikowane konstrukcje teoretyczne. Co zatem powinno być, twoim zdaniem, podstawą procesu twórczego?

Najważniejsza jest dla mnie siła intuicji. Nadaje ona sens temu, co tworzę. Wprowadza do mojej muzyki element niedookreślenia, nieprzewidywalności i świeżości. W dalszych etapach pracy nad kompozycją znaczącą rolę odgrywa oczywiście również świadomość warsztatowa. Jednak nie narzuca mi ona żadnych racjonalnych ograniczeń. Współczesnej muzyce zbyt często nadaje się ramy mocno intelektualne, a ja tego pragnę uniknąć. Jedyny i niepodważalny sens muzyki wynika moim zdaniem z jej wymiaru emocjonalnego i duchowego. [...]

A dziś? Jak zmieniły się twoje zainteresowania muzyczne w ostatnim czasie?

Nie powiedziałabym, że się zmieniły. One wciąż ewoluują. Nigdy nie były stałe. [...] Może się to wydawać niezrozumiałe, ale najczęściej słucham własnej muzyki. Bycie ze sobą sprawia mi przyjemność: czuję wewnętrzny spokój, słucham siebie z coraz to innej perspektywy, wnikam w moje własne uczucia i wizje. Każda nuta była dla mnie tą właściwą, dokładnie taką, jaką pragnęłam postawić. Moja muzyka jest zharmonizowana ze mną. I nigdy tego nie zmienię. Jest po prostu moją SATIĄ. Dojrzałam do rozumienia potęgi szczerzej wypowiedzi, prostoty. [...]

Czy możesz zdradzić jakie są twoje najbliższe plany kompozytorskie?

W najbliższym czasie zmierzę się z kolejnym zamówieniem – tym razem od Kwartetu Śląskiego – na utwór, którego premiera ma odbyć się podczas 5. Festiwalu Prawykonania w 2013 roku. Wspaniały zespół, ogromna odpowiedzialność. Stawiam także ostatnie nuty w nowym chóralnym utworze... Letni czas to natomiast przede wszystkim czas poświęcony mojej górskiej „odpoczywalni”, gdzie ...*dotykam gór, a one dymią*....

(Maj 2012)

Więcej o kompozytorce oraz cały wywiad na:

► www.pwm.com.pl/kowalska

REKOMENDACJE REPERTUAROWE

Obraz 1929

(Zdzisław Beksiński in memoriam)

na orkiestrę symf. (2008)

3333-3331-batt (3-5esec) pf-archi

15'

Prawykonanie: 26 IX 2008, Rzeszów

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Rzeszowie,

M. Pijarowski (dir.)

I nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorów im. Artura Maławskiego w Rzeszowie 2008; Nominacja do Nagrody Mediów Publicznych OPUS 2009 w dziedzinie muzyki poważnej

Śpiewam Nowoczesnego Człowieka (2011)

0000-4441-batt (7esec) cel ar-archi

8'

Prawykonanie: 26 III 2011, Katowice,

„Festiwal Prawykonania”

NOSPR, J. M. Florencio (dir.)

Te frazy... Te pieśni... Te arie...

na orkiestrę smyczkową (2009)

15'

Prawykonanie: 29 III 2009, Katowice,

„Festiwal Prawykonania”

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO,

M. Moś (dir.)

...dotykam gór, a one dymią...

na flet preparowany solo (2011)

9'

Prawykonanie: 2 III 2012, Katowice

Wyróżnienie w IX Konkursie Kompozytorskim im. T. Ochlewskiego w 2011.

Nagroda dla Justyny Kowalskiej-Lasoń

Po raz drugi z rzędu Justyna Kowalska-Lasoń zdobyła I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie.

Nagrodzony utwór to *Błogosławiony w snach, we łzach szczęśliwy* na chór a cappella, do łacińskich i polskich tekstów antyfon. Nie przyznano II i III nagrody. Wyróżnione zostały dwie prace: *Ave Maria* Julii Remezenko oraz *Laudate Dominum* Marka Raczyńskiego.

Organizowany przez Warmińsko-Mazurski Oddział Polskiego Związku Chórów i Orkiestr Konkurs Kompozytorski im. Feliksa Nowowiejskiego odbywa się w ramach Festiwalu „O Warmio moja miła”. Była to druga edycja konkursu. Komisja konkursowa obradowała w składzie: prof. Lucjan Marzewski, prof. Józef Wojtkowiak, prof. Walenty Kurzew. W 2011 roku Justyna Kowalska-Lasoń otrzymała nagrodę I stopnia za utwór *Sanctus*.

Z partyturami wszystkich nagrodzonych prac można się zapoznać na stronie Organizatora: www.pzchiowm.pl.



inimalizm typowo polski

z Wojciechem Kilarem rozmawia Maria Wilczek-Krupa

Pana filmowe tańce – walc z *Ziemi Obiecanej*, tango z *Salta* czy polonez z *Pana Tadeusza* – stały się w pewnym sensie ikonami pana muzyki filmowej. Wskaże pan takie ikony w swojej muzyce klasycznej?

Kiedyś powiedziałbym, że to *Krzesany* i *Orawa*. Dziś dodałbym do nich także *Exodus*. Stał się nieoczekiwanie muzycznym symbolem walki „Solidarności” z komunizmem.

Tworząc ten utwór nie odnosił pan jego wymowy do wydarzeń z przełomu lat 70. i 80.?

Zacząłem komponować *Exodus* w 1979 roku, równocześnie zaś pisałem muzykę do niemieckiej produkcji Petera Lillienthala *David*. Historia, jak wiadomo, dotyczyła narodu żydowskiego, zaopatrzyłem się zatem w śpiewnik zawierający żydowskie melodie i w nim właśnie znalazłem ten fascynujący motyw, który później uczyniłem tematem *Exodusu*. Dopiero po skomponowaniu tego utworu, czyli w roku 1981, kupiłem Księgę Estery i dowiedziałem się, że wybrany przeze mnie motyw śpiewany był z okazji święta Purim i że ma związek ze zwycięstwem Mardocheusza nad Hamanem, a tym samym, że jego przesłanie ma charakter typowo wolnościowy, wyzwoleniecy. Nie myślałem zatem wprost o zamieszkach i niepokojach szarpiących polskim społeczeństwem, choć wtedy, pod koniec lat 70., coś już „wisiało w powietrzu”, czuło się nadchodzące zmiany.

Istnieją opinie, że inspiracją dla *Exodus* była nie tyle Księga Estery, co przede wszystkim – *Bolero* Ravela.

Ja bym powiedział, że istnieją nawet takie zarzuty. Czytałem swego czasu recenzje, w których wręcz oskarżano mnie o wzorowanie się na Ravelu. W sumie to zabawne, bo przecież przy słowie „Alleluja” jest zacytowany rytm *Bolera*, a ja sam napisałem w partyturze, że gdyby nie Ravel, moja kompozycja na pewno by nie powstała. Tak naprawdę są to jednak całkowicie różne utwory. Prędzej chyba *Symfonia Leningradzka* Szostakowicza jest podobna do *Bolera*, nawet instrumentacja jest niemal taka sama. Myślę zatem, że skoro taki geniusz jak Szostakowicz, jeden z moich absolutnie ukochanych kompozytorów, wykorzystał *Bolero*, to znaczy, że Ravel

stworzył po prostu jakąś metodę komponowania, może nawet formę, którą można rozwijać. Ja to zrobiłem komponując *Exodus*.

Szostakowicz słynie jako autor muzyki o swoistej atmosferze – nostalgicznej, smutnej, może nawet przygnębiającej. Zgadza się pan z tą opinią?

Jak najbardziej. Muzyka Szostakowicza jest przygnębiająca, bo opowiada prawdę o jego kraju i o komunizmie. To jest muzyczny Dostojewski. Nawet, jeśli na końcu *Zbrodni i kary* pojawia się nadzieja odkupienia, to zmazanie grzechów możliwe jest tylko poprzez ciężką pokutę. Muzyka Szostakowicza ma podobną wymowę.

Rozumiem, że tych dwóch kompozytorów – Ravel i Szostakowicz – to pana muzyczne wzorce?

Nieдоścignione. Zawsze powtarzam, że chciałbym być tak lapidarny w swojej twórczości, jak Ravel.

Ceni pan zatem zwięzłość w muzyce. A czego pan nie lubi?

Przede wszystkim powtarzania identycznych kulminacji. Moim zdaniem utwór powinien nieustannie rosnąć. Staram się o taki efekt w swojej muzyce, dlatego pewnie moje kompozycje bywają porównywane do ravelowskiego *Bolera*. Większość moich utworów zakłada bowiem stopniową gradację napięcia, aż do kulminacji.

U wielu kompozytorów po tej kulminacji nadal się jednak coś dzieje...

Oczywiście, ja wcale nie powiedziałem, że moja estetyka muzyczna jest jedynie słuszną. Szanuję wszelkie poglądy muzyczne, nawet najbardziej odległe od moich. Jest całe mnóstwo wielkiej, wspaniałej muzyki, gdzie zakończenie trwa i trwa, mamy kilka kulminacji, powtórek, kadencji. To jest wyłącznie kwestia rodzaju wrażliwości muzycznej. Moja dryfuje w stronę Ravela i jego oszczędnych, muzycznych wypowiedzi. Jak tylko próbuję komponować inaczej, jestem ze swojej pracy niezadowolony, czuję się tak, jakbym był nieszczerzy wobec samego siebie. Miałem ten problem pisząc *Sinfonię de motu*. Jest tam jedno takie miejsce, które powtó-

rzyłem dwukrotnie z tą samą siłą. Niestety – okazuje się, że nie potrafię tego zrobić tak genialnie, jak na przykład Mahler.

Taka powtarzalność kulminacji jest charakterystyczna dla muzyki romantycznej. Jej estetyka jest panu obca?

Była, do niedawna. Dopiero teraz odkrywam piękno sztuki XIX wieku, kajam się na przykład przed Schubertem, bo dopiero teraz widzę, jak genialnym był kameralista! Do tej pory pozostawałem chyba pod nieustającym wpływem mojego mistrza, Bolesława Woytowicza, który za najczystsza muzykę uważał dzieła Mozarta i Debussy'ego. Romantyzm ograniczał właściwie do Chopina, może dlatego, że w tej muzyce, podobnie jak później u Ravela, przewijały się wspaniałe, wyrafinowane melodie. Chopin jednak nie stosował powtarzania tych samych kulminacji. Jak już coś powiedział raz, to zamykał temat i przechodził dalej. Zupełnie, jak w *Alicji w krainie czarów*: „Zaczniemy od początku, opowiedz wszystko po kolei, a jak już dojdiesz do końca, to przerwij”. Niektórzy twórcy opowiadają wszystko po kolei, ale jak już dochodzą do końca, to mówią dalej... Nie wszystkim wychodzi to tak, jak Mahlerowi i nie wszyscy czują się w tym dobrze.

Pan hołduje raczej estetyce minimal music.

Tak, ponieważ minimalizm jest nawiązaniem do historii naszej cywilizacji, ale także do powtarzalności modlitw, do litanii, do konronki, do różańca, do psalmów...

Ten ostatni gatunek jest, o ile pamiętam, szczególnie panu bliski?

Owszem. Po raz już chyba trzeci zabieram się do Psalmu 136. „Chwalcie Pana nad Panami, bo na wieki łaska Jego, On uczynił wielkie światła, bo na wieki łaska Jego, On uśmiercił królów potężnych, bo na wieki łaska Jego” – i tak kilkadziesiąt razy. To będzie utwór na chór i orkiestrę.

Pracuje pan nad tym w tej chwili?

Jeśli czas pozwala. Ale pisząc kilka lat temu *Sinfonię de motu* i przeżywając tę cudowną przygodę z Dantem, zahaczyłem też



Minimum środków i maksimum ekspresji:

to jest mój cel

o sonety Petrarke. Od tego czasu nie przestawałem marzyć o tym, co w kompozycji niezwykle trudne, a w samej muzyce bardzo proste – o pieśni z fortepianem. Nie ma wielu takich utworów w naszej literaturze. „Zamachnąłem się” więc – mówiąc trywialnie – na *Sonet do Laury* i ta praca zajmowała do niedawna większość mojego czasu.

Dlaczego komponowanie na głos z fortepianem uważa pan za trudne?

Bo im coś jest prostsze, tym tak naprawdę trudniejsze, bo jest nagie. Poza tym, gdy piszemy coś na orkiestrę lub chór, czekamy niecierpliwie na wykonanie, chcąc usłyszeć efekt końcowy. A w przypadku głosu z fortepianem raczej nic nas nie zaskoczy, wszystko już słyszymy komponując utwór...

A może świadomość bogatej tradycji pieśni romanctycznej działa także onieśmielająco?

O tak, zdecydowanie! Schubert, Schumann, Wolf – te nazwiska wyznaczają wysoką poprzeczkę, onieśmielają, może nawet zniechęcają do sięgania po gatunek pieśni.

4 *Sonet do Laury* na baryton z fortepianem powstały z okazji otwarcia Domu Muzyka Seniora w Kątach?

Tak. Ja i moja śp. żona mamy w powstaniu tego Domu swój skromny udział, podobnie jak wielu innych polskich muzyków. Nasi przyjaciele, Zofia i Antoni Witowie, poprosili mnie o skomponowanie utworu na ceremonię otwarcia. Pomyślałem, że skoro uroczystość ma się odbyć w skromnym, kilkudziesięciometrowym saloniku, muszę napisać coś kameralnego. I zabrałem się za *Sonet*.

Rok temu napisał pan, też w pewnym sensie kameralny, *II Koncert fortepianowy*. Mówi się o nim, że został zainspirowany tragedią smoleńską. Zaczął pan ten utwór swoistym marszem żałobnym, ale nie zawarł pan bezpośredniej informacji o inspiracji w tytule, jak stało się to w przypadku *September Symphony*. Dlaczego?

Bo nie chcę uderzać w wysokie tony i ofiarowywać swoich kompozycji wprost, jak Bruckner, który dedykował swoją symfonię Bogu. Zresztą – *September Symphony* też nie zadedykowałem ofiarom zamachu na World Trade Center. Jest poświęcona mojemu przyjacielowi, Antoniemu Witowi.

Ale nawet ambasador napisał niedawno do pana, że dziękuje za ten utwór w imieniu narodu amerykańskiego...

To prawda. Tytuł – jak się okazuje – sugeruje jednak bezpośrednią inspirację. W *Konercie* wolałem tego uniknąć.

Niezależnie od tytułu, w *September Symphony* słyhać echa amerykańskiej muzyki.

Tak, na przykład Aarona Coplanda. Pisząc myślałem czasem o Wielkim Kanionie i innych amerykańskich pejzażach, które uwielbiam.

Wracając do *II Koncertu fortepianowego* – czy można powiedzieć o tym utworze, że jest minimalistyczny?

Pewnie tak, choć wydaje mi się, że jest to minimalizm typowo polski. Tak, jak *Orawa*. Bo na przykład *Exodus* to już bolero, nie minimalizm.

Ale coś wspólnego z minimalizmem jednak ma, nie uważa pan? Choćby tę uporczywą powtarzalność, za którą tak krytykowano Ravela...

Całkiem możliwe, że to właśnie pod jego wpływem Amerykanie zaczęli myśleć minimalistycznie. Oczywiście temat u Ravela jest bardzo długi, wielopiętrowy, a motywy minimalistyczne są krótsze i zazwyczaj lapidarne. Pod tym względem nie da się tych stylów zestawić ze sobą.

Orawa

na orkiestrę smyczkową (1986), 9'
Prawykonanie: 10 III 1986, Zakopane
Polska Orkiestra Kameralna, W. Michniewski (dir.)

Kościółec 1909

poemat symfoniczny (1976), 18'
4444-4441-batt (6sec) 2ar pf-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 5 XI 1976, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
W. Rowicki (dir.)

Krzesany

poemat symfoniczny (1974), 17'
4444-4440-batt (6sec) org (ad lib.)-archi (6.6.5.5.8)
Prawykonanie: 24 IX 1974, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
J. Krenz (dir.)

Exodus

na chór mieszany i orkiestrę (1981), 23'
coro misto-4444-6661-batt (6sec) cel 2ar 2pf-archi
(9.8.7.6.10)
Tekst: łac.
Prawykonanie: 19 IX 1981, Warszawa
NOSPR, J. Kasprzyk (dir.)

III Symfonia „September Symphony” (2003)

40'
3333-4441-batt (5sec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.4)
Prawykonanie: 2 IX 2003, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
A. Wit (dir.)

IV Symfonia „Sinfonia de motu”

na sopran, baryton, chór i orkiestrę (2005)
50-55'
S Bar solo-coro misto-4444-4441-batt cel ar pf-archi
Tekst: Dante Alighieri, wł.
Prawykonanie: 12 IX 2005, Warszawa
I. Hossa, J. Bręk, Chór i Orkiestra Filharmonii
Narodowej, A. Wit (dir.)

V Symfonia „Adwentowa”

na chór i orkiestrę symf. (2007), 45'
coro misto-3333-4332-batt(3sec)-pfte-archi
(12.12.12.8.6)
Tekst: św. Jan, łac.
Prawykonanie: 16 XI 2007, Katowice
Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej,
M.J. Błaszczak (dir.)

Dracula

Suita z filmu F.F. Coppoli (1992), 25'
coro misto-4444-4442-batt (6sec) cel 2ar pf-archi

Dziewiąte wrota / The Ninth Gate

Wokaliza z filmu R. Polańskiego (1999), 4'
S solo-0000-0000-pf cemb-archi

Pan Tadeusz

Suita z filmu A. Wajdy (1998), 25'
3332-4330-batt(3sec) 2ar pf(cel)-archi (8.7.6.5.4)

Pianista: Moving to the Ghetto

Temat z filmu R. Polańskiego
na klarnet i orkiestrę smyczkową (2002), 2'

{ osobowość }

Jaka jest w takim razie naczelną zasadą minimalizmu Wojciecha Kilara?

Minimum środków i maksimum ekspresji – to jest mój cel. Dlatego tak się ucieszyłem, kiedy jeden ze słuchaczy powiedział o mnie, że wprawdzie używam niewielu środków kompozytorskich, ale za to moja muzyka jest bardzo ekspresywna. Dla mnie to najlepsza recenzja – o to mi przecież chodzi! I o to – jak sądzę – chodzi minimalistom.

Ma pan swój minimalistyczny wzorzec kompozytorski?

Absolutnym guru zarówno dla mnie, jak i dla Henryka Góreckiego był oczywiście Steve Reich. Pierwszy raz usłyszałem go wiele lat temu w Amsterdamie, występował w jakimś kościele. To było prawdziwe objawienie. Oczywiście fascynujący był też dla mnie Morton Feldman.

A Philip Glass?

Nie, jego stylistyka mnie nie przekonuje. Wydaje mi się – proszę wybaczyć słowo – banalnieszy od Reicha i Feldmana. Powtarzalność u Reicha ma swoją gradację, czasem ledwie zauważalną, ale zawsze ma. Całość może trwać nawet pół godziny, ale nigdy nie jest nużąca, bo wchodzimy stopniowo w to opowiadanie, dostrzegamy minimalne różnice w zdaniach i czekamy z niecierpliwością na kolejne. Tej zgrabności wypowiedzi i gradacji napięć u Glassa często brakuje.

Skoro wskazał nam pan swoich idoli minimalistycznych, może uda się to samo zrobić z muzyką filmową?

Absolutnie genialnym kompozytorem filmowym jest dla mnie Nino Rota. *La Strada* czy *Osiem i pół* Felliniego – to są muzyczno-filmowe arcydzieła. Szkoda, że mało kto wie o pozaekranowej działalności Nino Roty i o tym, że pisał także inne utwory.

Podobnie jak Ennio Morricone.

Właśnie. Kiedyś mieliśmy wspólne spotkanie z publicznością. To było w Rzymie; ja przyniosłem wtedy chyba *Orawę*, a on – jakiś skomplikowany utwór dodekafoniczny. Rzeczywiście Morricone – w odróżnieniu od wielu kompozytorów hollywoodzkich – zna nuty i komponuje nie tylko dla filmu.

Czyli łączy w swojej twórczości różne style muzyczne, podobnie jak pan.

I jak wielu innych kompozytorów, zwłaszcza w Polsce, gdzie obecnie mamy wspaniałą, dobrą wróżącą różnorodność muzyczną. Są tacy, którzy siedzą jeszcze w sonoryzmie, bo odpowiada im ta nieco apokaliptyczna wizja muzyki, te wszystkie glissanda, walenia w perkusję, ryki blachy i cała ta przerażająca miejscami masa brzmienia, przypomi-

nając ilustracje filmowych horrorów. Ale są też inni, którzy piszą tradycyjnie, nawet romantycznie, i kolejni, parający się muzyką elektroniczną, folklorem albo jazzem. Ta mnogość technik cieszy i jest niezwykle obiecująca. Gdy ja startowałem jako kompozytor, wszyscy równaliśmy do jednego pułapu stylistycznego.

Do muzycznej awangardy?

Właśnie. W końcu przełamaliśmy ten zaklęty krąg i dobrze się stało, choć wtedy naraziliśmy się na wielkie oburzenie krytyków. Taki jest jednak los każdej awangardy, która – jak w wojsku – idzie przodem, za nią zaś kroczy armia, która tę awangardę wchłania, adaptuje to, co dobre, a resztę wyrzuca. Tak się też stało z awangardą muzyczną. W pewnym sensie wyzwoliła nas ze sztywnych ram formalnych, ograniczeń konstrukcyjnych czy warsztatowych i tę zdobycz my – jako armia – wchłonęliśmy i zaadaptowaliśmy na potrzeby nowego języka muzycznego.

Pan jednak należy do zwolenników klarownej formy w muzyce.

Tak. Forma utworu musi być zwięzła i – przede wszystkim – czytelna. Z przyjemnością obserwuję, że w tej materii przodują teraz panie. Mamy naprawdę sporo znakomitych kompozytorek! Dawniej była właściwie tylko Bacewiczówna, Moszumańska-Nazar i Pstrokońska-Nawratil, a teraz coraz częściej zdarza mi się słuchać utworów młodych pań i zazdrościć im, że wpadły na taki czy inny, znakomity pomysł konstrukcji utworu. Świetnie pisze Hanna Kulenty, niesłychanie mi się podobał *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* Weroniki Ratusińskiej... To jest naprawdę znakomita twórczość. Po pierwszej dekadzie XXI wieku możemy ze spokojnym sumieniem powiedzieć, że przynajmniej w naszej sferze muzycznej dzieje się naprawdę dobrze.

Strona z rękopisu partytury
Sonetów do Laury



Mówią o kompozytorze...

WOJCIECH MICHNIEWSKI



To był okres nagrywania *Siwiej mgły* w Filharmonii Poznańskiej, której byłem wtedy szefem. *Siwa mgła* to jest właściwie stojąca muzyka, z jedną dużą kulminacją i z tym śpiewanym, niemal zacytowanym góralskim motywem, z tą piękną pieśnią z pięknym tekstem, śpiewaną przez Andrzeja Bachledę. Przez długi czas tego utworu orkiestra gra tak zwane długie nuty, takie stojące płaszczyzny. Mgła – ten kto był w górach wie, o czym mówię – nic nie widać, wszystko jest po omacku, ta mgła zalega wszystko, tak jakby ogłusza, oślepia, człowiek traci poczucie, gdzie jest, co się z nim dzieje – i z tego gdzieś sączy się ten góralski zaśpiew. Wydawałoby się, że ta praca, to jest praca o niczym. A tam właśnie udało się wykreować jakieś takie napięcia na tych długich nutach i myślę, że to było rzeczywiście jakoś na swój sposób magiczne.

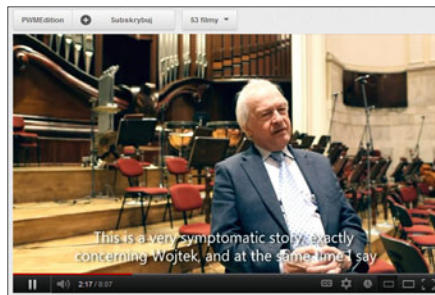
Po tym wykonaniu Kilar napisał mi na egzemplarzu taką dedykację: „Wojtku drogi, myślę nieraz, pewno nie ja jeden, o sensie całej tej zabawy w dźwięki. Po co to wszystko? Czy warto na tym życie trawić? Komu to potrzebne, zwłaszcza dziś, teraz, tutaj? Kiedy jednak przeżyje się takie dwa dni, jak te moje w Poznaniu z okazji nagrania płytowego *Siwiej*, wśród muzyków i przyjaciół, to myślę, że już choćby dlatego, jeśli nie tylko dlatego, warto. I że fajnie, wspaniale jest uprawiać to nasze dziwaczne poletko. Dziękuję Ci jeszcze raz za piękne nagranie, ściskam Cię najserdeczniej. Pozdrawiam. Przekaż, proszę, podziękowania swojej orkiestrze”. No i jest jeszcze postscriptum: „Czy to się przypadkiem nie kwalifikuje już do Guinness Book of Records, dział Dedykacje?”.

To jest dedykacja z 1988 roku, ale myślę, że jest aktualna i to coraz bardziej. Myślę, że wspaniale oddaje to, co jest istotą muzyki Wojciecha Kilara, mianowicie ucieczka od wszelkiego kombinowania z muzyką i oparcie się na takich rzeczach, które zawsze w sztuce, w związku z jej percepcją przez człowieka, są niezbywalne, najprostsze. To tak, jakby ktoś podawał krótką instrukcję, jakie cechy musi posiadać sztuka, aby funkcjonowała: powtarzalność (którą zawsze odbieramy i w dziele plastycznym, i w dziele muzycznym), kontrast, rozwój (ale też dozowany), niespodzianka. Nie będę ukrywał, że ze wszystkiego, co napisał, najbliższe chyba są mi te utwory, których spoiwem są góry, czyli *Kościelec*, *Kzesany*, *Orawa* i właśnie *Siwa mgła*.

Jest jeszcze jedna dedykacja, z której jestem niezwykle dumny. Na pierwszej wydanej przez Petersa partyturze *Orawy* Wojciech napisał: „Wojtkowi Michniewskiemu, współwłaścicielowi (jeśli pozwoli!) *Orawy*, w dwa lata, dwa tygodnie i dwa dni” – wyliczył to dokładnie – „po jego prawykonaniu”. To jest dedykacja, która sprawia mi ogromną radość, ponieważ ja też tak się czuję – jeśli chodzi o *Orawę* i te utwory, które prawykonuję, nie tylko Wojtka, ale wszystkie – jakbym nagle stawał się współwłaścicielem tych utworów, i to, że to zostało dostrzeżone przez kompozytora, to jest dla mnie po prostu absolutnie piękne.

Problem z muzyką Wojtka jest taki, jak problem z muzyką każdego innego kompozytora, który posługuje się minimalną ilością środków. Nie będę mówił o minimalizmie, bo to nie jest żaden minimalizm, to jest zupełnie inna estetyka – muzyki opierającej się w dużym stopniu na powtarzalności, na operowaniu małą komórką, którą się wielokrotnie przetwarza i do której się ta muzyka ciągle odwołuje. Tam właściwie to wszystko jest zapisane. Niezapisane w tej muzyce jest to, co jest pomiędzy nutami. To znaczy, w jaki sposób zagrać te utwory, żeby ta powtarzalność nie stała się po prostu mechaniczną powtarzalnością? Podobnie zresztą w *Riffie* i *Générique* nie ma nadmiernego kombinowania, jak się je przeanalizuje. To było pójście w swoim założeniu możliwie prostą drogą do słuchacza i do celu. Wojtek jest osobą bardzo szczerą, prostą – w sensie braku potrzeby komplikowania sztuki. I to na pewno jest podstawowa siła tej muzyki.

ANTONI WIT



Wojciech jest osobą z jednej strony bardzo skromną, z drugiej jakby obdarzoną pewną dozą nieśmiałości. Niewiele uwag daje dyrygentowi czy też wykonawcy i tych uwag właściwie nigdy nie daje w formie kategorycznej. Spotykałem się z wybitnymi kompozytorami, którzy, jak np. Olivier Messiaen, bardzo stanowczo artykułowali swoje zdanie. Witold Lutosławski, który też miał bardzo określone zdanie odnośnie swojej muzyki, był już znacznie łagodniejszy, a Wojciech Kilar – jeszcze bardziej. Opowiem taką historię, która według mnie bardzo dobrze go charakteryzuje. Otóż dyrygowałem wielokrotnie jego utwór *Kościelec* 1909 poświęcony pamięci Karłowicza (również w obecności kompozytora). I kiedyś, może

już po 15 latach od czasu, kiedy zacząłem go dyrygować, usłyszałem w radiu ten utwór grany przez innego dyrygenta, którego tak specjalnie zresztą nie ceniłem, ale pewne miejsce w tym *Kościele* bardzo mi się spodobało w tym wykonaniu i od tego czasu sam tak dyryguję. I powiedziałem o tym kompozytorowi:

– Wiesz, to jednak należy tak robić.

I po jakimś wykonaniu on mówi:

– No tak, oczywiście, to bezwzględnie powinno być tak.

– No dobrze, to dlaczego mi wcześniej tego nie powiedziałeś? Przecież słyszałeś już niejednokrotnie *Kościelec* w moim wykonaniu?

A wiesz... – odpowiedział – nie wydawało mi się to takie konieczne...

Druga historia dotyczy *Kzesanego*. Parę razy już wtedy dyrygowałem tym utworem i dawał mi tam kompozytor pewną wskazówkę, ale jak to on – w formie bardzo łagodnej – i przyznam się, że być może nie wziąłem jej sobie zbyt do serca. W 1989 przyjechał do Katowic Oliver Messiaen. Dyrygowałem tam fragmenty z jego opery *Święty Franciszek*. Wojtek był na tym koncercie. Maesiaenowi bardzo zależało na tym wykonaniu. Spędził wcześniej cały tydzień w Katowicach, był na pięciu moich próbach i – jak wcześniej wspominałem – był bardzo stanowczy. Nie było mowy, żeby nie wyartykułował tego, co chciał. Strasznie zależało mu między innymi na tym, żeby fermaty, których jest mnóstwo w tym utworze, robić długie. I ja robiłem długie, ale on na każdej próbie mówił:

– Proszę pana, jeszcze dłuższe.

Ja już robiłem bardzo długie, a on:

– Proszę pana, jeszcze dłuższe fermaty.

Więc w końcu opracowałem taki system, żeby na tym koncercie robić te fermaty o wiele dłuższe niż by mi się zdawało. Po występie Wojtek powiedział do mnie:

– Oj, Antku, żebyś ty taką fermatę zrobił na końcu *Kzesanego*...

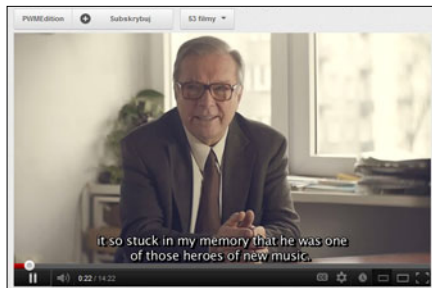
Zawsze to sobie przypominam, ilekroć dyryguję *Kzesanego*. To właśnie była taka uwaga – w zadumaniu, w pewnej tęsknocie wypowiedziana przez kompozytora.

Zachwyt budzi we mnie jego muzyka filmowa. Wojciech Kilar mógłby pisać mnóstwo muzyki filmowej, mieć mnóstwo zamówień, ale szkoda mu na to czasu. Ja oglądając różne filmy z jego muzyką, podziwiałem, jak ona wspaniale oddaje ducha filmów a jednocześnie jak mieści się w takim kanonie, który my nazywamy muzycznym. Często są to na przykład podobne motywy, które są przekształcone w taki sposób, że akurat wyrażają treści, które się dzieją w danym momencie filmu. Zaiste Wojciech Kilar ma niesłychane wyczucie oddania muzyką obrazu filmowego. Ale oczywiście są też pewne granice. Woli – i słusznie – komponować utwory, które nie będą miały tego emblematu muzyki towarzyszącej obrazom.

Jest bardzo wierzący i religijny. Ja go cenię za to, że on to traktuje bardzo poważnie, postępuje zgodnie z tymi zasadami rzeczywistości ze swojego głębokiego przekonania. Uważam, że to jest wspaniała wartość. Jest

bardzo wielu ludzi, którzy podają się czy uważają się za wierzących, ale ich postępowanie czasem daleko odbiega od wyznawanych zasad i jakoś zupełnie im się to nie klóci. Otóż Wojciech Kilar te rzeczy traktuje bardzo poważnie, to jest bardzo uczciwy człowiek i to jest piękna cecha.

KRZYSZTOF ZANUSSI



O sobiście spotkaliśmy się w chwili, kiedy po niepowodzeniach przy moim pierwszym pełnometrażowym filmie zostałem posłany do pana Wojciecha. Po prostu okazało się, że to jest moja ostatnia już nadzieja i szansa. Pani, która była doradcą muzycznym, powiedziała: „Pan Kilar jest człowiekiem tak doświadczonym i tak inteligentnym, że jeżeli ktokolwiek zrozumie, czego pan chce, to tylko Kilar”. Wyłożyłem wtedy panu Wojciechowi wszystkie moje plany, idiotyczne zupełnie – to zdumiewające, jaki byłem niemądry. Chciałem, żeby muzyka powstała przed filmem. Pan Wojciech z cierpliwością powiedział mi, że to raczej nie ma sensu, ale był już na tyle wielkim i uznanym kompozytorem, że przyjął to moje wariackie żądanie jako ekstrawagancję i po prostu tę muzykę napisał. Myśmy tę muzykę wozili ze sobą, używaliśmy jej jako playbacku na zdjęciach... Wszystko było bez sensu oczywiście, bo po zmontowaniu okazało się, że to, co się udało osiągnąć, jest czymś bardzo nieodpowiednim, efekty były jak z filmu animowanego, np. cienie przelatują przez ekran w takim rytmie, w jakim wznosi się muzyka. To było brzydkie po prostu i głupie. I pan Wojciech powiedział: „Uprzedzałem pana, że to się nie złoży w ten sposób” i napisał po raz wtóry muzykę do *Struktury kryształu* – pełną, wspaniałą, kompletnie inną od tej, którą napisał wcześniej. To, że miał to dobrze bardziej doświadczony artysty, który zniósł moje idiotyczne fanaberie i moją przemądrzałość i pychę, że ja będę umiał wszystko zrobić, że ja będę robił rewolucję... to mnie uratowało. A moja wdzięczność do niego, jako człowieka, nie tylko artysty, była tak wielka, że poczułem, że ja już nigdy nie będę chciał żadnego filmu bez niego zrobić. I tak się stało.

Pan Wojciech wielokrotnie zwracał uwagę, że do moich filmów muzykę pisze się trudno, bo one nie są tak emocjonalne, nie dają takiego pola, nie dają takiej wizualnej zachęty jak na przykład filmy Wajdy, gdzie są te cudowne galopady, gdzie są jakieś silne emocje – wtedy tę muzykę zapewne pisze się łatwiej. Natomiast w wypadku moich

filmów pan Wojciech wielokrotnie, pisząc ją w sposób szalenie przemyślany podnosił nawet pewne, powiedziałbym, wartości semantyczne. Na przykład w *Iluminacji* muzyka wartościuje wątki, to znaczy pokazuje widzowi przez swój stopień komplikacji i bogactwa, kiedy są momenty ważne i przełomowe, a motyw pierwszej miłości (na pozór ważny) degraduje. Muzyka mówi: „Nie przejmujcie się, z tego nic nie będzie, to jest blahy związek” i sama jest w tym momencie dużo bardziej blaha. Czyli to jest najgłębsze wejście kompozytora w strukturę filmu. Jest on wtedy naprawdę współtwórcą. I tak było w bardzo wielu moich filmach. Ten udział muzyki miał znaczenie dla treści, nie tylko dla samych emocji. Nie tylko miało to znaczenie estetyczne, ale również myślowe i to jest pewna osobliwość. Tyle o tym mówię, ponieważ ta naturalna rola muzyki, która pojawia się w moich filmach, oczywiście była też zawsze spełniona, ale bywało jeszcze coś więcej.

Pierwsza lekcja była od razu lekcją pokory i wielkoduszności, więc w przyszłych filmach już bardzo ostrożnie wypowiadałem swoje oczekiwania wiedząc, że po prostu mój kompozytor jest autonomicznym artystą i wie lepiej i on pierwszy mój film skomentuje. On także wejdzie w to pole, które ja mam obowiązek jemu zawczasu zostawić. Czasami jestem w roli żalostnego petenta, kiedy coś mi w filmie nie wyszło i proszę, żeby on mnie wsparł w czymś, czego brakuje na przykład. Czasami brakuje jakiejś emocji, czasami jakiegoś akcentu. To jest jednak marniejsza, służebna rola muzyki, natomiast wspaniała jest wtedy, kiedy jest rolą komplementarną, która film uzupełnia. Dzięki kontrapunktowi muzyka nie spotyka się z obrazem, a przeciwnie – jest w jakimś „oporze” do obrazu. Czasami jest to rytm, który się nie zgadza. Tam, gdzie wydaje się, że w obrazie będzie szybko, w muzyce jest powoli. Kilka razy Wojciech użył tego w moich filmach.

Pracowaliśmy czterdzieści parę razy przy filmach fabularnych, plus jeszcze filmy dokumentalne, telewizyjne. Historia naszej współpracy jest tak bogata, że najrozmaitsze bywały relacje, ale ja już nigdy po *Strukturze kryształu* nie pozwoliłem sobie na to, żeby coś narzucać, czy upierać się przy swoim. Po prostu wiem, że gust mojego kompozytora jest gustem, któremu mogę zaufać i nie zdarzyło mi się, żeby w jakiejś muzyki był niezadowolony czy mniej zadowolony. Byłem zachwycony wszystkimi muzykami, które dla mnie napisał. Raz jeden zdarzyło się, że napisał o jedną muzykę za mało i po prostu wziąłem z innego filmu i zastąpiłem.

Mam trzy przykłady bardzo szczególnej relacji muzyki i filmu, kiedy użyłem utworów symfonicznych Wojciecha. Najbardziej było to widoczne, kiedy zrobiłem film o jego muzyce. Był to film z Maxem von Sydowem *Dotknięcie ręki* i tam *Exodus*, już wcześniej istniejący, jest rozczłonkowany, jest to fikcyjna historia powstawania tego utworu. To było niesłychane dla mnie doświadczenie, aczkolwiek ma ono swoją rysę, ponieważ nie mogłem użyć całego *Exodusu*. Wywal-

czyłem z producentem, żeby aż siedem minut z dwudziestu było w filmie, ale jednak tego crescendo nie mogłem w całości pokazać – zepsułem w jakiś sposób utwór, jest on gorszy w filmie niż w rzeczywistości, mniej się rozumie jego rozwój. Drugi przykład to *Koncert fortepianowy* Wojciecha, który użyłem w dwóch filmach. Przepadam za tym *Koncertem*. Jest dla mnie niesłychanie bogatą kopalnią muzycznych przeżyć. Wykorzystałem go w *Życiu jako śmiertelnej chorobie* i w *Suplementcie*. Bardzo to rozmaicie, odmiennie brzmi w obu filmach i inne części zostały w nich użyte. To jest akurat taka muzyka, która już istniała przed filmem, ja przyszedłem i sięgnąłem po gotową.

Myślę, że sukces filmu przyczynia się do sukcesu muzyki. To jest bardzo przewrotne: czasami rewelacyjna muzyka do filmu, który nie ma powodzenia, przechodzi niezauważona, a czasami dosyć kiczowata muzyka do filmu, który ma wielkie wzięcie, zaczyna być grywana wszędzie. Kompozytor jest trochę zakładnikiem reżysera – jak się reżyserowi uda i film „chwyci”, to i ta muzyka za nim „chwyci”. No a czasem bywa, że i muzyka, i film jakby składają się na wspólny sukces. Tak na pewno było w filmie *Dracula*, gdzie wielki sukces kasowy filmu był bardzo związany z muzyką, ale też z historią i z Coppolą – oni się tutaj uzupełnili. Sukces filmu wpłynął na popularność muzyki, ale też i chwytliwość tej muzyki wpłynęła na sukces filmu.

Przez bardzo wiele lat byliśmy bardzo bliskimi sobie ludźmi. Myślę, że za sprawą zbieżności poglądów, zapatrywań, zbieżności... no, nie lubię tego słowa – światopoglądowej. Obaj jesteśmy ludźmi wierzącymi i jest to dla nas sprawa ważna. O tej sprawie rozmawialiśmy dużo więcej niż o muzyce. To wszystko oczywiście jest częścią mojego życiorysu. To jest jedna z niewiele i niezwykłych artystycznych przyjaźni, jakie były mi dane.

ANDRZEJ WAJDA



Wojciech Kilar był już wówczas znanym kompozytorem filmowym, wszystkie filmy Krzysztofa Zanussiego miały muzykę Wojciecha Kilara, należał do grupy najzdolniejszych kompozytorów młodego pokolenia... Muszę powiedzieć, że to było jedno z silniejszych przeżyć. Muzykę [do *Ziemi obiecanej*] nagrywaliśmy w Łodzi. Pobiegłem posłuchać – nie mam wykształcenia muzycznego, ale zawsze jestem ciekawy jak się połączy z moimi obrazami. Ta muzyka maszyn, która zaczyna film (przynajmniej teraz zaczyna, bo go trochę przemontowałem po latach) – od

razu wprowadza w jakiś świat. Niezależnie od tych obrazów, które tak pięknie Witold Sobociński „przywołał” na ekran, ta muzyka robi dynamizm, tak jakby coś zapowiadała, czekam, bo coś będzie... A potem ten walc, który się tak bardzo przyjął, ta muzyka towarzysząca scenom miłosnym... Krótko mówiąc, muzyka spełniła oczekiwania najlepiej, jak to było możliwe. To było bardzo piękne. Piękna chwila, kiedy usłyszałem tę muzykę, no i potem, kiedy już szła razem z tym filmem, połączyła się z nim „na śmierć i życie”. Myślę też, że dała Kilarowi takie poczucie, że on może „machnąć” muzykę taką właśnie... Krzysztof Zanussi kiedyś do niego mówi:

– Ty jakąś lepszą muzykę piszesz dla Wajdy, niż dla mnie.

A Kilar mówi do niego:

– Zrób takie sceny, to ci też zrobię taką muzykę.

Ale to nie są złośliwości przeciwko Krzysztofowi Zanussiemu, bo gdyby nie właśnie on, to prawdopodobnie Wojciech Kilar nie stałby się kompozytorem tak wyrazistym, tak silnym i tak gotowym na wszystko.

Najgorsze określenie, jakie może być to „ilustracja muzyczna”. Ilustracja? Co to znaczy? Rób film. Film! Po co ci jeszcze jakaś ilustracja do tego? W polskich filmach mieliśmy to szczęście, że kompozytor miał taką samą wolność, a nawet czasem większą [niż reżyser]. Muzyka nigdy nie miała takich relacji bezpośrednich politycznie (choć i tośmy też widzieli). Krótko mówiąc, każdy wnosi do filmu siebie i wtedy taka muzyka jest prawdziwie – brzydko mówiąc – pożyteczna, jest tą muzyką, która jakby dodaje się do filmu, a nie służy mu. Ze zbyt obrazową muzyką robi się masło maślane. My się tu staramy, wychodzimy ze skóry, żeby to było liryczne, a kompozytor jeszcze „dowala” liryczną muzykę... Nie! Wojciech Kilar rozumie, że to nie jest potrzebne.

Jeżeli chodzi o *Pana Tadeusza*, to wiedziałem, że tylko Wojciech Kilar może się z tą muzyką zmierzyć, i zaproponowałem mu to przed realizacją filmu. Nie miałem żadnych wątpliwości, że to powinien być on, a on dał mi fantastyczną odpowiedź. Mianowicie my tu jeszcze przygotowujemy się do filmu, a tu nagle przychodzi płyta i list od Kilara. I na płycie jest nagrany Polonez, a w liście jest napisane: „Drogi Andrzej, przygotowałem dla ciebie propozycję muzyki, która będzie w filmie i chciałbym, jak posłuchasz tej muzyki, żebyś zrozumiał, jaki robisz film”. I to mnie zachwyciło, że nagle, jeszcze nie ma

filmu, a już jest jego dusza zawarta w tym Polonezie, który tak się wspaniale zadomowił w naszym życiu. Tak że bywają czasem i takie rzeczy.

OJCOWIE PAULINI Z JASNEJ GÓRY

- o. Sebastian Matecki OSPPE
- o. Stanisław Tymoń OSPPE
- o. Nikodem Kilnar OSPPE



Wśród wielu różnych, sławnych ludzi m.in. ze świata artystycznego – poetów, malarzy, kompozytorów – pana Wojciecha Kilara poznaliśmy na modlitwie. I to jest właśnie to, co różni pana Wojciecha Kilara od wielu turystów jasnogórskich, którzy przychodzą na Jasną Górę, ale nie znajdują zbyt dużo czasu, aby wsłuchać się w to, jak tutaj to serce Polski bije. Pan Wojciech miał ten czas – był na mszach, uczestniczył w różańcu, modlił się i to wcale niekrótko. On po prostu czerpał radość z wiary ludzi, którzy przychodzą tutaj na modlitwę do Maryi Jasnogórskiej. Widać było, jak on odżywał, jak żył tą wiarą, tą prostotą tych, którzy na kolanach modlili się w kaplicy Matki Bożej. I to były te pierwsze spotkania z panem Wojciechem Kilar. Od tego czasu minęło już ponad 25-30 lat. Pan Wojciech zawsze sobie wygospodaruje tę chwilę na oddech i tutaj wzmacnia te akumulatory duchowe. Rozmawia z ojcami, białymi, chce podzielić się, wymienić jakieś spostrzeżenia, doświadczenia, czasem również duchowe. Modli się za żonę. Ta pamięć o małżonce jest wyróżnikiem człowieka, który na swojego anioła zawsze znajduje też dobre wspomnienie.

Jego muzyka religijna, *Angelus* czy *Magnificat*, czy *Missa pro pace*, to są utwory religijne, ale modlitewne. To duży komplement dla

kompozytora, kiedy ktoś z boku mówi pozytywnie, że mimo różnych uprzedzeń, laicyzacji czy sekularyzacji, tego zeświecczenia, te utwory są ponadczasowe i w każdym środowisku są dobrze odbierane ze względu na wartości uniwersalne, religijne, czyli po prostu to sacrum, które jest w tych utworach.

Pan Wojciech Kilar przybywa wielokrotnie prywatnie na to święte miejsce, niejako jako pielgrzym, aby również w chwilach pracy i wytchnienia tutaj szukać pomocy, szukać natchnienia, wstawienia Najświętszej Marii Panny.

Nigdy nie kryje wielkiego nabożeństwa do Matki Bożej. Chociaż robi to w sposób bardzo delikatny, bo to nie są wielkie słowa, to są jego oczy, to jest jego serce, to jest radość, którą w tych oczach widzimy, kiedy przebywa tu, kiedy idzie przed ołtarz, kiedy się modli, kiedy jest z nami. Są i chwile w gościnnej celi klasztornej, zakonnej, gdy możemy też rozmawiać o wielu sprawach. Bardzo cenne dla mnie osobie są chwile spotkania z człowiekiem tak wielkim, a tak prostym, tak skromnym. Myślę, że to jest właśnie jego ta ludzka cecha, ten spokój wewnętrzny, pokój płynący właśnie z tego, że jest oddany Panu Bogu i Matce Bożej. Wielka pokora. Często obcujemy z ludźmi wielkimi, którzy są bardzo pokorni, bardzo cisi i to jest, można powiedzieć, ich wielkość. Znają swoją pozycję w świecie, tak jak profesor w świecie muzycznym – ma wielkie osiągnięcia. On nie musi o tym mówić, to się samo jakoś już reklamuje. To przeurocza postać i życzyłbym każdemu, żeby mógł spotkać profesora, właśnie tak sam na sam, czy w jakimś kameralnym gronie, jak możemy my tego doświadczać tutaj, w naszych jasnogórskich zakamarkach – przed ołtarzem, ale i w refektarzu na posilku, i przy kawie w jego gościnnej celi klasztornej. Zawsze zapraszamy go, żeby wrócił, żeby przyjeżdżał do nas, żeby tutaj mógł czuć się jak u siebie w domu.

Są to fragmenty wypowiedzi pochodzące z wywiadów przeprowadzonych przez Małgorzatę Kożuchowską-Panek. Rozmowy ilustrowane muzyką Wojciecha Kilara oraz fragmentami filmów można obejrzeć w całości na kanale YouTube:

www.youtube.com/user/PWMEdition



Order Orła Białego

3 maja na Zamku Królewskim w Warszawie Wojciech Kilar otrzymał z rąk Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego najwyższe odznaczenie państwowe –



dla Wojciecha Kilara

Order Orła Białego. Kompozytor został odznaczony w uznaniu znamienitych zasług dla kultury polskiej i za wybitne osiągnięcia w pracy twórczej.

Wojciech Kilar doktorem honoris causa Uniwersytetu Śląskiego

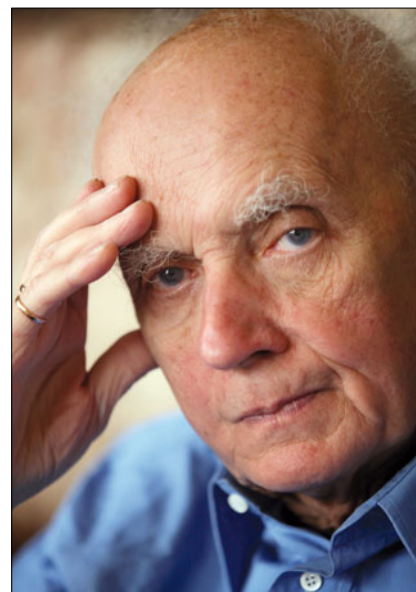
Wojciech Kilar, od lat zamieszkały w Katowicach, otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu Śląskiego. Uroczystość odbyła się 18 czerwca, miesiąc przed 80. urodzinami kompozytora. To już drugie takie wyróżnienie dla kompozytora – w 1998 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Opolskiego.

„Tytuł doktora honoris causa nie jest nadawany tylko za wybitne osiągnięcia naukowe i artystyczne, ale również za postawę” – powiedział rektor Uniwersytetu Śląskiego prof. Wiesław Baniś – „Maestro Wojciech Kilar chciał pokazać, że rzeczą być może najważniejszą, tak w nauce jak i w życiu, jest poszukiwanie Prawdy. Poszukiwanie to może mieć wiele różnych odcieni. Maestro pokazał nam swoją wspaniałą drogę poszukiwania Prawdy, wierności ideałom, które mu przyświecają i to wszystko, co stanowi o dostojności Uniwersytetu. Cieszymy się niezwykle,

że w dniu dzisiejszym Uniwersytet Śląski może zaliczyć do swojego grona tak znakomitego Artystę, Uczzonego i nade wszystko – Człowieka”. Ks. prof. Jerzy Szymik z Wydziału Teologicznego UŚ, w swojej laudacji zatytułowanej „Musica, (meta)physica, theologia” podkreślił, że „życiowa i artystyczna droga Wojciecha Kilara, jest drogą wierności prawdzie, przeciwko kłamstwu w muzyce”.

Dziękując za wyróżnienie kompozytor zaznaczył, że doktorat honorowy Uniwersytetu Śląskiego jest dla niego szczególnie cenny, bo przyznany w miejscu, w którym spędził trzy czwarte życia – w Katowicach, na Śląsku.

Honorowy doktorat został przyznany Wojciechowi Kilarowi z inicjatywy Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W uroczystości wzięli udział przedstawiciele świata nauki, kultury, polityki, Kościoła, a także przyjaciele



Fot. S. Sowiński

kompozytora. Podczas uroczystości wykonany został przez chór „Harmonia” Uniwersytetu Śląskiego utwór Wojciecha Kilara *Lumen*.

Muzyka filmowa Wojciecha Kilara na żywo w Krakowie

Słynne tematy muzyczne z takich filmów jak *Dracula*, *Dziwne wrota*, *Portret damy*, *Pan Tadeusz* czy *Ziemia obiecana* zabrzmiały podczas Uroczystej Gali z okazji 80. urodzin Wojciecha Kilara, która odbyła się podczas 5. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie.

Festiwal Muzyki Filmowej przygotował w tym roku wielką galę z udziałem reżyserów, aktorów, wielkich osobowości z branży filmowej, którzy mieli zaszczyt współpracować z Wojciechem Kilar, jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów muzyki filmowej. „Oddajemy hołd twórczości Wojciecha Kilara, który w sposób szczególny związany jest z tym miastem – właśnie tutaj skończył szkołę muzyczną” – powiedział prezydent Krakowa Jacek Majchrowski, wręczając artyście symboliczne klucze do bram miasta.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Chór Polskiego Radia pod dyktando brazylijskiego dyrygenta José Marii Florêncio oraz soliści: Iwona Hossa i Marek Szlezer wykonali m.in. suity z filmów: *Dracula*, *Dziwne wrota*, *Portret damy*, *Pan Tadeusz*, *Trędowata*, *Pianista*, *Ziemia obiecana*. Wykonaniu koncertowemu towarzyszyła projekcja fragmentów filmów, a w program koncertu wplecione zostały nadesłane z Polski i zza Oceanu życzenia urodzinowe, wypowiedzi gości, anegdoty z planów filmowych i wspomnienia ze współpracy z Mistrzem.

Gala odbyła się 25 maja w hali ocywni Arcelor-Mittal Poland w Krakowie. Jego współorganizatorami były Polskie Wydawnictwo Muzyczne oraz TVP 2. 22 lipca koncert będzie można zobaczyć na antenie telewizyjnej Dwójki.



Fot. W. Wondzel / archiwum Krakowskiego Biura Festiwalowego



Fot. W. Wondzel / archiwum Krakowskiego Biura Festiwalowego

„Wysokie częstotliwości emocjonalne” Muzyka Pawła Mykietyna we Włoszech

Z inicjatywy Instytutu Polskiego w Rzymie, podczas 10. edycji festiwalu polskiej kultury *Corso Polonia* po raz pierwszy zaprezentowana została we Włoszech muzyka Pawła Mykietyna.



Wybrane utwory kameralne, reprezentatywne dla twórczości Mykietyna: *Epiphora* na fortepian i taśmę, *Sonata* na wiolonczelę, *Sonet* Shakespe-

are'a na sopran męski i fortepian, *An Album Leaf* na wiolonczelę i taśmę oraz *Jeśli przyjdzie Katelbach* na taśmę zabrzmiały 31 maja w Sali Casella w wykonaniu Andrzeja Bauera (wiolonczela), Joanny Wicherek (fortepian), Michała Sławewskiego (sopran męski) i Ewy Guziołek-Tubelewicz (reżyseria dźwięku). Koncert poprzedziła projekcja filmu *Tatarak* w reżyserii Andrzeja Wajdy z muzyką Pawła Mykietyna oraz spotkanie z kompozytorem, które poprowadził Sandro Cappelletto, znany muzykolog, krytyk muzyczny i dyrektor artystyczny Accademia Filarmonica Romana.

Wieczór zorganizowany został we współpracy z Accademia Filarmonica Romana, jedną z najważniejszych instytucji muzycznych w Rzymie.

Dzień wcześniej, 30 maja kompozytor poprowadził master class dla studentów kompozycji z klasy Matteo D'Amico w rzymskim konserwatorium Santa Cecilia.

Elżbieta Sikora laureatką Pomorskiej Nagrody Artystycznej

Kolejna nagroda dla Elżbiety Sikory za *Madame Curie* potwierdza, jak znaczącym wydarzeniem muzycznym była ubiegłoroczna premiera opery o polskiej Noblistce.

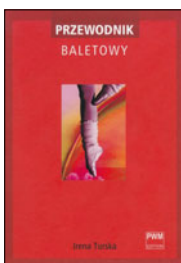
Pomorska Nagroda Artystyczna jest wyróżnieniem przyznawanym za wybitne kreacje artystyczne w dowolnej dziedzinie kultury i sztuki na terenie województwa w roku poprzedzającym jej wręczenie. Kandydatury do niej proponują środowiska twórcze, instytucje kulturalne, uczelnie wyższe, media i samorządy. Elżbieta Sikora otrzymała to wyróżnienie „za skomponowanie ujmującej i finezyjnej muzyki do opery *Madame Curie* dla Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku”. Wśród nominowanych do nagrody była również odtwórczyni tytułowej roli w tej operze, Anna Mikołajczyk.

Odeszli Irena Turska i Tadeusz Andrzej Zieliński

Na początku tego roku pożegnaliśmy dwoje wybitnych specjalistów. 22 lutego zmarła prof. Irena Turska – znakomity choreolog i krytyk baletowy, a 25 lutego Tadeusz Andrzej Zieliński – ceniony w kraju i za granicą muzykolog i krytyk muzyczny. Pozostawili po sobie dziesiątki publikacji, które stanowią ogromny wkład w polską kulturę.

IRENA TURSKA

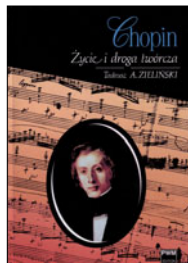
(ur. 26 października 1912 w Warszawie) – pedagog, wykładowca, krytyk. W połowie lat 50. podjęła także trwającą kilkadziesiąt lat współpracę z PWM. Jej owocem stały się tak ważne książki o tańcu, jak m.in. *Co to jest balet* (1957), *Krótki zarys historii tańca i baletu* (1962), *W kręgu tańca* (1965), *Przewodnik baletowy* (1973 wyd. I, 1997 wyd. II), *Almanach baletu polskiego* (1983). *Spotkanie ze sztuką tańca* (2000) stanowi wyjątkową pozycję w polskim piśmiennictwie dotyczącym sztuki tańca. Bogaty dorobek twórczy Ireny Turskiej obejmuje również artykuły problemowe z zakresu tańca, recenzje z przedstawień baletowych. W 2002 otrzymała nagrodę Ministra Kultury za wkład w rozwój nauki



o balecie i popularyzację sztuki baletowej w Polsce, w roku 2012 – złoty medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”. W 2012 otrzymała również medal Polskiego Wydawnictwa Muzycznego „Ad honorem”.

TADEUSZ ANDRZEJ ZIELIŃSKI

(ur. 22 maja 1931 r. w Warszawie) – jeden z najwybitniejszych polskich muzykologów i krytyków. W latach 1957-60 pełnił funkcję redaktora muzycznego w Polskim Radiu. Później przez ponad 30 lat był członkiem redakcji „Ruchu Muzycznego”. Jego szerokie zainteresowania koncentrowały się przede wszystkim wokół zagadnień historii muzyki i praktyki wykonawczej XIX i XX stulecia. Współpraca Tadeusza Zielińskiego z PWM trwała ponad 60 lat. W 1955 r. ukazała się publikacja *Ostatnie symfonie Czajkowskiego*, cztery lata później praca: *Koncerty Prokofiewa*. Później PWM wydawało: *Spotkania z muzyką współczesną* (1975), monografię Bartoka (1980), *Problemy harmoniki nowoczesnej* (1983), *O twórczości K. Serockiego* (1985). Z ważniejszych publikacji na czoło wysuwają się obszerne monografie Fryderyka Chopina (*Chopin. Życie i droga twórcza*, PWM, Kraków 1993) oraz Karola Szymanowskiego (*Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997). Należał do najpopularniejszych autorów piszących o muzyce. W 2002 otrzymał doroczną Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich, a w 2006 został laureatem Dorocznej Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Statuetkę Gryfa Pomorskiego, nazywaną pomorskim „Oscarem”, kompozytorka odebrała z rąk marszałka Mieczysława Struga 11 maja br. podczas uroczystej gali w Polskiej Filharmonii Bałtyckiej na gdańskiej Ołowiance. Uroczystości wręczenia Pomorskich Nagród Artystycznych towarzyszył koncert symfoniczny w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Polskiej Filharmonii Bałtyckiej i solisty Jarosława Bręka pod dyktando Tomasza Bugaja.

Dwa miesiące wcześniej, 9 marca tego roku, Elżbieta Sikora została również uhonorowana Nagrodą Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „Splendor Gedanensis” za rok 2011.

PWM w systemie wypożyczeń Zinfonia

Od ubiegłego roku Polskie Wydawnictwo Muzyczne jest jednym z partnerów Zinfonii – portalu zrzeszającego wydawców muzycznych na całym świecie. Został on założony w lipcu 2011 roku przez Petera Grimshawa (BTM Innovation Pty Ltd) i czterech spośród największych obecnie wydawców muzyki współczesnej: Boosey & Hawkes (część Imagem Group), Universal Music Publishing Classical, Music Sales i The Edition Peters Group. PWM przystąpiło do niej już w listopadzie tego samego roku.



Zinfonia to jedyna tego typu platforma, która gromadzi pełne informacje z katalogów wypożyczeniowych poszczególnych wydawców. W ten sposób w jednym miejscu można znaleźć wszystkie informacje na temat dostępności utworu w danym kraju, pełną specyfikację dzieła oraz informacje o kompozytorze. Powstała głównie z myślą o bibliotekarzach orkiestr w celu uproszczenia procedury składania zamówień na materiały nutowe oraz ułatwienia dotarcia do poszczególnych twórców czy utworów. Stanowi kolejny etap prac Petera Grimshawa nad udoskonalaniem współpracy bibliotekarzy i wydawnictw. Pierwszym jego sukcesem był Hire Library Management System for Windows (w skrócie HLMSW), który umożliwia międzynarodowym wydawcom i orkiestrom łatwe zarządzanie operacjami wypożyczeń materiałów wykonawczych. Połączenie obu systemów prowadzi do zautomatyzowania całego procesu zamawiania.

O funkcjonalności nowej platformy rozmawiali podczas spotkania w warszawskim oddziale PWM bibliotekarze: Joanna Syrnicka (Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia) i Andrzej Michna (Filharmonia Wrocławska), którzy jako pierwsi w Polsce testowali nową platformę, a także Dyrektor Oddziału Warszawa PWM Teresa Kozak i Kierownik Działu Wypożyczeń w PWM Justyna Neuer-Luboradzka.

PWM: Chciałabym zacząć od programu HLMSW, którego używamy w naszym Wydawnictwie od

dwóch lat. Oczywiście na początku musieliśmy go dopasowywać do naszych potrzeb ze względu na język i polskie przepisy finansowe i podatkowe, ale z naszego punktu naprawdę było warto. Czy Państwo zauważyli tę zmianę, kiedy przeszliśmy z metody „tradycyjnej” na „elektroniczną”?

Andrzej Michna: Tak, pamiętam ten moment. Mnie to bardzo cieszy, że także w naszej dziedzinie wszystko idzie w tym kierunku, zresztą – i tak nie mamy wyboru! Ja się zawsze śmieję, jak ktoś narzeka na nuty, że tak czy tak za jakiś czas nie będziemy mieć nut, tylko będą wyświetlacze i wszystko będzie elektroniczne. Postęp w tej kwestii wydaje się nieunikniony.

PWM: Niejako naturalną konsekwencją programu HLMSW, jakby drugim krokiem, stała się możliwość zamawiania, czyli właśnie Zinfonia. Ale zanim o niej, powiedzmy krótko, na czym polega praca bibliotekarza w orkiestrze. Takie hasła, jak Zinfonia, wypożyczanie, są dla wielu osób niezrozumiałe, nie wszyscy mają świadomość tego, że istnieje coś takiego jak materiały orkiestrowe.

A.M.: Bibliotekarz w orkiestrze jest to osoba odpowiedzialna za zamówienie nut, kontakt z osobami organizującymi koncert, inspektorem etc. Wygląda to tak, że trzeba skontaktować się z wydawcą, określić liczbę wykonawców, skład orkiestry, uwzględnić różne wersje utworu, uwagi wykonawcze czy uwagi dyrygenta. Trzeba zadbać, żeby to, co mają muzycy na pulpitach było zgodne z tym, co w partyturze. I po tym wszystkim, jak się koncert odbędzie, nuty w komplecie muszą wrócić do wydawcy. I to też nie zawsze jest takie proste i oczywiste.

PWM: Skąd czerpią Państwo informacje, czym się posilają szukając nut do zupełnie nowego utworu, którego Państwa orkiestra nie grała dotąd?

Joanna Syrnicka: Szukamy po katalogach, stronach wydawców, ogólnie w Internecie... Niezwykle Internet jest tu bardzo pomocny.

PWM: I teraz także Zinfonia...?

J.S.: Tak, mnie się ten program szalenie podoba. Dla mnie Zinfonia to jest przede wszystkim łatwość wyszukiwania utworów i informacje o wydawcy przy tytułach, to jest naprawdę bardzo pomocne. Przy każdym utworze jest podany skład orkiestry, dla nas bardzo istotny, to nam bardzo pomaga, nawet takie szczegóły, jak czas trwania.



Foto: K. Płotnicka

Od lewej: J. Neuer-Luboradzka, A. Michna, J. Syrnicka, T. Kozak

A.M.: Czas trwania utworu jest czasami decydujący do wyboru danej wersji.

Joanna Syrnicka: Byłam też zachwycona tym, że jak składam zamówienie to od razu dostaję mailem potwierdzenie i mogę być spokojna, że materiały są na pewno zamówione. Dostaję informacje na temat etapów zamówienia, czy faktura została wystawiona, to jest kapitalne. Ciekawym jest też „Mój katalog”, w którym mogę sobie przygotować wszystko, zrobić wycenę i potem dopiero w odpowiednim momencie zamówić.

A.M.: Mnie się też bardzo podoba, że program podpowiada końcówkę nazwiska.

PWM: Zdajemy sobie sprawę z tego, że wyspywanie zamówień jest dla bibliotekarza rzeczą żmudną i kłopotliwą...

A.M.: Przydatne przy szykowaniu zamówień przez Zinfonię jest więc to, że program zapamiętuje byłe zamówienia. Stworzenie możliwości kopiowania, zachowywania pewnych informacji, które za każdym razem muszą być przez zamawiającego powtórzone, jest dla nas po prostu wygodniejsze.

PWM: A z drugiej strony system w pewien sposób zabezpiecza interes wydawcy, gdyż nie pozwala pójść dalej dopóty, dopóki nie zostaną wypełnione wszystkie formalności.

J.S.: To, czego mi brakuje, to na pewno brak udziału dużych wydawnictw, takich jak na przykład Schott Music. To ogranicza zakres Zinfonii.

PWM: Pan Peter Grimshaw był na targach we Frankfurcie i rozmawiał z wydawcami, w pierwszym rzędzie z tymi, którzy pracują na programie HLMSW. Miejmy więc nadzieję, że wkrótce dołączą do Zinfonii kolejni wydawcy.

A.M.: To byłoby dla nas dużo wygodniejsze.

Katarzyna Płotnicka

{ nowe publikacje }

► Nowe nuty

Fryderyk CHOPIN
Wariacje B-dur op. 2
Transkr. na fortepian i kwartet smyczek.
oprac.: B. Kominek
partytura + głosy
Nr kat. I 1202
ISMN 979-0-2740-0799-7

Antoni COFALIK
Gamy dwu-, trzy- i czterooktawowe na skrzypce
Nr kat. I 1287
ISMN 979-0-2740-0801-7



Ewa FABIAŃSKA
Miniatures sonoristiques
na puzon preparowany solo
Justyna KOWALSKA-LASOŃ
...dotykam gór, a one dymią...
na flet preparowany solo

Laureaci IX Konkursu Kompozytorskiego im. T. Ochlewskiego 2011
Nr kat. I 1269
ISMN 979-0-2740-0771-3



Wojciech KILAR
Muzyka filmowa na fortepian z. I
Temat miłosny z filmu *Dracula*; Wokaliza z filmu *Dziwne wrota*; Temat z filmu *Pianista*; Prolog z filmu *Portret damy*; Miłosne zjawy z filmu *Portret damy*; Muzyka rejsu z filmu *Smuga cie-*

nia; Walc z filmu *Ziemia obiecana*
Oprac.: M.J. Papara
Nr kat. I 1275
ISMN 979-0-2740-0779-9

Wojciech KILAR

Muzyka filmowa na fortepian z. 2

Temat z filmu *Bilans kwartalny*; Polonez z filmu *Pan Tadeusz*; *W stepie szerokim* z filmu *Przygody Pana Michała*; Temat z serialu *Rodzina Polanieckich*; Walc z filmu *Trędowata*

Oprac.: M.J. Papara

Nr kat. I 1281

ISMN 979-0-2740-0780-5

Wojciech KILAR

Lumen

na chór mieszany a capella

tekst biblijny

Nr kat. I 1291

ISMN 979-0-2740-0842-0

Wojciech KILAR

Sonety do Laury

na baryton i fortepian

tekst: F. Petrarca

Nr kat. I 1304

ISMN 979-0-2740-0813-0

Andrzej KRZANOWSKI

II Sonata

na akordeon solo

Nr kat. I 1290

ISMN 979-0-2740-0807-9

Aleksander LASOŃ

V Kwartet smyczkowy „7,5”

partytura + głosy

Nr kat. I 1270

ISMN 979-0-2740-0784-3

Witold LUTOSŁAWSKI

Wariacje na temat Paganiniego

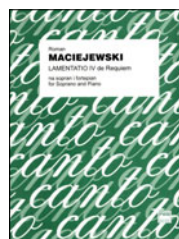
Opracowanie na 2 fortepiany i perkusję

oprac. partii perkusji: M. Ptaszyńska

partytura + głosy

Nr kat. 9703

ISMN 979-0-2740-0796-6



Roman MACIEJEWSKI

Pieśni Bilitis

na sopran i orkiestrę wyc. fort.

Nr kat. I 1262

ISMN 979-0-2740-0797-3

Pieśni Bilitis na sopran i fortepian do słów Pierrea Louysa w przekładzie Leopolda Staffa, które Roman

Maciejewski skomponował w 1932, niestety zaginęły. W 1935 kompozytor dokonał orkiestracji *Pieśni*, jednak również wersja orkiestrowa nie przetrwała w całości do naszych czasów. Zachowały się cz. I (*Fletnia*) oraz ok. 2/3 cz. III (*Wspomnienie Mnasidiki*). Cz. II (*Nagrobek Bilitis*) zaginęła. Poza tym zachowała się kompletna partia sopranu z polskim tekstem. Niniejsze wydanie jest wyciągiem fortepianowym z wersji orkiestrowej, uzupełnionej przez Sebastiana Krajewskiego w 2001 r.

Sebastian Krajewski jest autorem wyciągu oraz opracowania muzycznego oryginalnych wierszy Pierrea Louysa.

Roman MACIEJEWSKI

Lamentatio IV de Requiem

na sopran i fortepian

Nr kat. I 1263

ISMN 979-0-2740-0773-7



Arkadiusz Aries

NIEZGODA

Tres piezas para guitarra

Nr kat. I 1277

ISMN 979-0-2740-0781-2

Zygmunt NOSKOWSKI

Fantasia. III Kwartet smyczkowy e-moll

partytura + głosy

Nr kat. I 0432

ISMN 979-0-2740-0775-1

Agata ZUBEL

What is the Word

na głos, flet, skrzypce,

wiolonczelę i fortepian

Nr kat. I 129810

ISMN 979-0-2740-0798-0



Na polską nutę.

Wybór utworów na skrzypce i fortepian*

Grażyna Bacewicz; Fryderyk Chopin; Romuald Twardowski; Henryk Wieniawski

Nr kat. I 1283

ISMN 979-0-2740-0778-2



Na polską nutę.

Wybór utworów na fortepian*

Fryderyk Chopin; Witold Lutosławski; Roman Maciejewski; Stanisław Moniuszko; Ignacy Jan Paderewski; Karol Szymanowski

Nr kat. I 1282

ISMN 979-0-2740-0775-5

* Zbiory zawierają wirtuozowskie utwory wybitnych polskich kompozytorów XIX i XX w., nawiązujące stylistycznie do polskiej muzyki tanecznej (kujawiak, oberek, mazurek) i pieśni ludowych.

► Nowe książki



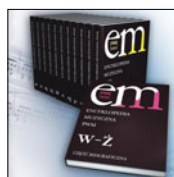
Krzysztof MEYER

Mistrzowie i przyjaciele

392 ss., B5, oprawa twarda

Nr kat. 20714

ISBN 978-83-224-0937-4



Encyclopedia Muzyczna

PWM

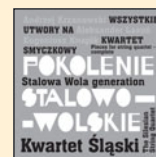
Część biograficzna, t. 12

„W-Z”

oprawa twarda

ISBN 978-83-224-935-0

Nr kat. 20672

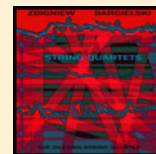


Pokolenie stalowowskie

Eugeniusz Knapik; Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń

Kwartet Śląski

Fundacja Musica Pro Bono, 6CD, 2011



Zbigniew Bargielski

Kwartety smyczkowe

I Kwartet smyczk. „Alpejski”; II Kwartet smyczk. „Wiosenny”; III Kwartet smyczk. „Martwa natura z krzykiem”; Przygotowanie; Działanie; Wyzwolenie; Noc pożegnania; IV Kwartet smyczk. „Płonący czas”; V Kwartet smyczk. „Czas, który minął”; Overture; Bagatelle; Feuilles volantes; Burlesque; Nocturne; Tango melancolique; Romance sans paroles; A la manière de blues; Fantaisie rustique; VI Kwartet smyczk. „Dramatyczny”; Po drugiej stronie lustra

Kwartet Śląski; M. Andrysek (acc).

R. Widaszek (d)

ACD 173, 2CD, 2012



Bogusław Schaeffer

Assemblage

Assemblage (2nd simultaneous version);

Electronic Symphony (performed by

B. Mazurek); Heraklitiana (U. Mazurek,

ar); Project (Z. Piernik, tb); Project

(M. Pędziatek, cr. ing.); M.P. listens to

Heraklitiana (M. Palosz, vc); Electronic

Symphony (performed by Wolfram);

Assemblage (1st simultaneous version);

o.t. dec. 2011 (T. Lehn)

DUX 0881-82, 2012 (2CD)



Eugeniusz Morawski

Poematy symfoniczne

Don Quichotte; Ulalume; Nevermore

Sinfonia Varsovia, M. Wolińska (dir.)

Fundacja Brucknera/CD Accord ACD

176, 2012



Debussy, Szymanowski

Debussy – Pour le Piano; Estampes;

L'Isle Joyeuse; Szymanowski – Preludium

i fuga cis-moll; Sonata c-moll op. 8

R. Blechacz (pf)

Deutsche Grammophon 4770548, 2012



Maria Szymanowska

Ballades & Romances

B. van Oort (fort. Broadwood 1825),

E. Zapolska (s)

AP0260, 2012



Henryk Mikołaj Górecki

Concerto-Cantata

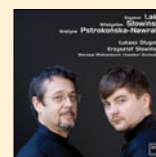
Kleine requiem für eine Polka; Trzy tańce,

Koncert na klaviesyn i ork. (wer. fort.)

A. Górecka (pf), C. Wincenc (fl), Orkiestra

Symfoniczna Filharmonii Narodowej,

A. Wit (dir.)



Władysław Słowiński – Koncert na flet;

Szymon Laks – Symphonie pour cordes;

Grażyna Pstrokońska-Nawratil –

...como el sol e la mar... z cyklu „myśląc

o Vivaldim”

Ł. Długosz (fl), Orkiestra Kameralna

Filharmonii Narodowej, K. Słowiński (dir.)

DUX 0737, 2012



Witold Szalonek

Meduza

Poseidon i Meduza; Meduzy sen

o Pegazie; Głowa Meduzy

Trio Soli Sono

DUX 0880, 2012

► Wybrane tytuły wypożyczeniowe

ZBIGNIEW BARGIELSKI (*1937)

Im Niemandland

nowa wersja oratorium na dwoje śpiewaków, dwoje recytatorów, dwie grupy choralne i dwie grupy instrumentalne (1988/2012), 80'

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

Prawykonanie: 28 IV 2012, Wrocław, „Musica Polonica Nova”

A. Zubel (MS), P. Ostapenko (Bar), B. Krawczyk, A. Świąs (Rec), Chór Filharmonii Wrocławskiej, W. Sirenko (dir), NOSPR, S. Bywalec (dir.)

„Oratorium Bargielskiego opiera się na dwóch ideach muzycznych: dialogu i centralizacji. Pierwsza przejawia się w antyfonalnym użyciu chórów i re-sponsoryjnym dialogowaniu solistów. Dialog daje się zauważyć również w warstwie słownej, gdzie dochodzi do spotkania współczesnych tekstów w języku niemieckim ze starą poezją hebrajską. Idea centralizacji kształtuje muzykę Bargielskiego od ponad trzydziestu lat. Jej sednem jest wyróżnianie określonych wysokości jako dominujących”.

[Marcin Krajewski]

JACEK DOMAGAŁA (*1947)

Two Pieces for Strings (2010/2011), 18'
0000-0000-archi (6.5.4.3.1)

WOJCIECH KILAR (*1932)

Tango z filmu „Zazdrość i medycyna” (1973), 3'

2022-0440-timp pttto sosp. tmb c.c. ar cemb pf-archi (12.8.4.4.4)

ZYGMUNT KRAUZE (*1938)

Canzona (2011), 15'

na zespół instrumentalny

1121-1110-batt (2esec:mar, gr.c., 3 toms) pf-archi

Prawykonanie: 12 I 2012, Amsterdam
Asko|Schönberg Ensemble, R. de Leeuw (dir.)

PAWEŁ ŁUKASZEWSKI (*1968)

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

S solo-coro misto-3333-4331-batt cel ar pf-archi (7.6.5.4.3)

Prawykonanie: 28 VIII 2012, Ryga

FELIKS NOWOWIEJSKI (1877–1946)

Legenda

na skrzypce i orkiestrę (przed 1914), 7'

vno solo-2222-2200-batt ar-archi

NOWE WYDANIE!

KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

I Symfonia f-moll op. 15 (1907), 21'

3343-4331-batt (4esec) 2ar-archi

Prawykonanie: 26 III 1909, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
G. Fitelberg (dir.)

NOWE WYDANIE!

II Symfonia B-dur op. 19 (1910, 1926), 32'

3333-4331-batt (3esec) ar archi

Prawykonanie: 7 IV 1911, Warszawa
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej,
G. Fitelberg (dir.)

NOWE WYDANIE!

HENRYK WIENIAWSKI (1835–1880)

Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra „Faust” de Gounod op. 20 (1865), 19'

vno solo-3222-2230-batt (1esec)-archi

Prawykonanie: 29 III 1865, Petersburg

AGATA ZUBEL (*1978)

Percussion Store (2012), 15'

na perkusję i orkiestrę symfoniczną

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

Prawykonanie: 20 IV 2012, Kraków
Haba Percussion Group, Orkiestra Symfoniczna
Filharmonii Krakowskiej, P. Przytocki (dir.)

„Percussion Store jest rodzajem koncertu, w którym, obok wielkiej orkiestry symfonicznej, rolę solisty przejmują instrumenty perkusyjne. Traktowane są one jako zbiorowości – nie jedna czy kilka jednostek – i w oczywisty sposób przesuwają spektrum uwagi w stronę rytmu i barwy. Cztery grupy perkusyjne wykorzystują ponad 100 instrumentów – nie tylko tych kojarzonych z filharmonicznymi estradami, ale także zupełnie nietypowych: części maszyn i urządzeń, przedmiotów codziennego użytku etc. Partia orkiestry z założenia nie stanowi tła ani komentarza – poddana jest tym samym priorytetom – eksponuje artykulację i techniki gry upodabniające zespół filharmoniczny do potężnego perkusyjnego ensamblu”. [Agata Zubel]



Nowa strona dedykowana Wojciechowi Kilarowi i jego muzyce:

► www.wojciechkilar.pl

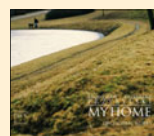
Strona zawiera informacje o wydanych przez PWM utworach kompozytora, dostępnych w sprzedaży i do wypożyczeń, wraz z fragmentami partytur, a także m.in.: aktualizowany na bieżąco kalendarz koncertów z utworami Wojciecha Kilara, dyskografię i wiadomości dotyczące działalności kompozytora i jego muzyki.



Ignacy Jan Paderewski

Manru. Dramat liryczny w trzech aktach

Chór, Balet i Orkiestra Opery Nova w Bydgoszczy, M. Figas (dir.)
DUX 9793, DVD, 2011



Bronisław Kazimierz Przybylski

My Home – Utwory orkiestrowe

Cztery nokturny kurpiowskie;

In honorem Nicolai Copernici;

Concerto polacco; Sinfonia da

Requiem; A Varsovie; Folklore;

Sinfonia polacca: Return

J. Gadulanka (s), NOSPR,

Z. Szostak (dir.), A. Wit (dir.),

J. Oberbek (gitara), Orkiestra PRITV

w Krakowie, B. Dawidow (dir.),

J. Katlewicz (dir.), S. Kawalla (dir.),

A. Wit (dir.), P. Paluch (acc)

DUX 0866-67, 2012



Polish Chamber Music for Wind Instruments

I. F. Dobrzyński – Duo na klarnet

i fortepian op. 47; W. Kilar –

Sonata na róg i fortepian (1954);

F. Lessel – Grand Trio na fortepian,

klarnet i róg op. 4

J. Domańska (pf), T. Tomaszewski

(cr), R. Widaszek (cl)

DUX 0857, 2011



Camerata Silesia Sings Kilar

Hymn Paschalny; Lament; Missa

Pro Pace: Dona nobis pacem;

Agnus Dei z filmu „Król ostatnich

dni”; Apotheosis do słów

Szekspira z filmu „Tydzień z życia

mężczyzny”; Veni Creator

Orkiestra Kameralna AUKSO,

Camerata Silesia, A. Szostak (dir.)

DUX 0856, 2012



Wojciech Kilar

To, co najpiękniejsze

Polonez z filmu „Pan Tadeusz”;

Tango z filmu „Zazdrość

i medycyna”; Agnus Dei z filmu

„König der letzten Tage”;

Trzy preludia; Missa Pro Pace:

Kyrie (fragm.), Credo (fragm.);

Mrówki z filmu „Pan Tadeusz”;

Koncert fortepianowy:

Preludium. Andante con moto;

Preludium choralowe: Choral.

Misterioso; Victoria; Magnificat:

Magnificat anima mea

Dominum; Orawa; Kościelec

1909; Krzesany

Chór i Orkiestra Filharmonii

Śląskiej, M.J. Błaszczyk (dir.),

Chór Opery Wrocławskiej,

P. Jablonski (pf), I. Kłosińska (S),

T. Krzysica (T), P. Nowacki (B),

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii

Wrocławskiej, M. Pijarowski (dir.),

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii

Opolskiej, B. Dawidow (dir.),

Polska Orkiestra Radiowa,

W. Rajski (dir.), M. Prejsnar (pf),

Sinfonia Viva, T. Radziwonowicz

(dir.), Orkiestra Symfoniczna

Filharmonii Świętokrzyskiej,

J. Rogala (dir), Śląska Orkiestra

Kameralna

DUX 0906/0907, 2CD, 2012