

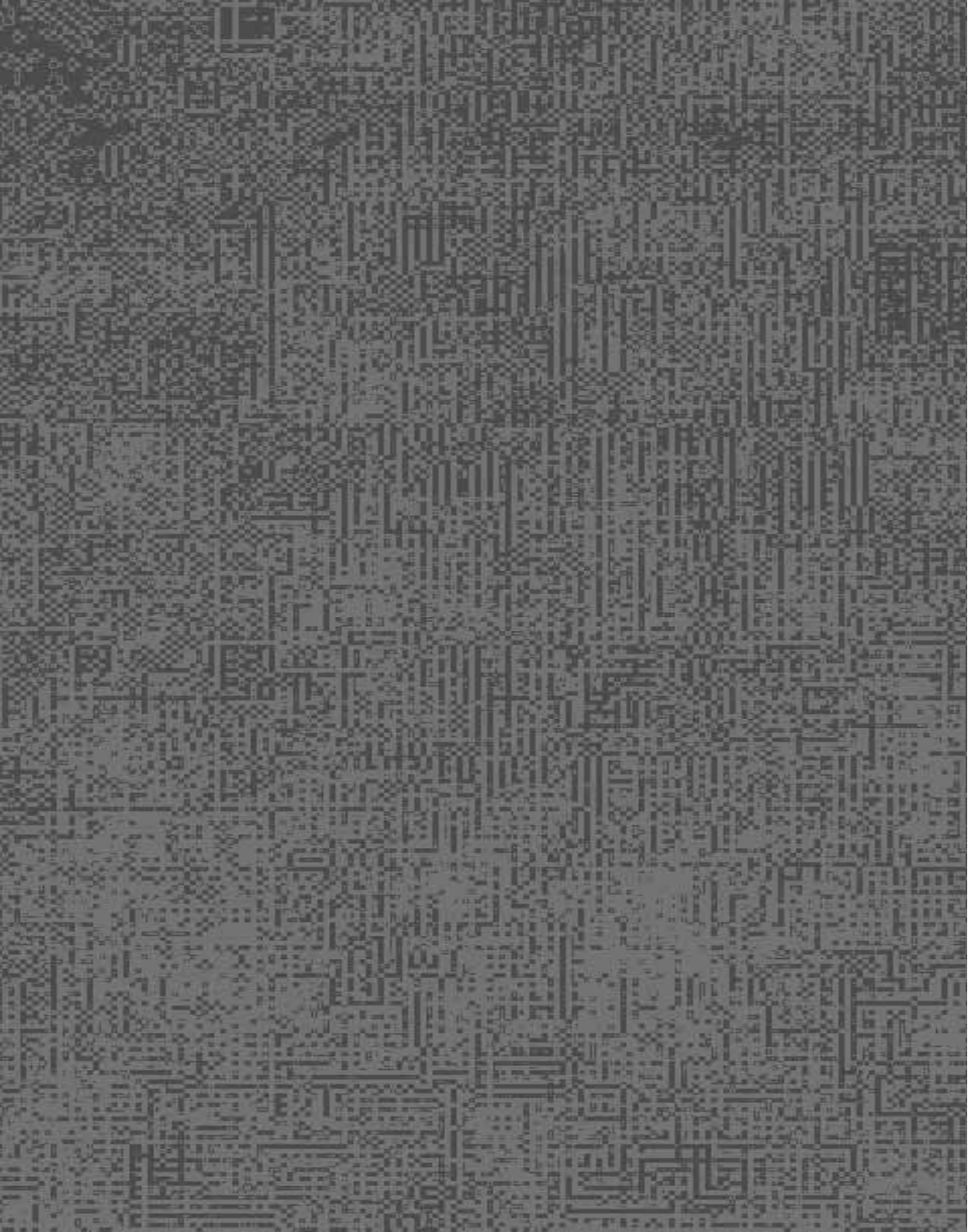
R + A + P

O + R +

+ T 2011
● **Raport** o stanie
● muzyki polskiej

instytut muzyki i tańca





1 .

Raport o stanie muzyki polskiej

R+

IMIT 0001

Wydawca: Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa
Andrzej Kosowski, dyrektor, inicjator *Raportu*

Koordinacja merytoryczna:
Andrzej Chłopecki

Koordinacja organizacyjna:
Joanna Grotkowska, dyrektor Fundacji Polskiej Rady Muzycznej
Alina Świąś, Instytut Muzyki i Tańca

Redaktor wydania:
Joanna Grotkowska, Andrzej Chłopecki

Redakcja i korekta:
Anna Kreutz, Kamila Stępień-Kutera

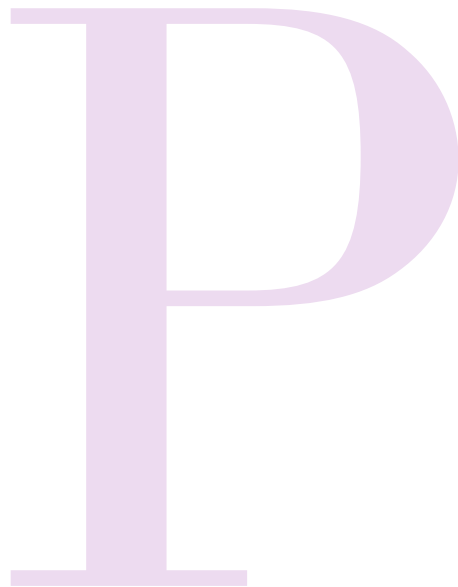
Projekt graficzny i skład typograficzny:
Darek Komorek

Druk:
Męg Leszek Marcinkowski [leszek@marcinkowski.waw.pl]
Zakłady Graficzne Taurus

© Copyright by Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2011

ISBN 978-83-932955-0-0

Printed in Poland



instytut muzyki i tańca



Instytut Muzyki i Tańca
Pl. Piłsudskiego 9
00-078 Warszawa
tel. (+48) 22 69 20 969
fax (+48) 22 69 20 970
www.imit.org.pl



Raport o stanie
muzyki polskiej

Warszawa 2011

R + T

SPIS TREŚCI

Przedmowa ANDRZEJ KOSOWSKI — 13

— — —

Wst ęp ANDRZEJ CHŁOPECKI

Dlaczego raport o stanie muzyki dziś właśnie? — 15

Muzyki „mapa drogowa” – plan raportu — 20

Wstępne rozpoznanie terenu — 20

Nowe jakości – wolność — 21

Likwidacja monopolu: między Polskimi Nagraniami i Polskim

Wydawnictwem Muzycznym — 23

Nowa przestrzeń mediów publicznych — 25

Rewolucja informatyczna — 27

— — —

cz ęć pierwsza

— — —

Muzyka współczesna ANDRZEJ CHŁOPECKI

Twórca, czyli wytwórca wartości kultury muzycznej — 29

Polska scena kompozytorska — 30

Karty zamknięte, czyli dziedzictwo z perspektywy roku 1989 — 33

Karty zamykane, czyli dziedzictwo współczesności 1989–2010 — 37

Kontynuacje, czyli seniorzy — 44

Kontynuacje, czyli pokolenie powojenne — 46

Młode pokolenie kompozytorskie – karty otwierane. Nowa polska
fala kompozytorska początku XXI wieku:

Wspólny mianownik: wolność i technologia — 52

Czas Mykietyna — 56

Sylwetki – przybliżenia — 58

„Infrastruktura” partytur:

Wykonawstwo muzyki współczesnej — 63

Krytyka muzyczna w obszarze współczesności muzycznej — 66

Dzieło, czyli produkt — 69

Odbiorca, czyli konsument — 70

6 . SPIS TREŚCI

Przestrzeń kultury, czyli instytucje	— 72
Festiwale – główne ośrodki	— 73
Organizacje, stowarzyszenia, fundacje, jako podmioty kultury muzycznej w obszarze współczesności	— 77
Media	— 81
Muzyka i Polskie Radio	— 81
Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów	— 83
Festiwale Muzyczne Polskiego Radia	— 87
Zamówienia kompozytorskie	— 87
Zespoły Polskiego Radia [zestawienia danych]	— 91

Muzyka alternatywna ANTONI BEKSIAK

Definicje	— 102
W stronę poważnej muzyki współczesnej	— 103
Swobodna improwizacja	— 108
Twórca poza hierarchią	— 109
Instalacje, multimedia, interakcje	— 111
Nowe obszary edukacji, nowe narzędzia dydaktyczne	— 113

Muzyka jazzowa MACIEJ KARŁOWSKI

Kategorie twórczości i wykonawstwa w muzyce jazzowej	— 118
Polska scena jazzowa	— 119
Obecność jazzu w mediach	— 121
Rynek fonograficzny	— 122
Rynek wydawniczy, publikacje	— 124
Krytyka w obszarze muzyki jazzowej	— 125
Instytucje kultury a jazz	— 126
Edukacja w dziedzinie muzyki jazzowej	— 127
Obecność polskiego jazzu na scenie międzynarodowej	— 128

Muzyka pop/rock, rynek fonograficzny BARTEK CHACIŃSKI

Uwagi o strukturze twórczej wybranych obszarów: pop, rock i pochodne	— 130
Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny	— 136
Krytyka muzyczna w obszarze muzyki pop	— 139
Masowe imprezy festiwalowe	— 140

Muzyka hip-hop MARCIN FLINT

Twórczość i wykonawstwo — 142

Strona tekstowa hip-hopu — 144

Rynek wydawniczy — 144

Krytyka hip-hopowa — 145

— — —

Muzyka ludowa od tradycyjnej do folkowej

MARIA BALISZEWSKA, REMIGIUSZ MAZUR-HANAJ

Wstęp – 1989, czyli spadek po PRL — 147

Twórczość. Muzyka ludowa między autentycznym, „muzyką świata” i „cepeliadą”:

Definicje — 151

Muzyka tradycyjna na wsi — 153

Muzyka ludowa w mieście — 154

Muzyka folkowa — 155

Muzyka estradowa — 156

Twórczość inspirowana muzyką tradycyjną. Fuzje stylistyczne — 156

Dokumentacja muzyki ludowej — 157

Wykonawstwo:

Muzyk ludowy — 158

Muzycy wykonujący muzykę tradycyjną w miastach – styl revival,
muzyka odżywiająca — 161Muzycy folkowi – amatorzy i profesjonaliści, pasjonaci
i zawodowcy — 162

Muzyka mniejszości narodowych i etnicznych — 163

Muzyka inspirowana folklorem — 165

Fonografia — 166

Najważniejsze wydawnictwa płytowe — 166

Media — 167

Najważniejsze festiwale — 169

Wnioski — 171

Niektóre oblicza współczesnej emancypacji muzyki ludowej — 172

Muzyka ludowa – edukacja — 175

— — —

— — —

Muzyka dawna AGATA SAPIECHA

- Geneza ruchu wykonawstwa zgodnego historycznie w Polsce — 181
Wydawnictwa, prace muzykologiczne, badania — 182
Muzyka dawna w ośrodkach akademickich — 188
Badania naukowe dotyczące zabytków muzycznych polskich i znajdujących się
w Polsce — 191
Stowarzyszenia i fundacje — 192
Wykonawstwo muzyki dawnej – zespoły — 195
Muzyka dawna na antenie Programu 2 Polskiego Radia — 200
Muzyka dawna na płytach CD — 203

— — —
— — —

Muzyka klasyczna KRZYSZTOF KOMARNICKI

- Filharmonie i orkiestry — 205
Repertuary orkiestr — 212
Udział muzyki polskiej w repertuarach — 216
Teatry operowe, teatry muzyczne — 221
Festiwale operowe — 226
Festiwale muzyki klasycznej — 228
Konkursy — 230
Zespoły kameralne — 234
Chóry — 237
Instytucje, stowarzyszenia, fundacje — 238
Odbiorcy muzyki — 245
Ruch amatorski — 247

— — —
— — —

Muzyka a taniec JOANNA SZYMAJDA — 251

— — —

Muzyka filmowa PAWEŁ SZTOMPKE — 254

— — —

Festiwale, kursy, konkursy [zestawienie] — 259

— — —

Portale internetowe ALINA ŚWIĘS — 282

— — —

— — —

— — —

cz ęć druga

— — —
**Edukacja muzyczna. Problemy, wyzwania, kierunki
 rozwoju** ANDRZEJ BIAŁKOWSKI

Uwagi wstępne — 288

Edukacja muzyczna w systemie oświaty — 291

Usytuowanie edukacji muzycznej w systemie oświaty — 291

Liczba godzin przeznaczonych na zajęcia muzyczne — 292

Artystyczne zajęcia pozalekcyjne — 293

Kwalifikacje kadry prowadzącej lekcje muzyki w szkołach — 293

Uregulowania w zakresie tworzenia programów nauczania
 muzyki — 295

Efektywność nauczania muzyki w polskich szkołach
 ogólnokształcących — 296

Szkolnictwo muzyczne — 298

Szkoły muzyczne I i II st.:

Rodzaj, liczba i rozmieszczenie szkół muzycznych — 300

Uczniowie podstawowych i średnich szkół
 muzycznych — 301

Nauczyciele szkół muzycznych i formy ich
 doskonalenia — 302

Zewnętrzna kontrola efektywności nauczania — 302

Wyższe szkolnictwo muzyczne — 304

Szkoły artystyczne oraz kierunki artystyczne w szkołach
 nieartystycznych — 304

Studenci kierunków artystycznych i kadra nauczająca — 305

Problemy i wyzwania stojące przed wyższym
 szkolnictwem artystycznym — 306

Podsumowanie — 307

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

cz ęć trzecia

— — —
Finansowanie, instytucje kultury, ramy prawne

KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

Finansowanie kultury — 310

Instytucje kultury — 314

Teatry operowe — 315

Filharmonie — 317

Orkiestry i inne zespoły — 320

Teatry muzyczne i operetkowe — 322

Pozostałe instytucje kultury o profilu muzycznym — 323

Ramy prawne:

Podstawowe akty prawne regulujące obszar prawa kultury — 326

Inne akty prawne:

Ustawa o prawie autorskim — 333

Prawodawstwo unijne wobec problemów życia kulturalnego
w Polsce: Prawo medialne i problematyka
„dzieł osieroconych” — 334

— — —
— — —
Dost ępn o ść danych na temat ęycia muzycznego w Polsce

ALEKSANDRA JAGIEŁŁO-SKUPIŃSKA — 377

Wybrane dane statystyczne, informacje, zestawienia:

Dane statystyczne Głównego Urzędu Statystycznego — 341

Muzyczny portret Polaków – badanie TNS OBOP (2008) — 345

Wydawnictwa książkowe i wydawnictwa nutowe w Polsce — 348

Fonografia, wydawnictwa płytowe — 353

Biblioteki muzyczne i ośrodki dokumentacji muzycznej — 360

Wybrane nagrody muzyczne — 362

— — —
— — —
— — —
Noty o autorach — 364

Przedmowa

Raport o stanie muzyki polskiej został przygotowany z myślą o prezentacji podczas I Konwencji Muzyki Polskiej w maju 2011 roku w Warszawie. Było to pierwsze zadanie powstałego w październiku 2010 roku Instytutu Muzyki i Tańca, powołanego na wniosek środowiska muzycznego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Ale była to także próba zapelnienia olbrzymiej luki, jaka pojawiła się na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 roku, podczas którego zabrakło właśnie takiego raportu. Zaś potrzeba zdiagnozowania sytuacji muzyki polskiej jawiła się jako oczywista.

W niniejszym *Raporcie* staraliśmy się po raz pierwszy w Polsce po 1989 roku dokonać fotograficznego zapisu życia muzycznego, a w nim działających artystów i kompozytorów, muzykologów, dziennikarzy, krytyków, instytucji muzycznych i organizacji pozarządowych. Opisujemy system edukacyjny, sposoby finansowania kultury muzycznej, ramy prawne, działalność mediów, wydawnictw, firm fonograficznych oraz udział słuchaczy i widzów w życiu muzycznym Polski. Naszą intencją było opracowanie *Raportu*, który ujmowałby stan muzyki w Polsce w jak najszerszym zakresie, zarówno chronologicznym, jak i gatunkowym. Najbardziej szczegółowo omówiona jest muzyka klasyczna – od dawnej do współczesnej, jako korzystająca w największym stopniu z publicznych źródeł finansowania.

Podstawowym problemem przy tworzeniu tego dokumentu był wyrywkowy, niepełny dostęp do wielu danych. Te, które udało nam się zgromadzić być może nie oddają w pełni pejzażu życia muzycznego w Polsce – niemniej jednak chcielibyśmy potraktować niniejszy *Raport* jako zerowy, od którego tworzyć będziemy wspólnie bazy danych i dalsze szczegółowe analizy. Konieczne jest także opracowanie w przyszłości raportu o obecności muzyki Polskiej za granicą czy wręcz porównanie systemów tworzenia, uprawiania i finansowania tej dziedziny sztuki w innych krajach.

Dziękuję wszystkim autorom, koordynatorom i współpracownikom za pracę włożoną w stworzenie *Raportu*, a instytucjom i osobom, które pomogły nam w zebraniu informacji, serdecznie dziękuję za wsparcie.

Andrzej Kosowski

Dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca
Warszawa, maj 2011

Andrzej Ch opecki

WST ę P

— — —
— — —
— — —

DLACZEGO RAPORT O STANIE MUZYKI DZI ą W , A ń NIE?

Choć sporządzanie rozmaitych raportów zazwyczaj bywa inicjatywą cenną, poszerzającą nasz ogląd rzeczywistości, bywają w określonym czasie i miejscu okoliczności jakiegoś raportu domagające się ze szczególną intensywnością. Wydaje się, że nasz czas w Polsce domaga się w usilny sposób właśnie teraz, czyli na początku drugiej dekady XXI wieku, sporządzenia raportu o stanie muzyki polskiej pojmowanej w możliwie najszerszym kontekście jej funkcjonowania – w Polsce i na świecie. Potrzeba sporządzenia takiego raportu wynika z jednej, głównej przyczyny, która implikuje lub nawet zawiera w sobie przesłanki następne.

Tą sprawcą przyczyną stał się VI Kongres Kultury Polskiej, zorganizowany z inicjatywy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego w siedzibie Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie we wrześniu 2009. Zorganizowany przez Narodowe Centrum Kultury, poprzedzony został serią wartościowych poznawczo, szczegółowych raportów dotyczących wielu obszarów polskiej kultury przygotowanych przez zespoły najbardziej miarodajnych autorów. Udostępnione zostały przed otwarciem obrad Kongresu, stając się dla nich jednym z punktów wyjścia. Były to raporty o systemie ochrony dziedzictwa kulturalnego, o muzeach, rynku dzieł sztuki, książce, teatrze, tańcu współczesnym, edukacji kulturalnej, digitalizacji dóbr kultury i promocji polskiej kultury za granicą, a nadto o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej, kinematografii, o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury, wzornictwie i mediach audiowizualnych. Dla środowisk muzycznych zdumiewający stał się brak raportu

o muzyce, choćby szkicującego obraz w jej licznych aspektach. W szesnasto-osobowej Radzie Programowej Kongresu, pracującej pod kierunkiem profesora Piotra Sztompki z Uniwersytetu Jagiellońskiego, znalazły się dwie prominentne osobistości świata muzyki – Krzysztof Penderecki i Antoni Wit.

Krzysztof Penderecki przysłuchiwał się obradom wybranych sesji plenarnych, Antoni Wit ponadto wziął udział w panelu dyskusyjnym dotyczącym muzyki i zatytułowanym „Rok Chopina i co potem?”. To Antoni Wit podczas tego panelu, moderowanego przez Tomasza Cyza, z referatem Andrzeja Chłopeckiego i z udziałem ponadto Filipa Berkowicza, Jana Topolskiego i Lidii Zielińskiej, postawił w ostry sposób pod adresem organizatorów Kongresu zarzut braku raportu o muzyce w kongresowych materiałach i umieszczeniu panelowej dyskusji poza miejscem głównych obrad Kongresu. Jak się okazało, członek Rady Programowej Kongresu reprezentujący środowisko muzyczne nie był ani upoważniony, ani zachęcany do przejawienia jakiejkolwiek inicjatywy w sprawie powstania raportu o muzyce. To właśnie Antoni Wit, członek Rady Programowej Kongresu reprezentujący środowisko muzyczne, w imieniu tego środowiska zgłosił swe zażenowane zdziwienie względem organizatorów Kongresu.

Historia obecności tematyki muzycznej na kolejnych sześciu Kongresach Kultury Polskiej domaga się osobnej monografii, tak jak i historia Kongresów w całości. Warto tu przypomnieć, że I Kongres, zwany „Zjazdem Grunwaldzkim”, odbył się w Krakowie w 1910 roku z inicjatywy i na koszt Ignacego Jana Paderewskiego, powiązany z rocznicą bitwy pod Grunwaldem i odsłonięciem pomnika upamiętniającego ją, a także 100. rocznicą urodzin Fryderyka Chopina, uczczoną przez kompozytora *Symfonii h-moll* i przyszłego premiera rządu II Rzeczypospolitej płomiennym przemówieniem. Ów pierwszy Kongres, odbywający się jeszcze w czasie zaborów, miał charakter patriotyczno-narodowo-wyzwoleńczy, drugi zaś został zorganizowany we Lwowie w 1936 z inicjatywy Komunistycznej Partii Polski pod hasłem walki z faszyzmem. Realizując zalecenia VII Kongresu Kominternu z 1935 roku, II Kongres Kultury Polskiej miał więc charakter ideologiczny, internacjonalistyczny, wywodzący się z utopii marksistowsko-leninowskiej i reagujący na utopię faszyzmu.

Dokumentacja I Kongresu w Krakowie, będącego przede wszystkim rodzajem plenerowego festynu, nie ujawnia jakichś bardziej istotnych wypowiedzi i dyskusji dotyczących istoty twórczości muzycznej, jej percepcji i recepcji w polskim społeczeństwie, a dokumentacja II Kongresu we Lwowie nie wnosi

do naszej wiedzy jakichś istotnych diagnoz dotyczących polskiej sceny muzycznej. Wydaje się, że wystąpienia na tym Kongresie Wandy Wasilewskiej i Julii Bristigerowej miały charakter bardziej ideologiczno-polityczny niż kulturalno-estetyczny, na uwagę zasługuje to, że nie odnotowano uczestniczenia w Kongresie jakiegokolwiek lwowskiego kompozytora, nawet Józefa Kofflera, który trzy lata później swą *Uwerturą uroczystą* słaWił wkraczającą do Lwowa Armię Czerwoną, próbując połączyć modernizm swego języka kompozytorskiego wynikającego z dodekafonii z ideami socrealizmu. Na zakończenie kongresu we Lwowie uczestnicy odśpiewali *Mi´dzynarodówk´* i wzniesli okrzyk „Spotkamy się w czerwonej Warszawie!”. Pomiędzy kongresami w Krakowie (Paderewskiego) i we Lwowie (Wandy Wasilewskiej) rozwarły się nożyce zarówno polityczne, jak i ideologiczne.

Śledząc historię debat dotyczących kultury w Polsce, nie sposób tu nie wspomnieć o Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju, zorganizowanym w sierpniu 1948 roku we Wrocławiu, którego przewodniczącym był Jarosław Iwaszkiewicz. Nieformalna stolica tzw. Ziemi Odzyskanych stała się miejscem spotkania kilkuset pisarzy, artystów i naukowców z 46 państw, obradujących pod przemożnym dyktatem polityczno-ideologicznym Kremla. Kongres, nawiązujący do Międzynarodowego Kongresu Pisarzy w Obronie Kultury, który odbył się w 1936 roku w Paryżu, we Wrocławiu stał się linią obrony kultury przed „imperializmem amerykańskim”. Wśród gości z zagranicy byli m.in. Pablo Picasso, Louis Aragon, György Lucas, Frédéric Joliot-Curie, Salvatore Quasimodo, Paul Éluard, Ilia Erenburg, Aleksander Fadiejew i Michaił Szołochow. W składzie polskiej delegacji obok m.in. Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej, Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego znalazł się Andrzej Panufnik.

Warto w tym miejscu zauważyć, że Kongres we Wrocławiu zorganizowany został w roku, w którym ideologia estetyczna KPZR otworzyła frontalny atak na tzw. sztukę formalistyczną, dyktując prymat „realizmu socjalistycznego”, skutkujący już w 1948 roku międzynarodowym zjazdem kompozytorów i muzykologów w Pradze, następnie w 1949 roku zjazdem w Łagowie Lubuskim, jednym ze spotkań polskich środowisk artystycznych, na których proklamowano przyjęcie założeń „realizmu socjalistycznego” we wszystkich dziedzinach kultury. Po „narodowo-patriotycznym” Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie, „antyfaszystowsko-komunistycznym” we Lwowie, po „antyimperialistyczno-

-komunistycznym” Kongresie Pokoju we Wrocławiu, w 1966 roku w Warszawie odbył się III Kongres Kultury Polskiej z podtytułem „Milenijny”, zorganizowany przez władze PRL w czasie ostrego sporu ideologicznego z Kościołem dotyczącego wymowy tysiąclecia państwa polskiego: Kościół podkreślał tysiąclecie chrześcijaństwa w Polsce, władze – tysiąclecie państwowości świeckiej. I na tym kongresie więc sprawy kultury podporządkowano polityce i ideologii. Wśród przewodniczących obrad plenarnych znalazła się Grażyna Bacewicz.

IV Kongres Kultury Polskiej, określony mianem „solidarnościowego”, rozpoczął się 11 grudnia 1981 roku i został przerwany rankiem 13 grudnia wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego. Zorganizowany przez ówczesną opozycję solidarnościową jako społeczna i niezależna od władz inicjatywa Komisji Porozumiewawczej Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, stał się demonstracją dystansu środowisk twórczych wobec PZPR i na dobrą sprawę pierwszą na forum tego typu kongresów próbą uzyskania przez środowiska artystyczne własnej, niezależnej od polityki i ideologicznej doktryny podmiotowości. Do najbardziej istotnych wystąpień kongresowych należał głos Witolda Lutosławskiego, rozważającego problem prawdy w dziele sztuki.

V Kongres Kultury Polskiej odbył się już w wolnej Polsce, wolnej po raz pierwszy od ideologicznych presji, w Warszawie w grudniu 2000, podejmując niejako przerwana narrację poprzedniego, „solidarnościowego” Kongresu. Przestrzeń debaty siłą rzeczy musiała objąć nowe wyzwania cywilizacyjne i polityczne. Wobec rodzących się nowych mediów i kandydowania Polski do Unii Europejskiej stanęły na porządku dziennym takie tematy, jak m.in.: spotkanie dziedzictwa z ponowoczesnością, istota i przyszłość polskości, Polska pośrodku Europy, polityka kulturalna w społeczeństwie samorządowym. Po Kongresie zapanowała opinia, że jego tematy zostały ledwie naszkicowane, zarysowane, i dyskusja powinna być kontynuowana. V Kongres był po niemal 20 latach próbą kontynuacji IV Kongresu z 1981 roku, obradującego w zupełnie innej przestrzeni politycznej i kulturalnej, a VI Kongres w roku 2009, niemal po 10 latach, stał się też taką próbą – ponownie w zupełnie innej przestrzeni zarówno politycznej (członkostwo Polski w Unii Europejskiej), jak i społeczno-ekonomicznej (po transformacji ustrojowej i ostatecznym „skonsumowaniu” planu Balcerowicza), a także w przestrzeni globalizacji i rewolucji informatycznej, której dopiero załążki były diagnozowane w Polsce roku 2000.

Na wiele miesięcy przed rozpoczęciem się VI Kongresu środowisko muzyczne (tu: szczególnie Związek Kompozytorów Polskich i Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego) wystąpiło z inicjatywą powołania do życia Instytutu Muzyki Współczesnej. Po licznych dyskusjach i dezyderatach, formułowanych na Kongresie i poza nim, decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zorganizowany został Instytut Muzyki i Tańca, który rozpoczął swą działalność w październiku roku 2010. W zamierzeniu i założeniach powinien być rządową agendą sprawującą merytoryczną pieczę nad fragmentem polskiej kultury i tej kultury dziedzictwem. Zapewne będzie on „branzową” instytucją pokrewną istniejącym już agendum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej, Instytutowi Książki, Narodowemu Instytutowi Audiowizualnemu (dawniej Polskie Wydawnictwo Audiowizualne). Działania tych już istniejących instytutów udowodniły, jak bardzo polskiej kulturze potrzebne i stymulujące jest przeniesienie merytorycznej odpowiedzialności za kulturę z pola urzędniczej biurokracji na konwentykle ekspertów i menedżerów kultury. Napawające optymizmem dokonania artystów polskiego filmu od czasu powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej udowadniają, że wydobycie z bezpośredniej gestii decyzyjnej ministerstwa pewnej dziedziny kultury nie tylko nie skutkuje rodzeniem się towarzyskich koterii interesów, ale likwiduje uprzednio istniejące z pożytkiem dla kondycji kultury. Mamy nadzieję, że powstanie Instytutu Muzyki i Tańca ożywczo wpłynie na scenę tej dziedziny polskiej kultury. **Jako rodzaj „kamienia w´ gielnego” pod powstanie Instytutu przedk adamy niniejszym raport o muzyce polskiej. Zdajemy sobie spraw´, że jest jedynie szkicem, wymagającym szerszych opracowań i dalej idących konkluzji. Ale od czegoż trzeba zacząć...**



MUZYKI „MAPA DROGOWA” – PLAN RAPORTU

Przyjmujemy kolejność przedstawianych problemów w zgodzie z logiką istnienia kultury muzycznej, zakładając, że najpierw jest kompozytor jako wytwórca towaru, którym jest dzieło muzyczne, a dzieło to – aby zaistnieć społecznie – musi zostać publicznie wykonane i powinno podlegać refleksji. W związku z tym należy zdiagnozować zakres pojmowania kolejno pojęcia kompozytora, utworu, wykonawcy, publiczności, krytyki i szerzej pojętej refleksji na temat kultury muzycznej. W dalszej kolejności, lecz w diagnozie traktując następny pakiet tematów jako równoległy, warunkujący grupę zagadnień wyżej wyszczególnionych, rozważone zostaną problemy edukacji muzycznej rozmaitych szczebli, różnych przejawów życia muzycznego, instytucjonalnej infrastruktury oraz środków komunikacji.

Autorzy zdają sobie sprawę, że ten dokument ani nie ogarnie całej siatki problemów w ich wzajemnym oddziaływaniu, ani też nie wyczerpie dogłębnie żadnego z tych zagadnień. Jeśli jednak – choćby szkicowo i prowizorycznie – raport da obraz całości domagający się bardziej wnikliwych i detalicznych uściśleń, doprecyzowań i poszerzeń w przyszłości – czy to w ramach dyskusji nad raportem, czy w reakcji na jego diagnozy – spełni on swe zadania.

Wstępne rozpoznanie terenu

Konieczne wydaje się tu naszkicowanie historycznych przemian, rozpoczętych w wyniku transformacji ustrojowej po 1989 roku, które w diametralny sposób zmieniły całość życia społecznego w Polsce i miały też dalekosiężny wpływ na kształt życia muzycznego i zmianę jego jakości. Okres dwudziestu lat to czas jednego pokolenia. Warto w nim wypunktować generalnie ujęte nowe jakości, które wpłynęły i wpływają na zasadniczą zmianę praktycznie wszystkich elementów tworzących przestrzeń kultury muzycznej. Bardziej szczegółowe obserwacje przesuwając na dalszą część raportu, warto tu zasygnalizować, że ramowo i ogólnikowo wskazane niżej jakości stawiają z nieznaną w dotychczasowej historii siłą pytania o ontologiczną naturę i strukturę: bycia twórcą, bycia dziełem, bycia producentem, bycia odbiorcą i bycia krytykiem.

Można zaryzykować tezę, że oto właśnie wchodzimy w całkowicie nowy i odmienny od dotychczasowego czas cywilizacji, a tym samym czas kultury, w tym kultury

muzycznej. Czas pluralistycznego karnawału z przedrostkiem post-: postmodernity i posthistorii. Mamy nadzieję, że katastroficznie mająca na horyzoncie futurystycznym postać postkompozytora i kształt postdzieła muzycznego będzie przedmiotem rozważań autorów kolejnego raportu o stanie muzyki nie wcześniej, niż za jakieś... 20 lat. Tymczasem przynajmniej (choć nie jedynie) ostatnia z niżej wymienionych „nowych jakości” – rewolucja informatyczna – spowodowała, że z wolna przeszłością staje się „kultura 1.0”, ustępując miejsca „kulturze 2.0”, zapowiadającej nieuchronnie czas „kultury 3.0”. Jakie więc przeobrażenia już tworzą nową przestrzeń dla polskiej muzyki i muzyki w Polsce i jakie się zaczynają – na te pytania spróbujemy odpowiedzieć w dalszych rozdziałach tego raportu, tworząc przestrzeń refleksji dla wszystkich podmiotów życia kulturalnego, w tym muzycznego.

Nowe jakości - wolność

Ze spraw najbardziej podstawowych wskazać tu należy przede wszystkim obszar wolności, zwracając uwagę w szczególny sposób na wolność podróży, handlu i informacji. Te sfery wolności w mniej lub bardziej bezpośredni sposób dotyczą całego społeczeństwa i wszystkich bez mała przejawów jego aktywności. Warto przecież zauważyć, że wolność podróży stała się wartością wyjątkowo cenną właśnie dla środowiska muzycznego (wykonawców i kompozytorów, także krytyków, muzykologów i animatorów życia muzycznego), z natury swej profesji bardzo „mobilnego”. Zlikwidowanie konieczności ubiegania się o paszport i wizę w ramach Unii Europejskiej radykalnie zmieniło obecność polskich muzyków w przestrzeni międzynarodowej, zintensyfikowało ich udział w muzycznym życiu nie tylko Europy, umożliwiło także zdeterminowanym melomanom podejmowanie niemal z dnia na dzień decyzji o wizycie na koncercie czy operowym spektaklu w dowolnym zagranicznym mieście. Wolność handlu w sferze życia muzycznego zmieniła jakość dostępu do światowej kultury poprzez powszechną dostępność potrzebnych do pracy zawodowej i cennych poznawczo wszelkich nagrań audio, wideo, partytur, książek i prasy. Te dwie sfery uzyskanej wolności uwarunkowane były wymiennienością polskiej waluty. Dopełnieniem „syndromu wolności” jest wolność informacji z naczelnym dobrem, jakim stało się zniesienie cenzury. Warto zauważyć, że sprawa nie dotyczy tu jedynie ograniczania wolności sądów i opinii przez polityczne restrykcje, ale uwolnienia rynku informacji. Skutkuje to żywiołowym rozwojem wydawnictw i prasowych

tytułów prywatnych, których uruchomienie nie jest limitowane barierą zezwoleń, restrykcji dotyczących nakładu itp. Każdy podmiot ma pełne prawo wejść na rynek ze swą ofertą informacji i opinii. We wszystkich tych trzech przestrzeniach wolności przestały więc działać jakiegokolwiek ograniczenia natury politycznej – wolności te zaczęły być limitowane wyłącznie możliwościami ekonomicznymi tych, którzy pragną z nich korzystać.

Pakiet owych wyżej wymienionych wolności spowodował gruntowne i głębokie zmiany w funkcjonowaniu życia muzycznego, w szczególności sposób na rynku wydawnictw fonograficznych, książkowych i periodyków. Czy funkcjonowanie prywatnego rynku w tym zakresie jest satysfakcjonujące i w jakiej mierze zaspokaja potrzeby polskich odbiorców, to problem do naświetlenia w dalszej części raportu, tu wszakże warto zauważyć takie inicjatywy, jak choćby firmy fonograficzne Dux i CD Accord o bardzo różnym profilu programowym, jak nieistniejący już, lecz ukazujący się przez wiele lat magazyn „Studio” oraz skierowane do bardzo odrębnych kręgów odbiorców pisma „Muzyka 21” i „Glissando”, jak książkowe wydawnictwo Musica Iagellonica i nutowe wydawnictwo Brevis oraz wydawnictwo Janusza Stokłosa. W tym miejscu wskazać należy, będący skutkiem owych „wolności”, intensywny wzrost liczby polskich studentów i absolwentów korzystających ze studiów zagranicznych (m.in. w ramach programu stypendialnego „Erasmus”), otwarcie płatnych studiów niestacjonarnych prowadzonych przez uczelnie publiczne, a będących uzupełnieniem edukacyjnej oferty uczelni niepublicznych, edukacyjne inicjatywy (warsztaty, kursy itp.) podejmowane przez instytucje pozarządowe, lokalne i samorządowe, korzystające zarówno ze wsparcia ministerialnego, unijnego, jak też z dotacji prywatnych (banki, telefonie komórkowe itp.).

Likwidacja monopolu: między Polskimi Nagraniami i Polskim Wydawnictwem Muzycznym

W jaki sposób przestrzeń życia muzycznego się zmienia? – to pytanie powróci w dalszych częściach tego raportu. Warto jednak w tym miejscu zdiagnozować, w jaki sposób owa infrastruktura zmieniła się, począwszy od sytuacji zastanej w 1989 roku, ku tej, która dziś dominuje. Wart zastanowienia jest upadek fonograficznego mocarstwa PRL – Polskich Nagrań, będących obecnie posiadaczem bezcennych zasobów fonograficznych, które w ostatnim czasie z wytwórni prze-

istoczyły się w magazyn nagrań o nie zawsze do końca uregulowanych prawach autorskich i pokrewnych.

Ostatnie 20-lecie jest czasem kruszących się niegdysiejszych monopoli państwowych. O Polskich Nagraniach mowa była wyżej. W przeciwieństwie do tej fonograficznej instytucji, dziś praktycznie nieobecnej na rynku – poza sporadycznymi i zdumiewająco nielicznymi wznowieniami swych niejednokrotnie wybitnych historycznych nagrań – działa Polskie Wydawnictwo Muzyczne, co prawda już bez siły monopolisty, ale utrzymuje swój status w polskim życiu muzycznym, biorąc też w miarę aktywny udział w promowaniu polskiej twórczości muzycznej na świecie. „Image” wydawnictwa zmienił się przecież w ostatnich dwóch dekadach w wyrazisty sposób. Definitywnie zamknął się czas lat 60. i 70., gdy krakowska oficyna zachwycała najwyższą starannością edycji partytur, z okładkami o niezwykłych walorach artystycznych, będącymi dziełami sztuki edytorskiej. Ten obraz PWM tamtych lat był ewenementem na skalę światową – zachodni wydawcy muzyczni mówili: no tak, tylko państwowe wydawnictwo muzyczne w socjalistycznym kraju na taki estetyczny luksus może sobie pozwolić; my – niestety – nie. Dziś PWM, wiążące kompozytorów z sobą mniej czy bardziej restrykcyjnymi kontraktami, promuje ich twórczość w postaci wydawnictw powielanych z dostarczonych przez autorów rękopisów, standardowo w takich samych żółtych, firmowych obwolutach, wiedząc, że sama sprzedaż partytur w muzycznych księgarniach jest niezauważalnym promilem działalności wydawniczej. Partytura jest znakiem symbolizującym prawa autorskie i prawa wydawnicze, w tym dotyczące wypożyczeń materiałów nutowych do ewentualnych wykonań koncertowych czy nagrań radiowych lub fonograficznych. Jeśli monopol Polskiego Wydawnictwa Muzycznego jest ostatnio podważany, nie wynika to z jakiegokolwiek konkurencji innych wydawców muzycznych działających w Polsce w przestrzeni twórczości kompozytorskiej, lecz z kilku innych powodów. Jeszcze w latach 80. funkcjonowanie kompozytora bez wydawcy drukującego jego partytury i foldery, zajmującego się promocją jego twórczości, było praktycznie niemożliwe. Już lata 90. sytuację tę zmieniły – coraz więcej kompozytorów na świecie zaczęło rezygnować z pośrednictwa wydawcy, sami stawali się swym wydawcą i promotorem, choćby poprzez własne strony internetowe. Rezygnując więc z często iluzorycznej promocji wykonywanej przez wydawcę, likwidowali haracz wydawcy należny zazwyczaj w kwocie 50 procent tantiem i opłat za wypożyczenia materiałów wykonawczych. Ten trend się pogłębia, coraz bardziej chwiejąc renomą i prestiżem nawet najbardziej wpływowych,

światowych wydawnictw muzycznych. Sytuacja PWM w tym pejzażu jest szczególnie. Europejskie kariery polskich kompozytorów w latach 60. spowodowały, że o prawa wydawnicze do ich partytur zaczęli zabiegać wydawcy z Europy Zachodniej, szczególnie oficyny niemieckie, a kompozytorzy polscy skwapliwie z tych ofert korzystali, nierzadko sami o nie zabiegając. Na drodze prawnych negocjacji, niewolnych od wpływu politycznego podziału świata, prawa wydawnicze do utworów np. Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego czy Pawła Szymańskiego należały do zachodnich wydawnictw i obejmowały cały świat z wyjątkiem tzw. krajów demokracji ludowej, czyli Europy Środkowo-Wschodniej oraz Kuby, Korei Północnej i Mongolii... Podczas gdy w latach 60., 70. i jeszcze 80. znalezienie się utworów polskiego kompozytora w katalogu wydawnictwa niemieckiego czy brytyjskiego było (lub mogło być) rodzajem przepustki do istnienia w europejskim, czy nawet światowym obiegu koncertów, programów radiofonii czy produkcji fonograficznych, obecnie owa atrakcyjność posiadania zachodniego wydawcy spadła nieomal do zera. I PWM, i Moeck-Verlag, i Schott, i Boosey & Hawkes, i Chester, i Peters działają na tym samym polu i oferują kompozytorowi te same warunki, coraz częściej dla niego mało komfortowe zarówno ekonomicznie, jak i promocyjnie (co na opłacalność powinno się przekładać).

Polskie Wydawnictwo Muzyczne – jak się wydaje – słabą ma konkurencję w dziedzinie posiadania praw autorskich i wydawniczych do współczesnej polskiej twórczości kompozytorskiej, a swą ekonomiczną stabilność gwarantuje nie tylko wynajmem przestrzeni w swych dwóch wydawniczych gmachach w Krakowie i Warszawie, ale przede wszystkim posiadaniem Biblioteki Materiałów Orkiestrowych (dawniej: Centralna Biblioteka Nutowa), w której znajdują się materiały wykonawcze dotyczące nie tylko polskiej kompozytorskiej współczesności, ale całego repertuaru muzycznego dziedzictwa, ze szczególnym uwzględnieniem tego repertuaru, którym żyją abonamentowe koncerty polskich filharmonii i tego, z którym ich orkiestrowe zespoły wyruszają w koncertowe trasy po świecie. W przeciwieństwie do kruszejących zasobów Polskich Nagrań zasoby Biblioteki Materiałów Orkiestrowych nieustannie „pracują”, zarabiając na PWM. Będąc ciągle w mniej czy bardziej intensywnym użyciu, często dewastowane flamastrami dyrygentów i ołówkowymi zapiskami kolejnych orkiestrowych muzyków, stają się materiałem coraz bardziej zużytym. Zasoby te nie są magazynem, są materią wciąż istniejącą w życiu koncertowym. Czy są – i na jakich prawach – wyłączną własnością Polskiego Wydawnictwa Muzycznego,

czy też są (lub winny być) biblioteką o statusie własności powszechnej, danej PWM w depozyt, tak jak w depozyt dane zostały zasoby archiwalne Polskiego Radia i Polskiej Telewizji, prawnie przekazane archiwom Biblioteki Narodowej? Czy podobnie powinno się stać z zasobami fonograficznymi Polskich Nagrań?

Majątkowe i prawne problemy, dotyczące zarówno posiadania, jak i administrowania przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne wszelakimi dobrami polskiej kultury muzycznej, stały się przyczyną perturbacji związanych z ewentualnym sprywatyzowaniem oficyny. Okazało się, że pojawiają się tu zagadnienia dużo bardziej skomplikowane niż np. w PWN i u wszystkich innych wydawców. To wydawnictwo jest specyficzne merytorycznie i wyjątkowe w sensie prawnym. Czy więc i jak dać mu takie ramy prawne i możliwości ekonomicznego działania, by stało się albo prywatnym podmiotem gospodarczym, albo instytucją wyższej użyteczności publicznej w sferze kultury? Czy przekształcić je w rządową agendę, istniejącą w jakimś związku (i jakim?) z Instytutem Muzyki i Tańca?

Nowa przestrzeń mediów publicznych

Głębokie przekształcenia ustrojowe stały się też udziałem mediów publicznych. Został zlikwidowany uprzedni Komitet ds. Radia i Telewizji, powstały dwie niezależne od siebie spółki skarbu państwa – Polskie Radio SA oraz Telewizja Polska SA zrzeszone w Europejskiej Unii Nadawców (EBU) – powstał radiowy program poświęcony kulturze wysokiej – Program II Polskiego Radia. Funkcjonowanie mediów publicznych oparte zostało na dwóch filarach: zasadą spółek prawa handlowego jest generowanie zysków, a nałożonym na media obowiązkiem jest pełnienie misji publicznej, z zasady deficytowej. Te dwa cele kolidują ze sobą. Media publiczne znalazły się w całkowicie nowej przestrzeni, zagospodarowywanej przez bardzo liczne radiostacje i telewizje komercyjne o zasięgu ogólnopolskim i lokalnym (w tym typu „radio-klasik”, nadające z „playlist” utwory muzyki klasycznej z obszaru żelaznego repertuaru filharmicznego, często wybrane części utworów cyklicznych, np. symfonii, bez ich komentowania, niekiedy nawet bez szczegółowych zapowiedzi), a rynek reklam stał się głównym źródłem dochodów nadawców, powodując stopniowe komercjalizowanie się mediów publicznych i ograniczanie programów o charakterze misyjnym. Przemowny wpływ na ten stan rzeczy miał kryzys ściągalności abonamentu przeznaczanego na media publiczne. Permanentne kłopoty finansowe

mediów publicznych skutkowało m.in. zmniejszeniem się muzycznych zespołów etatowych – np. zlikwidowano Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Krakowie, a był dotychczasowej Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (wcześniej: „...i Telewizji”) został zabezpieczony przez przekształcenie jej w Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia współfinansowaną z budżetu państwa.

Stan mediów publicznych przez cały okres ostatniego dwudziestolecia powodował liczne dyskusje, próby nowych ustaleń legislacyjnych, powstawanie społecznych inicjatyw powoływanych do ich obrony – szczególnie Programu II Polskiego Radia, którego był okazywał się zagrożony, w połowie lat 90. jego emisja została ograniczona (ze względu na niedostateczną wtedy sieć nadajników na falach ultrakrótkich), a w roku 2009 podtrzymanie egzystencji Dwójki i powstałego w 2002 roku tematycznego kanału TVP Kultura stało się możliwe tylko dzięki dotacji z rezerwy budżetowej kraju. Osobna uwaga należy się Programowi II Polskiego Radia, z zasady komercyjnych reklam (poza tymi dotyczącymi nowych wydawnictw fonograficznych i książkowych) nie nadającym i ze względu na stosunkowo mały udział w statystykach „słuchalności” w Polsce praktycznie nieistniejącemu na komercyjnie pojmowanym rynku mediów. W ostatnio bardzo żywej debacie na temat mediów publicznych, w tym Programu II Polskiego Radia (można tu się powołać na kolejne projekty ustaw o mediach publicznych, w tym autorstwa środowiska twórczego), w marginalny sposób traktowana jest obecność tego programu na międzynarodowej scenie mediów publicznych, promująca polską kulturę na świecie poprzez sieć Europejskiej Unii Radiowej. Warto zauważyć, że oferta programowa Dwójki skierowana do zagranicznych radiofonii publicznych tylko w niewielkim stopniu uległa prymatowi radia BBC, stając się niejako drugą na świecie „rozgrywającą” stacją radiową w przestrzeni kultury muzycznej na świecie, zwłaszcza w sferze zainteresowania zagranicznych nadawców, co skutkuje liczbą emisji koncertów skierowanych przez Program II do międzynarodowej wymiany i na ich antenach zaprezentowanych. Jeśli wspomni się tu o „notorycznych” sukcesach prezentacji polskich utworów muzyki współczesnej podczas corocznych przesłuchań Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów, organizowanej przez Międzynarodową Radę Muzyczną afiliowaną przy UNESCO, w których liczbą polskich utworów rekomendowanych do nadań radiowych na całym świecie Program II Polskiego Radia konkuruje o palmę pierwszeństwa już tylko z Radio France [w tej sprawie por. odpowiedni fragment raportu niżej], to działalność ta na scenie międzynarodowej ma

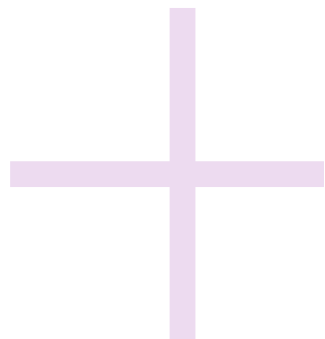
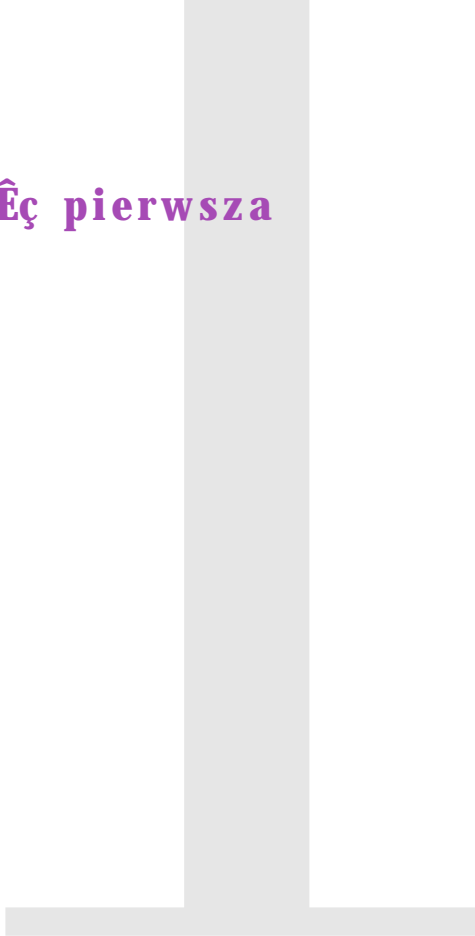
zapewne większą „siłę rażenia” niż spektakularne i godne najwyższego uznania działania Instytutu Adama Mickiewicza na rzecz obecności polskiej kultury na arenie międzynarodowej. Diagnoza ta skłania do zastanowienia się nad tak wątlą ostatnio kondycją tego programu Polskiego Radia, którego oferta programowa w wyraźny sposób „wadzi się” z ekonomiczną linią prowadzenia spółki opartej na podstawach prawa handlowego.

Rewolucja informatyczna

Rewolucja cywilizacyjna ostatnich 20 lat dogłębnie przekształciła formy produkowania, istnienia i udostępniania dóbr kultury, co ma wpływ na kształt sfery muzyki zapewne daleko bardziej istotny niż na inne dziedziny działań kulturalnych. Jest to czas wprowadzenia do powszechnego użytku:

- komputerów osobistych i programów komputerowych na wszystkich bez mała polach produkowania muzycznego „towaru” (np. edytory tekstu i zapisu nutowego, programy graficzne);
- zapisu cyfrowego w nagraniach i w odtwarzaniu dźwięku; w praktyce wyeliminowanie z rynku przez płyty kompaktowe płyt analogowych (płyty odtwarzane na gramofonach, stały się obiektem kultu niszy koneserów zainteresowanych różnym repertuarem na tych nośnikach zarejestrowanym – zjawisko to warte jest oddzielnego zbadania);
- internetu z całym bogactwem jego zastosowań, począwszy od komunikacji (poczta elektroniczna), poprzez rozmaite fora społecznościowe i dyskusyjne, kończąc na nieogarnionych zasobach treści różnorodnej wartości, dotyczących wszystkich dziedzin życia, zasobach w postaci tekstów, audio, wideo, globalizujących m.in. większość przestrzeni kultury muzycznej świata;
- telefonii komórkowej z nowoczesnymi aparatami, posiadającymi wszelkie funkcje muzyce służące, od nagrywania, poprzez odbiór (radio, telewizja), po odtwarzanie plików dźwiękowych;
- nowych technik odtwarzania dźwięku (np. iPod), które już z powodzeniem konkurować zaczęły z odtwarzaczami płyt kompaktowych.

cz ́Êç pierwsza



Andrzej Ch opecki

MUZYKA WSPÓ , CZESNA

— — —
 — — —
 — — —
 — — —

TWÓRCA, CZYLI WYTWÓRCA WARTOŒCI KULTURY MUZYCZNEJ

— — —

Twórca zawsze dotąd był profesjonalistą wykonującym swój zawód na zamówienie jakiejś społeczności, która go gratyfikowała, doceniając, że potrafi dać jej to, czego sama nie wyprodukuje. Nawet ludowy skrzypek przygrywający na weselu. Dziś programy komputerowe i środek komunikacji, jakim jest internet, sprawiły, że czas wolny od zarabiania pieniędzy amatorzy poświęcają coraz intensywniej na własną twórczość, oczywiście nieprofesjonalną. Status twórcy w nieprawdopodobnie szybki sposób się demokratyzuje – jeszcze niedawno wybitnie elitarny, wymagający przynajmniej kilkunastu lat studiów, pieczętowany konkursowymi nagrodami, prestiżowymi zamówieniami i wykonaniami, egalitaryzuje się pod naporem tworzącego i upowszechniającego swe artystyczne produkcje w internetowej sieci globalnego grona amatorów. Amatorów – dodajmy – nierzadko świetnie wyedukowanych dzięki zawartości sieci, dysponujących komputerowymi narzędziami, które w całkowicie profesjonalny sposób mogą wyrażać ich artystyczne idee, świetnie znających literaturę muzyczną, w której ramach pragną się znaleźć. Amator – to brzmi dumnie. Amator – hobbysta – fascynat – pasjonat. Bezinteresownie chłonąc ukochany obszar kultury i twórczo weń wkraczając, jest w stanie pójść w zawody z profesjonalistą i wykazać swą wyższość. Bunt mas? Nie, „śpiewać każdy może”, jak głosi fraza popularnej polskiej piosenki. Czy więc nadchodzi czas zmierzchu twórcy w tym rozumieniu, którym posługiwaliśmy się przez cały okres istnienia naszej dotychczasowej kultury? Czy kończy się czas akademików? Wydaje mi się, że jednak nie.

— — —

Internetowa sieć z nieprzebranymi zasobami twórczości w niej umieszczonej zarówno legalnie, jak i nielegalnie, staje się globalnym magazynem treści i wartości, które w obszarze twórczej aktywności zdemokratyzowanej rzeszy twórców amatorów staje się materiałem do zremiksowania, skompostowania, splądrowania i wypłucia w postaci nowych reinterpretacji. Amator, nawet najbardziej twórczy i utalentowany, istnieje dzięki dostępnej mu materii. Z definicji niedostępna jest mu renomowana orkiestra filharmoniczna czy stypendium twórcze w paryskim IRCAM, ale dostępna jest mu muzyka przez tę orkiestrę zagrana, utwory stworzone w IRCAM i umieszczone w internetowych zasobach. Podstawowym więc jego – naszego twórcy amatora – sposobem na twórczość jest plądronia. Materii do tej twórczości dostarczają wciąż jednak akademicy, co nie znaczy, by utwór plądroniczny nie mógł być ponownie splądroniony, a więc nastaje czas coraz intensywniej uprawianej twórczości recyklingu i tej twórczości „rynku wtórnego”. Skądinąd coraz bardziej dostępne syntezatory i programy komputerowe dają możliwość tworzenia dźwięków „własnych”, nie „ukradzionych” i „splądrowanych”, więc jakoś „oryginalnych”.

Polska scena kompozytorska

— — — Polska scena kompozytorska siłą rzeczy dzieli się na obszar historycznego dziedzictwa – praktycznie rzecz biorąc od czasu schyłkowego Średniowiecza do połowy XX wieku (symbolicznie zamknąć ów czas historii można twórczością Karola Szymanowskiego, zmarłego w 1937 roku) – i czas współczesności, otwierający się po II wojnie i w szczególny sposób określany powstaniem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1956 roku. Funkcjonowanie „obszaru dziedzictwa” stanie się przedmiotem diagnozy w dalszych akapitach tego rozdziału, teraz zajmijmy się współczesnością.

Manifestacje kolejnych polskich kompozytorskich generacji układają się jakby falami, a okoliczności ich ujawniania się są różnorakie. Na początku XX wieku wokół Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego zawiązało się ugrupowanie Młoda Polska, trudno przecież powiedzieć, że pod wspólnym estetycznym sztandarem – raczej w celu wzajemnego wspierania swych inicjatyw, wydawania partytur. Bardziej istotny wspólny mianownik artystyczny można zauważyć w ugrupowaniu, które w drugiej połowie lat dwudziestych założyło Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu – wpływ Nadii Boulanger nadał polskiej muzyce na dłuższy czas dominujący ton neoklasycyzmu. Najbardziej wyrazistą

cezura w polskiej muzyce stało się jej otwarcie na euroamerykańską współczesność, gdy wskutek destalinizacji w Polsce powstała Warszawska Jesień i rozpoczęło działalność elektroniczne Studio Eksperymentalne Polskiego Radia (1956–1957).

— — —

W wyrazisty sposób miał wtedy miejsce start nowego muzycznego pokolenia, od dat urodzenia Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego określonego mianem „pokolenia 1933”, debiutującego już po czasie opresji doktryny realizmu socjalistycznego. Ówczesny bardzo silnie zaznaczony przełom stylistyczny – podjęcie tradycji serialnej, narodziny sonoryzmu, który stał się wizytówką ówczesnej „polskiej szkoły kompozytorskiej” – nie był jednak cechą tylko jednej generacji (obok Pendereckiego i Góreckiego tworzył także m.in. Wojciech Kilar, ur. w 1932). Przełom ten był zjawiskiem wielopokoleniowym, objął i generację poprzednią (Witold Lutosławski ur. w 1913, Grażyna Bacewicz ur. w 1909, nawet Bolesław Szabelski, ur. w 1896), a także urodzonych w latach dwudziestych Włodzimierza Kotońskiego (1925), Bogusława Schaeffera (1929), Witolda Szalonka (1927), Kazimierza Serockiego (1922) czy Tadeusza Bairda (1928) i bardzo wcześnie debiutującego Krzysztofa Meyera (ur. w 1943 roku, swym sonorystycznym *Kwartetem smyczkowym* debiutował w programie Warszawskiej Jesieni w 1964 roku). Kolejne polskie grupowe manifestacje to „polski minimalizm” Zygmunta Krauzego (1938) i Tomasza Sikorskiego (1939) ujawniający się w połowie lat sześćdziesiątych, Grupa KEW (Krzysztof Knittel, Elżbieta Sikora, Wojciech Michniewski) rozpoczynająca w polskiej muzyce nurt twórczości improwizowanej z udziałem elektroniki na początku lat siedemdziesiątych, w końcu „pokolenie 1951”, startujące w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Ta ostatnia fala jest porównywalna z tą, która miała miejsce pod koniec lat pięćdziesiątych. W węższym zakresie dotyczy trzech kompozytorów urodzonych w 1951 roku – Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia – których spektakularne debiuty miały miejsce w drugiej połowie lat siedemdziesiątych podczas festiwalu w Stalowej Woli (stąd też określenie „pokolenie stalowowolskie”), w szerszym rozpościera się na twórczość Pawła Szymańskiego (1954) i silnie rezonuje ze skierowaniem się „pokolenia 1933” w stronę reaktywowania przeszłości, odwrotu od idei awangardy i modernizmu, otwarcia się na tendencje postmodernizmu, w tym „nowej prostoty” i „nowego romantyzmu”. Mamy więc i tu zjawisko ponadpokoleniowe.

— — —

W pierwszej dekadzie XXI w pejzażu polskiej muzyki znowu pojawia się w jakiś sposób zjawisko pokoleniowej manifestacji, zdefiniowanie jego istoty nie jest jednak łatwe, a diagnoza nieoczywista. Najłatwiej określić można to zjawisko (a dotyczy ono bardzo licznej grupy kompozytorów urodzonych w latach siedemdziesiątych i w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych) przez serię określeń negujących. Zjawiska pokoleniowe dotychczas ogniskowały się wokół konkretnych osób: Karola Szymanowskiego, który apelował do polskich kompozytorów, by drogę ku swej samodzielności artystycznej realizowali nie szlakiem przez Berlin, Lipsk i Wiedeń, lecz przez Paryż, czy wokół Krzysztofa Droby, który w dobie politycznej kontroli państwa komunistycznego potrafił stworzyć przestrzeń estetycznej swobody w ramach swego praktycznie (jeśli chodzi o koncepcje programowe) prywatnego festiwalu. Zjawiska te ogniskowały się ponadto wokół miejsc i instytucji: festiwalu „Młodzi muzycy młodemu miastu” w Stalowej Woli Krzysztofa Droby, teoretyka muzyki, wykładowcy krakowskiej wyższej szkoły muzycznej, wokół twórcy Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia Józefa Patkowskiego i – rzecz oczywista – Warszawskiej Jesieni. I osoby, i miejsca – w różny sposób i w różnych okresach – miały wpływ na przyjmowanie określonych postaw estetycznych przez kolejne kompozytorskie pokolenia. Mówi się też o „duchu czasu” i „duchu miejsca”.

— — —
W 1989 roku, gdy w Polsce padał ustrój komunistyczny, a w Berlinie mur, najstarsi w tym nowym polskim pokoleniu kompozytorskim – Paweł Mykietyn, Cezary Duchnowski, Wojciech Wiślak (1971) – zdawali egzaminy maturalne, Marzena Komsta miała lat dziewiętnaście, a Michał Talma-Sutt dwadzieścia. Dla porównania – gdy w 1956 roku odbywała się pierwsza edycja Warszawskiej Jesieni, Krzysztof Penderecki i jego rówieśnicy kończyli studia. Dla pokolenia Pendereckiego opresja realizmu socjalistycznego była świeżym wspomnieniem, lecz przecież nie sięgającym po karty jego partytur. Dla pokolenia Mykietyna i urodzonych później opresje niegdysiejszych estetycznych powinności przestały działać (np.: dogonić Europę i być równie awangardowym, udowadniając, że stać na to polską muzykę – charakterystyczne dla lat 60.; zignorować dyktat Europy, uchylić dyktat nowatorstwa i postępu, skierować się na przekór w kierunku ekspresji polsko-patriotyczno-religijnej – charakterystyczne dla lat 80.).

— — —
— — —
— — —
— — —

Pozostając w perspektywie minionego dwudziestolecia, ten czas dzieli się na zamknięte karty twórczości, kontynuacje i otwarcia. Naturalną siłą rzeczy jedni kompozytorzy, jak wszyscy śmiertelnicy, umierają, inni swe twórcze życie kontynuują, stopniowo wchodząc w swej twórczości w fazę późną, jeszcze inni na kompozytorskiej scenie debiutują. Jak ta scena wygląda na koniec 2010 roku?

Karty zamknięte, czyli dziedzictwo z perspektywy roku 1989

Scena nowej muzyki w poważnej mierze ogranicza się do programów bardzo licznych festiwalu jej poświęconych – tych uznawanych za najbardziej prestiżowe, o międzynarodowej renomie i tych, których oddziaływanie jest lokalne, nawet niszowe. Apologetci i wierni bywalcy festiwalu skłonni są uznać, że na nich właśnie toczy się życie prawdziwe, patrząc wprawdzie z sympatią i uznaniem dla „dziedzictwa” w kierunku programów filharmonicznych, lecz widząc w nich raczej muzeum muzycznej wyobraźni. Publiczność melomanów filharmonicznych w festiwalach zwykła często (nie zawsze, nie generalizujemy...) widzieć swoiste zasoby tej muzyki, która pretenduje do obszaru muzyki „prawdziwej”, muzyki ewentualnie *in spe*. Jeśli się więc sprawdzi w festiwalowym „getcie”, gdzie jest ona niejako muzyką „na próbę”, drzwi filharmonii, bramy do muzyki „prawdziwej” zostaną przed nią (ewentualnie) uchylone.

Festiwalu nowej muzyki tym się m.in. charakteryzują, że po wykonaniu utworu spośród publiczności wstaje pewien osobnik, wychodzi na estradę, kłania się, dziękuje wykonawcom i otrzymuje kwiaty. Żyjący kompozytor. Jest atrakcją tym bardziej, gdy odbiera prestiżowe nagrody, otrzymuje tytuł doktora *h.c* jakiejś uczelni, a nadto, gdy – niekiedy – swymi utworami dyryguje. Bywa wtedy festiwalową gwiazdą na międzynarodowym firmamencie. Gdy umiera, zainteresowanie jego muzyką przez kilka lat nie gaśnie, niekiedy nawet się wzmacnia, lecz trwa to do czasu. Czas idzie naprzód, grono wybitnych żyjących kompozytorów jest tak liczne, że twórczość zmarłego kompozytora trafia w swoisty trójkąt bermudzki. Przestają się nią interesować organizatorzy festiwalu nowej muzyki, a drzwi filharmonicznego muzeum nie bardzo mają ochotę się przed nią otworzyć. W takim swoistym czyścicu ląduje większość kompozytorów drugiej połowy XX wieku.

Gdy w 1994 zmarł Witold Lutosławski, istniała obawa, że jego muzyka trafi do owego czyścica. Przestał dyrygować, odbierać nagrody, wygłaszać wykłady. Tak się, na szczęście, nie stało. Wiele utworów Lutosławskiego już za jego życia weszło w obieg filharmoniczny jako „klasyka” współczesności, dobrze się wpisując w ten obieg kształtem gatunkowym jego kompozycji – symfonii, utworów orkiestrowych, koncertów instrumentalnych, pieśni orkiestrowych, kwartetem smyczkowym. Gdy jednak przeanalizować obecność jego utworów w programach polskich filharmonii, zastanawia, że pojawiają się one nie w „normalnym” programie koncertów abonamentowych, ale w seriach specjalnych i koncertach rocznicowych (data urodzin – data śmierci), w przedsięwzięciach „imienia” Lutosławskiego. Mamy ich sporo, tak jak instytucji jego imienia i jego imienia zespołów. Gdyby to z naszego życia muzycznego „odjąć” – cóż pozostanie? Dwa razy gdzieś *Ma a suita*, zapewne częściej *Wariacje na temat Paganiniego*, raz gdzieś *Koncert na orkiestrę*...

W lata 90. polska muzyka współczesna weszła z zamkniętymi rozdziałami twórczości m.in. Grażyny Bacewicz (1909–1969), Kazimierza Serockiego (1922–1981), Tadeusza Bairda (1928–1981), Konstantego Regameya (1907–1982), Andrzeja Czajkowskiego (1935–1982), Kazimierza Sikorskiego (1895–1986), Aleksandra Tansmana (1897–1986), Zygmunta Mucińskiego (1907–1987) i Tomasza Sikorskiego (1939–1988).

Jak twórczość tych kompozytorów istnieje w obszarze polskiej recepcji dziedzictwa muzycznego? Siłą rzeczy ta twórczość przestaje istnieć w programach Warszawskiej Jesieni, pomimo obecności tak często wykonywanych utworów Grażyny Bacewicz – 27 wykonań 20 utworów, w tym 6 prawykonań – wydaje się, że obecność tej twórczości zakończyła się w programie festiwalu w 2006 roku wykonaniem jej *IV Kwartetu smyczkowego* w ramach przeglądu tego gatunku w historii muzyki polskiej. Obfita i różnorodna gatunkowo twórczość kompozytorki pozostaje przecież za sprawą serii utworów (choćby *Koncertu na smyczki*) atrakcyjną propozycją repertuarów filharmonicznych, nieczęsto, ale i stosunkowo nierzadko uwzględnianą, szczególnie ta utrzymana w estetyce neoklasycyzmu. W recepcji repertuarów koncertowych w nie nazbyt satysfakcjonujących ilościach obecny jest także Tadeusz Baird, szczególnie za sprawą bardzo popularnej muzyki do *Colas Breugnon* i *Listów Goethego*. Jako współpomysłodawca (z Kazimierzem Serockim) powołania do życia Warszawskiej Jesieni wciąż jeszcze obecny jest w programach festiwalu, lecz i jego obecność w tej

przestrzeni z wolna zanika – po raz ostatni jego *Cztery eseje* zostały wykonane w 2008 roku. Warte zauważenia jest znikome istnienie w repertuarach koncertowych utworów Aleksandra Tansmana i Kazimierza Sikorskiego, chociaż wydawać by się mogło, że ich estetyka i gatunkowe formy są atrakcyjne dla praktyki wykonawczej. Bardzo w swym czasie popularny na światowych estradach Tansman oraz bardzo płodny w gatunku choćby koncertu instrumentalnego i symfonii Kazimierz Sikorski stają się kompozytorami „historycznymi”. To samo można powiedzieć o muzyce Zygmunta Mycielskiego, której rezonans jest minimalny. Warto tu jednak zaznaczyć, że twórczość Aleksandra Tansmana istnieje bardziej wyraziście za sprawą łódzkiego konkursu kompozytorskiego jego imienia i koncertów przy jego okazji organizowanych.

Należy tu wszakże rozróżnić repertuar estrad koncertowych i repertuar fonograficzny, który obraz recepcji twórczości „zamkniętych” zmienia. Stosunkowo pokaźna liczba nagrań utworów Aleksandra Tansmana, który żyjąc w Paryżu od 1919 roku, zawsze podkreślał fakt pozostawania kompozytorem polskim, przyczynia się do lepszej obecności tego kompozytora w polskiej przestrzeni muzycznej. W odniesieniu do twórczości Tadeusza Bairda jest odwrotnie – epiej istniejąc w repertuarze koncertowym, gorzej jest reprezentowana w nagraniach fonograficznych.

Zastanawiająca jest sprawa recepcji muzyki Kazimierza Serockiego. Od połowy lat 50. jeden z głównych przedstawicieli polskiej moderny i współzałożyciel „polskiej szkoły kompozytorskiej” lat 60., często określany mianem czołowego polskiego sonorysty, może i bywa przywoływany w programach festiwalu jako postać historyczna i wciąż intrygująca, lecz stopniowo przechodzi do historii, czasem tylko pojawiając się na scenie muzyki wykonywanej i nagrywanej. Twórczość Kazimierza Serockiego budzi duże zainteresowanie teoretyków i muzykologów, także w Niemczech, czego przykładem są prace analityczne niemieckiej muzykolożki Ruth Seehaber, ale grozi jej istnienie „papierowe”, jeśli w Polsce nie powstanie fonograficzna edycja wybranych, najbardziej istotnych utworów kompozytora w najlepszych możliwych wykonaniach. Ten sam dezyderat odnosi się do twórczości Tadeusza Bairda, a nawet Grażyny Bacewicz w odniesieniu do jej muzyki z lat 1958–1969.

Nadal intrygująca i atrakcyjna dla polskiej sceny festiwalowej pozostaje twórczość Tomasza Sikorskiego, wydawać by się mogło, że całkowicie nieatrakcyjna dla

przestrzeni filharmonicznej, całkowicie odrębna, budzi nie tylko zainteresowanie za granicą, ale też zyskuje nowych admiratorów w młodym pokoleniu. Jej historyczne znaczenie i współczesny rezonans wart jest zauważenia, nie skutkuje to jednak szerszą promocją tej wybitnej twórczości – nie istnieje na rynku fonograficznym. Problemem stała się ostatnio sytuacja prawna tej twórczości ze względu na brak prawowitych spadkobierców kompozytora, trudno się jednak pogodzić, by z tego powodu stała się martwa i niema.

— — —

Dwa nazwiska dotyczą sytuacji szczególnych – z pochodzenia szwajcarski kompozytor Konstanty Regamey, urodzony w Kijowie i działający w Polsce do 1944 roku, gdy jako uczestnik ruchu oporu AK został aresztowany przez Gestapo i deportowany do ojczyzny swych przodków – na dobrą sprawę ma, wbrew swemu pochodzeniu, duchowe korzenie przede wszystkim polskie, nie tylko jako kompozytor, ale też krytyk muzyczny i eseista. Jego zasługi dla kształtu muzycznej kultury w Polsce są tak znaczące, że jego twórczość kompozytorska i intelektualna jest w dużej mierze polskim dziedzictwem kultury i jako taka powinna być w Polsce, nie tylko w Szwajcarii, kultywowana. Choć jako lingwista i naukowiec wpisał się na stałe w historię światowej humanistyki, jego wybitna kompozytorska spuścizna, w niewielkim stopniu istniejąca w europejskiej recepcji, powinna zostać właśnie w Polsce otoczona szczególną opieką. Sporadyczne wykonania utworów Regameya na krakowskim Festiwalu Kompozytorów Krakowskich programowanym przez Jerzego Stankiewicza to jedyne znaki pamięci o tym szczególnie dla naszej kultury muzycznej zasłużonym artyście, który nie istnieje na polskim rynku fonograficznym.

— — —

Recepcja muzyki Konstantego Regameya i Andrzeja Czajkowskiego, wybitnego i w swoim czasie sławnego pianisty polskiego osiadłego w Londynie, wymaga swoistej „reanimacji”. Dzieje się to w Polsce w ostatnich latach dzięki energii pianisty Macieja Grzybowskiego, bardzo mocno zaangażowanego w proponowanie wykonań utworów tego bardzo utalentowanego kompozytora na festiwalowych koncertach. Umieszczenie przynajmniej kilku utworów Andrzeja Czajkowskiego na istotnej i ważnej liście dziedzictwa współczesności nie tylko polskiej, ale też europejskiej, jest zadaniem dla mechanizmów promocji polskiej kultury muzycznej.

— — —

— — —

— — —

Karty zamykane, czyli dziedzictwo współczesności 1989–2010

W dwudziestoleciu III Rzeczypospolitej zamknęła się twórczość wielu kompozytorów, którzy na polską muzykę w kraju i na jej renomę w świecie mieli wpływ bardzo znaczący. Wymieńmy tu przynajmniej niektórych, stawiając pytanie, jak powinniśmy ich dorobek twórczy chronić od zapomnienia, od pograżenia się w owym wyżej wspomnianym „trójkącie bermudzkim”, w którym albo ta twórczość stanie się wyłącznie materiałem dla historycznych badań (jeśli...), albo przetrwa próbę czasu i przynajmniej w jakimś fragmencie pozostanie muzyką żywą. A jeśli żywa, to czy tylko lokalnie, w Polsce, czy też w przestrzeni międzynarodowej. W latach 1989–2010 odeszli m.in.:

- 1989 – Roman Palester (1907)
- 1990 – Andrzej Krzanowski (1951)
 - Andrzej Dobrowolski (1921)
- 1991 – Stefan Kisielewski (1911)
 - Andrzej Panufnik (1914)
 - Aleksander Glinkowski (1941)
- 1993 – Barbara Buczek (1940)
- 1994 – Witold Lutosławski (1913)
 - Roman Haubenstock-Ramati (1919)
- 1998 – Roman Maciejewski (1910)
- 1999 – Zbigniew Wiszniewski (1922)
- 2001 – Witold Szalonek (1927)
- 2002 – Florian Dąbrowski (1913)
- 2003 – Edward Bogusławski (1940)
- 2004 – Witold Rudziński (1913)
 - Marek Stachowski (1936)
- 2005 – Marian Sawa (1937)
- 2006 – Augustyn Bloch (1929)
 - Norbert Mateusz Kuźnik (1946)
- 2007 – Adam Falkiewicz (1980)
 - Andrzej Kurylewicz (1932)
- 2008 – Krystyna Moszumańska-Nazar (1924)
 - Joachim Olkuśnik (1927)
- 2009 – Franciszek Woźniak (1932)
- 2010 – Henryk Mikołaj Górecki (1933)
- 2011 – Bronisław Kazimierz Przybylski (1941)

Rodzi się pytanie, co z twórczości wyżej wymienionych kompozytorów polskich pozostanie w żywej (koncertowej, fonograficznej) praktyce muzycznej, a co znaleźć się powinno w kulturalnych skansenach; co doczeka się w przyszłości dowartościowania, a co jednak nie.

Przyszłość muzyki Witolda Lutosławskiego wydaje się jasna i oczywista. Kompozytor uznany został za jednego z najwybitniejszych twórców 2. połowy XX wieku w przestrzeni muzycznej kultury świata, za najwybitniejszego polskiego kompozytora po Chopinie (przy całym szacunku do muzyki Karola Szymanowskiego, która wreszcie doczekała się wpisania na listę twórczości „klasyków muzyki XX wieku” w światowej recepcji). Czy równie eksponowaną pozycję w międzynarodowym obiegu wartości muzycznych zachowa twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego? Za sprawą nieprawdopodobnej kariery nagrania jego *III Symfonii*, która zrobiła zeń kompozytora „kultowego”, rozpoznawalnego na świecie i była źródłem komercyjnego sukcesu, Górecki stał się ikoną współczesności muzycznej. Marketingowy sukces ma przecież w sobie niebezpieczeństwo syndromu „mody” – a ta, jak wiemy, z czasem mija. Warto więc się zastanowić, jakie „twarde” wartości twórczości Góreckiego zapewnić mu mogą trwale miejsce w historii muzyki. Nie chodzi tu tylko o wybitne walory estetyczne jego muzyki, o jej niepowtarzalną ekspresję, ale o... repertuarową użyteczność w wykonaniach filharmonicznych dla publiczności niefestiwalowej, dla melomanów. A publiczność ta jest przecież specyficzna, preferująca tradycję spod znaku Beethovena, Brahmsa, Piotra Czajkowskiego i stopniowo poszerzająca ją o Bartóka, Prokofiewa, Szostakowicza czy Strawińskiego, jako kompozytorów filharmonicznie „oswojonych”. Takie samo „oswojenie” twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego nie jest oczywiste ze względu na brak w niej „standardowej” symfoniki – po *I Symfonii „1959”*, jak na filharmoniczną tradycję bardzo „awangardowej”, mamy dwie symfonie-kantaty, oratoryjny psalm *Beatus Vir*, dzieła zajmujące połowę koncertu, o ekspresji maksymalistycznej, powodujące „nadzwyczajność” zwyczajnego koncertu symfonicznego. Poza *Concerto-Cantata* na flet i orkiestrę brak tu też podobnie „standardowych” koncertów instrumentalnych – niezwykle popularny *Koncert klawesynowy*, wykonywany także w wersji na fortepian i smyczki, trwa zaledwie 9 minut. Mamy przecież bogatą i różnorodną kameralistykę z trzema kwartetami smyczkowymi, utwory wokalo-instrumentalne, w końcu bibliotekę pieśni chóralnych, która niewątpliwie stanie się bardzo atrakcyjna dla chórów, nie tylko zawodowych. Najbliższe lata staną się zapewne czasem wzmożonej obecności muzyki Henryka Mikołaja

Góreckiego nie tylko na polskich estradach koncertowych, ugruntowując jego pozycję jako jednego z najwybitniejszych kompozytorów II połowy XX wieku i tworząc rodzaj „kanonicznego” zbioru jego utworów dla przyszłości.

Należy w tym miejscu zastanowić się także nad miejscem i znaczeniem w obszarze polskiego dziedzictwa muzycznej współczesności twórczości Romana Palestra i Andrzeja Panufnika. Obaj wyemigrowali z kraju wyraźnie z powodów politycznych. Palester po roku 1949 już do Polski nie wrócił, a Panufnik wyjechał w 1954. Objęły ich restrykcje władz PRL powodujące nieobecność ich muzyki w życiu koncertowym w Polsce (incydentalnie wykonane zostały dwa utwory Palestra) oraz zapis cenzury na ich nazwiska, co w bardzo silny sposób zaciążyło na recepcji ich twórczości nie tylko w Polsce, ale też wpłynęło na kształt muzyki polskiej lat 1956–1977, czyli pierwszych dwóch dekad istnienia Warszawskiej Jesieni, od czasu narodzin „polskiej szkoły kompozytorskiej” do pojawienia się „nowego romantyzmu”, od otwarcia się polskiej sceny kompozytorskiej na muzyczną modernę i elementy światowej awangardy po czas podważania wartości przez światową modernę i awangardę wyznawanych. Na początku 1977 roku w artykule opublikowanym na łamach tygodnika „Polityka” pojawił się apel o przywrócenie polskiej kulturze muzycznej twórczości „Palenufra i Pastnika” – wzajemna wymiana środkowych liter w nazwiskach ustrzegła przed wykreśleniem przez cenzurę z tekstu nazwisk w ich właściwej postaci. W połowie 1977 roku zapis na oba nazwiska został cofnięty ze względu na festiwal związany z jubileuszem powstania Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu w 1927 roku, w którym obaj kompozytorzy mieli miejsce eksponowane. „Prohibitum” na następnych kilkanaście lat pozostało jedynie *Epitafium katyfskie* Andrzeja Panufnika.

Po wyborze emigracji i podjęciu współpracy z rozgłośnią Radia Wolna Europa w Monachium Roman Palester został pod naciskiem Wydziału Kultury PZPR i Ministerstwa Kultury i Sztuki usunięty z listy członków Związku Kompozytorów Polskich. Przywrócony w roku 1981 w poczet członków ZKP, otrzymał godność członka honorowego stowarzyszenia, podobnie jak Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, którego w latach przedwojennych był współorganizatorem i przedstawicielem w organach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Kolejne Zgromadzenie Ogólne ZKP podjęło uchwałę o konieczności fonograficznego nagrania określonej mianem arcydzieła *V Symfonii* Romana Palestra przez Polskie Radio. Była to uchwała szczególna,

dotycząca jednego utworu, wyjątkowa wśród wszystkich uchwał ogólnego zgromadzenia tego stowarzyszenia. Odniosła skutek – utwór został nagrany. Po emigracji Roman Palester odwiedził Polskę tylko raz – przy okazji prawykonania utworu *Hymnus pro gratiarum actione* na chóry i zespół orkiestrowy we wrześniu 1983 w Krakowie.

Usunięty w 1954 roku z grona członków Związku Kompozytorów Polskich Andrzej Panufnik otrzymał godność członka honorowego stowarzyszenia w 1987 roku. Po emigracji Polskę odwiedził raz – na zaproszenie Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, gdy w roku 1990 odbyło się jedenaście wykonań jego utworów, niektórych pod jego batutą. W tym samym roku otrzymał Nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej za zasługi dla kultury polskiej.

Warto zauważyć, że Roman Palester to kompozytor uważany w końcu lat 30. za najwybitniejszego następcę Karola Szymanowskiego i osobę bardzo wpływową w międzynarodowym środowisku kompozytorskim za sprawą funkcji pełnionych w Międzynarodowym Towarzystwie Muzyki Współczesnej. Andrzej Panufnik uważany jest za najwybitniejszego – obok Grażyny Bacewicz – kompozytora czasu pierwszej dekady powojennej, choć renoma ta powstała jeszcze u schyłku lat trzydziestych i podczas wojny. Obaj wybrali nieobecność fizyczną w Polsce, która skazała ich na nieobecność całkowitą, wraz z ich partyturami (skazywanymi na zniszczenie) i nazwiskami (skreślanymi z publikacji i encyklopedii). Kompozytorskie kariery obu tych kompozytorów zapewne całkowicie inaczej i lepiej potoczyłyby się w kraju Warszawskiej Jesieni, na której kształt zapewne obaj mieliby wpływ przemożny. Ich utwory wykonywane na tym festiwalu niewątpliwie wzbogacałyby obraz polskiej muzyki lat 60., i 70., a także obraz ten zmieniały. Tak się nie stało. Jako imigranci twórczość swą umieścili w przestrzeni kompozytorskiego rynku francuskiego, niemieckiego i brytyjskiego, ale znalazła się ona na peryferiach. Na światową recepcję utworów Andrzeja Panufnika niewielki, lub zgoła żaden, ma wpływ nadanie mu szlachectwa Brytyjskiej Korony.

Z powyższych akapitów wynika następująca konkluzja: w latach 50. i 60. bolała polską kulturę muzyczną nieobecność dwóch kompozytorów, którzy ponad czasem II wojny światowej o jej kondycji w szczególny sposób świadczyli i byli postrzegani jako jej główni aktorzy, w latach 70. coraz uporczywiej ich powrotu

„na ojczyzny łono” się domagaliśmy, a teraz – gdy ponownie ich twórczość stała się dla polskiej kultury już nie limitowanym politycznie dziedzictwem – twórczość ta jest tego dziedzictwa fragmentem troski specjalnej. No bo o jej powrót do Polski się upominaliśmy. Więc jest. Pięć symfonii Romana Palestra i dziesięć symfonii Andrzeja Panufnika, ich koncerty instrumentalne, utwory symfoniczne i kameralne, cykle pieśni niemo pukają do drzwi polskich filharmonii, stając się repertuarem „odrzuconym”. Niedysyjsze apele o przywrócenie tej twórczości polskiej kulturze okazują się w swej argumentacji puste: już można muzykę tych kompozytorów grać, lecz nasza wolna wola polega na tym, by ich nie grać. Ze względów chronologicznych, estetycznych i stylistycznych twórczość Romana Palestra i Andrzeja Panufnika przestaje być atrakcyjna dla programów Warszawskiej Jesieni – jej czas już minął, choć czas uprzedni festiwalu nie miał szans skonsumowania tej twórczości w sposób właściwy i naturalny. Jeśli ten czas minął, pojawia się pytanie o przemieszczenie tej twórczości w inną, a więc filharmoniczną, przestrzeń. A ta wciąż nie jest skłonna swych wierzei przed Palenufrem i Pastnikiem uchylić... W sukurs twórczości tych kompozytorów przychodzi fonografia – kolejni soliści i kameraliści proponują firmie fonograficznej Dux kameralne lub solistyczne utwory Romana Palestra, natomiast Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie pod szyldem Polskiego Radia i jego Programu 2, pod batutą jej szefa Łukasza Borowicza, nagrywa orkiestrowe utwory Andrzeja Panufnika dla niemieckiej wytwórni „cpo”. Jest więc nadzieja, że twórczość naszych czołowych kompozytorów – emigrantów jakoś, chociaż nie w życiu koncertowym scen filharmonicznych ani w programach festiwalu nowej muzyki, przetrwa do lepszych czasów w jakichś innych przestrzeniach – fonografii i programów radiowych. Bo przecież – jest tego warta.

Inny syndrom swoistego wykluczenia z polskiej kultury lub zachwianej w niej asymilacji dotyczy polskich kompozytorów działających na emigracji, których nie dotknęły szkany polityczne w PRL. W zapomnienie przechodzi twórczość Andrzeja Dobrowolskiego (1921–1990), przez wiele lat uczącego kompozycji w Grazu, podobnie jest z twórczością Romana Haubenstocka-Ramatiego (1919–1994), profesora kompozycji w Wiedniu. Ich twórczość przypomiana jest na estradzie Warszawskiej Jesieni sporadycznie, mimo że zawsze budzi duże zainteresowanie słuchaczy. Zanika jednak w polskiej recepcji, praktycznie nie istnieje w produkcjach fonograficznych. Twórczość Romana Haubenstocka-Ramatiego stosunkowo nieźle istnieje w przestrzeni życia muzycznego w Austrii, jednak trudno to samo powiedzieć o muzyce Andrzeja Dobrowolskiego.

Pierwsza dekada XXI wieku stała się za sprawą programów Warszawskiej Jesieni czasem szerokiej prezentacji twórczości Witolda Szalonka (1927–2001), podkreślając jego wybitną pozycję w pejzażu tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej – sonoryzmu, któremu do końca w ostatnich latach swego życia profesor kompozycji w Berlinie pozostał wierny. Także nagrania fonograficzne w Polsce i Niemczech podtrzymują do dziś recepcję jego twórczości, istnieje jednak zagrożenie, że będzie się ona minimalizować.

Na odrębną uwagę zasługuje twórczość Andrzeja Krzanowskiego (1951–1990). Wciąż okazuje się niezwykle atrakcyjna, pojawia się w programach festiwalu nowej muzyki, chociaż siłą rzeczy po przedwczesnej śmierci kompozytora coraz mniej jest w nich obecna. Niemniej jednak cieszy się niezwykłą estymą, także w młodym pokoleniu muzyków i słuchaczy, i wydaje się wciąż kartą niezamkniętą. Jest więc nadal czas nie tylko na przypomnienie jego utworów, ale też doprowadzanie do prawykonań kompozycji dotąd nie wykonanych. Jako autor całej biblioteki nadzwyczaj atrakcyjnych utworów akordeonowych o bardzo różnym stopniu trudności, zarówno dla profesjonalistów, jak i dla amatorów, ma ugruntowany popyt na swą akordeonową spuściznę, lecz raczej nie na istnienie w przestrzeni filharmonicznej.

W „niszowej” perspektywie można widzieć twórczość kompozytorów, którzy akcent położyli na wybrany instrument. Są nimi przede wszystkim twórcy muzyki organowej (choć nie tylko, ale to ona ma szansę pozostać w repertuarze) – Marian Sawa (1937–2005) i Norbert Mateusz Kuźnik (1946–2006). Andrzej Kurylewicz (1932–2007) pozostanie w historii polskiej muzyki jako wielka i prominentna postać polskiego jazzu, ale jego twórczość „poważna”, choć warta zauważenia, ulegnie zapewne zapomnieniu. Podobnie stanie się z muzyką przedwcześnie i tragicznie zmarłego Adama Falkiewicza (1980–2007), nagle i spektakularnie rozbłyśniętej gwiazdy kompozytorskiej młodego pokolenia. Garść jego utworów budzi szczególne zainteresowanie, przez jakiś czas będzie w repertuarze festiwalu nowej muzyki w Polsce wykonywana, lecz postać ta w repertuarze estradowym zgaśnie.

Problematyczna wydaje się przyszłość twórczości Stefana Kisielewskiego (1911–1991), który swym neoklasyzmem nie miał szans zachwycić estrad świata, jak Aleksander Tansman, estetyka jego muzyki nie wpasowała się też

w programy Warszawskiej Jesieni. Seria jego utworów, „pogodnych” i często dowcipnych, może być widziana w perspektywie stylistyki Grupy Sześciu, a więc repertuarowo atrakcyjnych – są one więc z *Kosmosem*, *Symfonią w kwadracie*, *Spotkaniami na pustyni* i *Koncertem fortepianowym* na czele warte „awansu” do programów filharmonicznych. Kompozytor Stefan Kisielewski pozostanie w historii przede wszystkim Kisielem – brawurowym felietonistą „Tygodnika Powszechnego”, nie będzie to jednak likwidowało zainteresowania jego twórczością kompozytorską, a raczej je stymulowało.

Z wyżej przedstawionej listy należy jeszcze wyodrębnić szczególnie Marka Stachowskiego (1936–2004), Augustyna Blocha (1929–2006) i Krystynę Moszumańską-Nazar (1924–2008), warto też wymienić Edwarda Bogusławskiego (1940–2003). Są to wybitne postaci polskiej sceny kompozytorskiej, współkształtujące za pośrednictwem choćby estrady Warszawskiej Jesieni obraz polskiej muzyki czterech minionych dekad. Jak w przyszłości można widzieć recepcję twórczości Marka Stachowskiego? Niewątpliwym „szlagierem” koncertowym jest jego *Divertimento* na orkiestrę smyczkową, ale cała seria jego utworów zasługuje w pełni na umieszczenie w repertuarze filharmonicznym. Twórczość Augustyna Blocha warta jest zachowania tak w przestrzeni twórczości organowej, jak oratoryjnej czy teatralnej, w tym muzyki dla dzieci. Szczególnym akcentem bardzo bogatej gatunkowo twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar jest jej muzyka na instrumenty perkusyjne, która niewątpliwie wejdzie do kanonu repertuarowego solistów i zespołów kameralnych z perkusją w roli głównej. Pomimo ważnych artystycznie dokonań zawartych w muzyce Edwarda Bogusławskiego, twórczość tego kompozytora stopniowo będzie w odbiorze marginalizowana. Należy tu też wspomnieć o zamkniętych w latach 90. kartach twórczości Aleksandra Glinkowskiego (1941–1991), Barbary Buczek (1940–1993), Romana Maciejewskiego (1910–1998), Zbigniewa Wiszniewskiego (1922–1999), Floriana Dąbrowskiego (1913–2002), Witolda Rudzińskiego (1913–2004) i Franciszka Woźniaka (1932–2009).

Zachowanie twórczości wymienionych wyżej kompozytorek i kompozytorów w przestrzeni naszego dziedzictwa jest problematyczne, choć na uwagę zasługuje twórczość Aleksandra Glinkowskiego i Barbary Buczek, estetyką swej muzyki w wyrazisty sposób wyodrębniających się na tle polskiej muzyki, Roman Maciejewski zdaje się być autorem jednego dzieła (*Requiem*) okolonego innymi utworami (fortepianowe *Mazurki*), Zbigniew Wiszniewski w historię muzyki

polskiej wpisuje się tylko swym pierwszym w historii polskiej muzyki elektronicznej utworem *Db-Hz-Sek*. Trudno się spodziewać, by muzyka Floriana Dąbrowskiego, tak bardzo promieniującego swą osobowością na poznańskie środowisko muzyczne, mogła przetrwać, tak jak muzyka innego z Poznaniem związanego kompozytora, Franciszka Woźniaka. Twórczość kompozytorska (wraz z towarzyszącą jej myślą teoretyczną, szczególnie dotyczącą teorii rytmu) Witolda Rudzińskiego zapewne czeka na swe rozpoznanie, co nie znaczy, by muzyka tego kompozytora mogła w przyszłości zyskać większe znaczenie, podobnie jak muzyka Joachima Olkuśnika, mająca swą wartość wyłącznie w kręgu modernistycznych kompozytorów środowiska warszawskiego.

Kontynuacje, czyli seniorzy

Polską scenę kompozytorską obecnie tworzy około 300 twórców, w poważnej większości zrzeszonych w Związku Kompozytorów Polskich. W tym miejscu warto wskazać te estetyczne postawy, które, wywodząc się jeszcze z początków lat 60., czasu pierwszych Warszawskich Jesieni i syndromu tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, mają swą kontynuację do dziś, gdy na scenę weszła generacja debiutująca już po 1989 roku. Między obszarem kontynuacji i debiutów rysuje się dość istotna linia demarkacyjna. Opisując tę scenę, nie sposób pominąć, że istnieją podziały generacyjne kompozytorów na pokolenia seniorów i generacji średniej, już też wiekowo zaawansowanej.

Swoistym łukiem półwiecza, orientacyjnie rzecz biorąc 1960–2010, staje się twórczość tych kompozytorów dotąd tworzących muzykę, którzy byli prominentnymi aktorami polskiej sceny muzycznej początku lat 60. Są to przede wszystkim (wg chronologii daty urodzenia): Andrzej Koszewski (1922), Włodzimierz Kotoński (1925), Andrzej Nikodemowicz (1925), Adam Walaciński (1928), Bogusław Schaeffer (1929), Roman Berger (1930), Józef Świder (1930), Romuald Twardowski (1930), Leoncjusz Ciuciura (1930), Bernadetta Matuszczak (1931), Wojciech Kilar (1932), Krzysztof Penderecki (1933), Zbigniew Bujarski (1933), Eugeniusz Rudnik (1933), Marian Borkowski (1934), Zbigniew Penhersi (1935), Zbigniew Rudziński (1935), Adam Sławiński (1935), Jan Wincenty Hawel (1936), Edward Pałasz (1936), Zbigniew Bargielski (1937), Zygmunt Krauze (1938), Szabolcs Esztényi (1939). Kompozytorzy urodzeni przed wybuchem II wojny światowej, dziś nadal – mniej czy bardziej – aktywni

twórczo, wchodząc w czas swej twórczości późnej, stają się z wolna postaciami polskiego dziedzictwa muzycznego, siłą rzeczy coraz słabiej oddziałują na kształt polskiej kompozytorskiej współczesności i uzyskują coraz mniejszy rezonans w obiegu wartości nowej muzyki w przestrzeni międzynarodowej.

— — —

W omawianym tu pokoleniu polskich kompozytorów zaznacza się bardzo silny podział na postawę zdecydowanego odwrotu od wcześniejszych idei modernistycznych czy (nawet) awangardowych w kierunku estetyki zachowawczej, eklektycznej i (nawet) epigońskiej oraz na próby ograniczonego kontynuowania wcześniejszych wyborów artystycznych, ukierunkowanych na modernistyczny rozwój techniki kompozytorskiej i nowatorskiego kształtu artystycznej wymowy utworów. Postawę pierwszą reprezentuje przede wszystkim twórczość Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara, z czego pierwsza, zorientowana na szeroką publiczność filharmoniczną, stała się muzyką współczesną dla publiczności, która z zasady muzyki współczesnej nie lubi, druga z kolei, operując idiomami rodem z muzyki filmowej, stała się atrakcją dla takiej samej publiczności filharmonicznej. Obie te postawy, zyskując wprawdzie dużą popularność u szerszej publiczności, wyrzuciły tych kompozytorów poza obszar zainteresowania głównych ośrodków nowej muzyki, w których kariery tych kompozytorów kiedyś się rozdziły.

— — —

Twórczość trzech kompozytorów debiutujących w ramach Warszawskiej Jesieni, rozpoznanych jako nowa jakość w „postsocrealistycznej” „generacji 1933”, stała się estetycznym wydarzeniem w przestrzeni nowej polskiej muzyki przełomu lat 50. i 60. Szyld ten obejmował Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i anektował Wojciecha Kilara (urodzonego wszak jeszcze w roku 1932). Syndrom tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej i – ogólniej – polskiego sonoryzmu, jako znaku rozpoznawczego specyfiki nowej polskiej muzyki na mapie europejskiej sceny nowej muzyki, nie sprowadzał się przecież wyłącznie do owej „generacji 1933”. Objął polskie środowisko kompozytorskie od Bolesława Szabelskiego i Grażyny Bacewicz po Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego i Krzysztofa Meyera, z wyraźnym zdystansowaniem się w tej sprawie Witolda Lutosławskiego, który w tym właśnie czasie zaczął stopniowo i konsekwentnie budować swój osobny idiom kompozytorski. Co więc nam z tamtych lat zostało, skoro niewiele, lub zgoła nic, w kompozycjach Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara? Czym jest dziedzictwo kompozytorskie tej generacji – dzisiejszych seniorów, siłą swych nazwisk i przeszłych dokonań

zakreślających łuk nad półwieczem nowej polskiej muzyki? Wydaje się, że pokolenie to jest w twórczym regresie, a jego przedstawiciele wpisują się w przestrzeń historii przede wszystkim za sprawą swych wcześniejszych dokonań, nie odgrywają natomiast istotnej roli w kształtowaniu się oblicza polskiej muzyki XXI wieku. Nadzwyczaj aktywny pozostaje Bogusław Schaeffer, nieogarniona ilość jego utworów, wciąż skierowana na stawianie różnorodnych problemów estetycznych i formalnych, co nie przekłada się na wyraziste dzieła o istotnym znaczeniu. W tym pejzażu wyróżniają się postaci, które w XXI wiek przenoszą w mniej czy bardziej wyraźny sposób etos nowatorskiego podejścia do uprawiania kompozycji – Roman Berger, Zbigniew Penhersi i Zbigniew Bargielski, wciąż atrakcyjne bywają nowe partytury Zygmunta Krauzego, który po pożegnaniu się z inspiracjami unistycznymi zachowuje swój odrębny i rozpoznawalny idiom.

Kontynuacje, czyli pokolenie powojenne

Przy całym szacunku dla artystycznych dokonań wciąż – mniej lub bardziej – aktywnych przedstawicieli generacji „seniorów” warto zauważyć, że kompozytorska współczesność coraz bardziej określana jest przez pokolenie już powojenne, debiutujące na Warszawskiej Jesieni, szczególnie w latach 70. i 80., oraz pokolenie młode, w czas aktywności twórczej wchodzące po 1989 roku. Postacią łączącą te dwie generacje jest Krzysztof Meyer (1943), za sprawą swych pierwszych utworów, w tym *I Kwartetu smyczkowego*, którym debiutował na Warszawskiej Jesieni w 1964 roku. Uznać go można za najmłodszego przedstawiciela sonorystycznej „polskiej szkoły kompozytorskiej” początku lat sześćdziesiątych. Twórczość Meyera, preferująca gatunki tradycji „klasycznej” typu kwartety smyczkowe, symfonie, sonaty, koncerty instrumentalne, stała się na granicy polskiej moderny i polskiej postmoderny rozdziałem odrębnym, w którym kompozytor wyciąga wnioski ze swych wczesnych partytur w kierunku neopostakademickim, budując swój suwerenny kształt estetyczny szczególnie na podstawie refleksji nad współczesną harmoniką i formalnym porządkowaniem muzycznej narracji.

W końcu lat 70. zaczyna się silna obecność dwóch kompozytorów, do dziś odgrywających w swym pokoleniu rolę wybitną. Są to Eugeniusz Knapik (ur. 1951) i Paweł Szymański (ur. 1954). Ostatnią dekadę XX wieku Eugeniusz

Knapik poświęcił niemal w całości na tworzenie wraz z belgijskim dramaturgiem i malarzem Janem Fabre operowej trylogii, w której na wskroś nowatorska warstwa treściowo-sceniczna spotyka się z muzyką, dającą się określić paradoksalnie jako „oryginalnie eklektyczną”. Knapik, który wyszedł z klasy kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego, mocno zadomowiony jest w tej kulturze formy muzycznej, którą otrzymaliśmy przede wszystkim za sprawą Beethovena i Brahmsa, oraz w tej kulturze dźwięku, którą zawdzięczamy m.in. Ryszardowi Straussowi, Skriabinowi i Messiaenowi. Eugeniusz Knapik znalazł w swej muzyce taki złoty środek pomiędzy tym, co jest współczesnością, a tym, co tradycją, że trudno powiedzieć, czy swój język dźwiękowy umieszcza w przestrzeni historii, czy też idiomatykę tradycji późnoromantycznej i impresjonistycznej umieszcza w przestrzeni języka nowoczesności. Słowo „synteza” wielokrotnie było i jest nadużywane w odniesieniu do muzyki, której związki z tradycją są wyraziste – w tym przypadku jest ono prawomocne, gdyż uprawnia je rodzaj symbiozy, jaka wytwarza się pomiędzy tradycją i współczesnością w muzyce Knapika. Trylogia operowa *The Minds of Helena Troubleyn* do tekstu Jana Fabre powstała w latach 1987–1996. Z estetyki twórczości operowej (w szerokim znaczeniu tego słowa, trudno bowiem uznać, by dzieła teamu Fabre – Knapik w pełni realizowały założenia tradycją uświęconego gatunku operowego) wyrasta jedyny powstały poza scenicznym przeznaczeniem utwór Eugeniusza Knapika w latach dziewięćdziesiątych *Up into the silence*, pieśń do słów e.e. cummingsa na sopran, baryton i orkiestrę symfoniczną (1996–2000). Dwa pierwsze ogniwa trylogii miały swe prapremiery w Antwerpii i w Kassel, trzecie swej prapremiery doczekało się dopiero w 2010 roku we Wrocławiu, gdzie planowane są polskie premiery dwóch poprzednich dzieł, natomiast w końcu stycznia 2011 kompozytor ukończył kolejną operę-misterium – *Moby Dick*, zamówioną przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie.

Słowo „postmodernizm” jest określeniem niebezpiecznym, gdyż łatwo stosować je do zjawisk nazbyt wąskich lub zbyt szerokich. Można zasadnie mówić o postmodernistycznych znamionach twórczości i Krzysztofa Pendereckiego, i Henryka Mikołaja Góreckiego, i Eugeniusza Knapika. Łączy ich zdecydowana niechęć do idei postępu w sztuce, traktowanej z właściwym awangardom despotyzmem jako koncepcja ideologiczna, trudno jednak wskazać więcej wspólnych cech pomiędzy muzyką Pendereckiego i Góreckiego oraz Góreckiego i Knapika, jeśli już, to są one zauważalne pomiędzy muzyką Pendereckiego i Knapika. Postmodernistyczny parodyzm zaistniał u Pendereckiego na dobrą sprawę tylko

w operze *Król Ubu*, znamienne jest pod tym względem operowanie czasem w muzyce Góreckiego oraz rodzaj panhistoryzmu czy panstylizmu u Knapika. Paweł Szymański używa w stosunku do swojej muzyki określenia „surkonwencjonalizm”, wymyślonego wspólnie ze Stanisławem Krupowiczem (1952) i jest to zapewne najbardziej przekonujący wariant postmodernistycznej estetyki w ramach muzyki polskiej, jeśli odrzuci się nawyk przyklejania do wszystkiego etykiety „postmodernistyczny”, co banalizuje twórczość ostatnich lat. Punktem wyjścia techniki kompozytorskiej – a raczej materii dźwiękowej, którą technika kompozytorska przetwarza – są historyczne konwencje, gesty dźwiękowe, u Szymańskiego bardzo często pochodzące z epoki baroku. One to, skomponowane jako materiał „prekompozycyjny” (a więc nie są to cytaty), stają się podstawowymi, elementarnymi obiektami, z których tworzy Szymański swe dźwiękowe konstrukcje. Technika ta przywołuje na myśl rodzaj palimpsestów – jakby spod jednego tekstu prześwitywał inny, na poły zakryty, na poły ujawniany. Brawurowa i wirtuozowska gra Pawła Szymańskiego z idiomami przeszłości, zawsze realizowana w ścisłej, konstruktywistycznej dyscyplinie, muzyka, która zdumiewa raz metafizyczną głębią, innym razem fajerwerkami niemal ludycznej zmysłowości, muzyka hipnotycznego często piękna iluzorycznych konstrukcji to prawdopodobnie najbardziej znaczące zjawisko polskiej muzyki ostatnich lat. Choć wspólnym mianownikiem twórczości Eugeniusza Knapika i Pawła Szymańskiego jest dialog z muzyczną tradycją, oba te podejścia są diametralnie różne.

Jako ideowy przykład surkonwencjonalizmu muzycznego można traktować symfoniczny utwór Stanisława Krupowicza *Fin de siècle* (1993), w którym kompozytor formę i narrację buduje, posługując się idiomami i konwencjami muzyki dwudziestowiecznej – ów zamierzony na poziomie figur i procesów dźwiękowych harmonicznym i fakturalnym eklektyzmem daje w realizacji dzieło w pełni suwerenne i integralne, bynajmniej ani kolażowe, ani katalogowe, ani też będące rodzajem zabawy w stylistyczną zonglerkę. Za najważniejsze obok *Fin de siècle* utwory Krupowicza ostatnich lat uznać trzeba też jego surkonwencjonalne, m.in. operujące odcinkami chóralu gregoriańskiego *Miserere* na chór kameralny (1996) oraz *Oratorium na Boże Narodzenie* (1997). Krupowicz, z wykształcenia także matematyk, przez wiele lat pracujący w studiu komputerowym w Stanford University, stał się w Polsce drugiej połowy lat osiemdziesiątych najbardziej znaczącym twórcą muzyki komputerowej.

W pejzażu muzyki polskiej Krzysztof Knittel (1947) zajmuje miejsce szczególne – jego twórczości można przypisać takie określenia, modne zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jak kontrkulturowa lub alternatywna. Łączący doświadczenia wyniesione ze studia muzyki elektroakustycznej z praktyką live electronics i muzyki improwizowanej, realizując idee m.in. graficznej muzyki komputerowej (*Cz owiek – natura*, 1991), włączając do swych artystycznych projektów poezję, sztuki wizualne i elementy rocka, stał się Knittel głównym w polskiej muzyce twórcą w dziedzinie performance, w której wskazać trzeba przede wszystkim na projekt pt. „Pociąg Towarowy”, rodzaj *work in progress*, przyjmujący w kolejnych realizacjach z różnymi artystami odmienne kształty. W twórczości Krzysztofa Knittla otworzyła się w pierwszej dekadzie XXI wieku nowa przestrzeń, bynajmniej tej, z której dał się poznać wcześniej, nie likwidująca. W ostatnich latach nastąpił w tej twórczości niezwykle kontrpunkt gry *profanum* z ekspresją *sacrum*. *El maale rahamim* z 2001 roku następuje po *Psalmach*, potem mamy *Pami ´tnik z Powstania Warszawskiego* i nadzwyczajną w sile swej ekspresji i nieporównywalną w kształcie narracji *M´k´ Pafskà wed ug ´fw. Mateusza* (oba utwory z 2004 roku). Krzysztof Knittel w żaden sposób nie zdradził jednak tego, co określamy mianem awangardy; on udowadnia po prostu, że nie musi być ona tylko i wyłącznie *profanum*, że nie musi być ona *profanum ex definitione*.

Na uwagę zasługuje nadzwyczaj subtelna w swych lirycznych gestach, w „komponowanych trylach” muzyka Tadeusza Wieleckiego (1954), tworząca odrębną w polskim pejzażu kompozytorskim jakość o wybitnych artystycznych walorach. Znaczący jest też neoklasykujący z jednej strony, z drugiej romantyzujący ton, jaki brzmi w bardzo osobistej estetyce dzieł Aleksandra Lasonia (1951), z których *Concerto-Festivo* na skrzypce i orkiestrę z 1995 roku odniosło wielki sukces, bisowane w całości na Warszawskiej Jesieni i rekomendowane przez paryską Międzynarodową Trybunę Kompozytorów w roku 1998.

Bardzo wyrazistą postacią kompozytorską stała się Hanna Kulenty (1961). Bruitystyczna, agresywna brzmieniowo estetyka utworów Kulenty, za sprawą której rozpoczęła ona swą błyskotliwą karierę w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, w ostatnich latach ulega przemianie przez coraz częściej obecne w jej partyturach elementy proweniencji minimalistycznej oraz coraz wyraźniej melodyczny kształt narracji dźwiękowej o charakterze „transowym”. Budowa formy jej utworów kształtowana jest z zasady w oparciu o tzw. technikę polifonii

łukowej, która poprzez niesynchroniczne występowanie punktów kulminacyjnych poszczególnych odcinków formy powoduje intensywne i jakby wciąż nierozładowywane napięcie ekspresyjne. Sukces jej opery *The Mother of the Black Winged Dreams* na Biennale Teatru Muzycznego w Monachium (premiera w grudniu 1996, premiera polska podczas festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu, maj 2010) łączy w Hannie Kulenty widzieć jedną z głównych postaci na obecnej scenie kompozytorskiej w Polsce. Jej *Koncert na trąbkę i orkiestrę*, zamówiony przez Program 2 Polskiego Radia, otrzymał w 2003 roku najwyższą punktację na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów – poprzednio taki sukces był udziałem *Kwartetu smyczkowego* Eugeniusza Knapika w 1984 roku.

Należy wymienić tu także następujących przedstawicieli tego pokolenia, urodzonego jeszcze w czasie wojny i w latach powojennych: Marta Ptaszyńska (1943), Elżbieta Sikora (1943), Grażyna Pstrokońska-Nawratil (1947), Stanisław Moryto (1947), Piotr Moss (1949), Krzysztof Baculewski (1950), Rafał Augustyn (1951), Grażyna Krzanowska (1952), Lidia Zielińska (1953), Marek Chołoniewski (1953), Marcin Błazewicz (1953), Magdalena Długosz (1954), Anna Zawadzka-Gołosz (1955), Ewa Podgórska (1956), Jerzy Kornowicz (1959), Wiesław Cienciala (1961), Jacek Grudzień (1961), Bettina Skrzypczak (1963), Jarosław Kapuściński (1964), Paweł Łukaszewski (1968), Michał Talma-Sutt (1969).

Nie miejsce tu na bliższe charakterystyki tej twórczości o bardzo szerokiej amplitudzie estetycznych wyborów. Warto przecież wskazać na mocno zarysowaną ich specjalizację w odniesieniu do stosowania nowych technologii elektroakustycznych, mediów komputerowych i wideo, czyli nurtu coraz bardziej dominującego w twórczości następnego pokolenia. Dotyczy to szczególnie Elżbiety Sikory, osiadłej we Francji, Marka Chołoniewskiego, prowadzącego studio komputerowe w krakowskiej Akademii Muzycznej, gdzie tworzy także m.in. Magdalena Długosz, Stanisława Krupowicza, który powstanie podobnego studia zainicjował we wrocławskiej Akademii Muzycznej, Lidii Zielińskiej, działającej w Poznaniu, w której twórczości mamy liczne przykłady na łączenie instrumentarium akustycznego z elektronicznym, oraz Jarosława Kapuścińskiego i Michała Talma-Sutta, związanych z zagranicznymi ośrodkami twórczości multimedialnej. Eksponowane miejsce w rankingach recepcji zajmują w tej grupie: Hanna Kulenty, działająca w Holandii, Bettina Skrzypczak, osiadła w Szwajcarii, i Piotr Moss, działający we Francji.

Choć obok Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” zawsze istniały też inne przestrzenie do prezentowania polskiej kompozytorskiej współczesności, jak np. festiwal polskiej muzyki współczesnej *Musica Polonica Nova* we Wrocławiu czy *Poznańska Wiosna Muzyczna*, warto zapewne zwrócić uwagę na recepcję muzyki polskiej w programach najbardziej dotąd prestiżowego i opiniotwórczego festiwalu, jakim jest *Warszawska Jesień*, wskazując, ile utworów polskich autorów pojawiło na niej w latach 1990–2010 więcej niż 5 razy.

— Witold Lutosławski (1913–1994)	— 17
— Krzysztof Penderecki (ur. 1933)	— 16
— Paweł Szymański (ur. 1954)	— 16
— Andrzej Panufnik (1914–1991)	— 15
— Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010)	— 15
— Hanna Kulenty (ur. 1961)	— 15
— Paweł Mykietyn (ur. 1971)	— 15
— Krzysztof Knittel (ur. 1947)	— 14
— Włodzimierz Kotoński (ur. 1925)	— 13
— Witold Szalonek (1927–2001)	— 12
— Tadeusz Wielecki (ur. 1954)	— 12
— Zygmunt Krauze (ur. 1938)	— 11
— Andrzej Krzanowski (1951–1990)	— 11
— Aleksander Lason (ur. 1951)	— 11
— Stanisław Krupowicz (ur. 1952)	— 11
— Jerzy Kornowicz (ur. 1959)	— 10
— Eugeniusz Knapik (ur. 1951)	— 9
— Lidia Zielińska (ur. 1953)	— 9
— Magdalena Długosz (ur. 1954)	— 9
— Bogusław Schaeffer (ur. 1929)	— 8
— Marek Stachowski (1936–2004)	— 8
— Krzysztof Meyer (ur. 1943)	— 8
— Cezary Duchnowski (ur. 1971)	— 8
— Roman Berger (ur. 1930)	— 7
— Zbigniew Bargielski (ur. 1937)	— 7
— Szaboles Esztényi (ur. 1939)	— 7
— Zbigniew Bagiński (ur. 1949)	— 7
— Rafał Augustyn (ur. 1951)	— 7
— Aleksandra Gryka (ur. 1977)	— 7
— Tomasz Praszczalek (ur. 1981)	— 7

— Zbigniew Bujarski (ur. 1933)	— 6
— Zbigniew Penherski (ur. 1935)	— 6
— Krzysztof Baculewski (ur. 1950)	— 6
— Ryszard Szeremeta (ur. 1952)	— 6
— Marek Chołoniewski (ur. 1953)	— 6
— Bettina Skrzypczak (ur. 1963)	— 6
— Jarosław Kapuściński (ur. 1964)	— 6
— Marcin Bortnowski (ur. 1972)	— 6
— Wojciech Ziemowit Zych (ur. 1976)	— 6

Ponadto w opisywanym dwudziestoleciu podczas koncertów Warszawskiej Jesieni wykonano od jednego do pięciu utworów 88 kompozytorów, w sumie 168 utworów.

M ode pokolenie kompozytorskie – karty otwierane. Nowa polska fala kompozytorska początku XXI wieku

Wspólny mianownik: wolność i technologia

Czy da się określić wspólny mianownik estetycznych wyborów nowej generacji polskich kompozytorów, jakiś ton w miarę wspólny? Niby łączy ich czas i miejsce urodzenia, ale już nie działania – rozpieczętują się na różnorakie stypendia po świecie, nasiąkając wpływami rozmaitymi. Jest to pierwsze polskie pokolenie ludzi wolnych – wolnych od jakichkolwiek „powinności” względem wspólnego budowania kultury swej ojczyzny, tak by odgrywała ważną rolę w Europie. Ludzi wolnych, którzy nie muszą umizgiwać się o paszport i uniżenie prosić o wizę. Mogą więc być egocentrykami. Nie tworzą i nie stworzą więc jakiegoś kolejnego „pokolenia 1971” czy „generacji 1981” – rozplną się jak monady w kulturze euroamerykańskiej, studiując w różnych miejscach, rezydując przy różnych orkiestrach, wszędzie będąc u siebie, lecz u siebie będąc też w Polsce, bo luksusu wolności nie muszą kupić, wybierając emigrację. To przecież nie tylko młodych Polaków dotyczy, lecz całego posowieckiego dominium. Czy jednak właśnie to w wyraźny sposób nie określa tego pokolenia i nie sugeruje, że mamy sytuację jakościowo odmienną, że jest to „pokolenie 1989”, realizujące się w całkowicie innej przestrzeni historycznej, politycznej i estetycznej niż poprzednie?

Być może w jakimś fragmencie na ten pozaestetyczny wspólny mianownik ma wpływ to, co połączyło blisko trzydziestu młodych kompozytorów polskich i dwudziestu z krajów posowieckiego bloku. Byli w latach 2001–2007 stypendystami projektu „Förderpreise für Polen” Ernst von Siemens Musikstiftung, finansowanego z Monachium, realizowanego w Polsce i skutkującego nader licznymi prawykonaniami nie tylko podczas Warszawskiej Jesieni i nie tylko w Polsce. Fundusz stypendialny w kwocie ponad 160 tysięcy euro, skierowany na tworzenie nowych partytur i ich prawykonania przez młode zespoły wykonawcze, debiutującym kompozytorom zaoferował zazwyczaj pierwsze w ich życiu zamówienia twórcze i umieścił je w ramach międzynarodowej współpracy. Był dla tej generacji swoistym „planem Marshalla”, stając się dopingiem i otwarciem drogi. Funkcjonują więc w obiegu kultury, w którym nie pyta się o paszport, lecz o ofertę twórczej indywidualności. Polskimi stypendystami projektu byli: Mateusz Bień, Marcin Bortnowski, Jarosław Chelmecki, Cezary Duchnowski, Adam Falkiewicz, Aleksander Gabryś, Katarzyna Głowicka, Michał Górczyński, Aleksandra Gryka, Dobromiła Jaskot, Marzena Komsta, Sławomir Kupczak, Andrzej Kwieciński, Jarosław Mamczarski, Filip Matuszewski, Paweł Mykietyń, Aleksander Nowak, Weronika Ratusińska, Jakub Sarwas, Katarzyna Taborowska, Michał Talma-Sutt, Wojciech Widłak, Krzysztof Wołek, Agata Zubel, Wojciech Ziemowit Zych i Maciej Żółtowski.

Panoramę tego pokolenia wypada zacząć od urodzonego w 1969 roku Michała Talma-Sutta, nie tylko dlatego, że debiutował po 1989 roku. Także dlatego, że studiując w Łodzi, Paryżu i Stuttgarcie, mieszkając w Berlinie, realizuje tę drogę, która otworzyła się w Europie bez żelaznej kurtyny, wybierając miejsca swych „postojów” tam, gdzie uważa, że staną się dlań najbardziej inspirujące. Dlatego też, że otwiera w swym pokoleniu rozdział muzyki ściśle związanej z nowymi technologiami, co dla bardzo wielu jego przedstawicieli stało się znakiem wyróżniającym, jakościowo różnym od niemałego przecież nurtu muzyki elektroakustycznej, zapoczątkowanego wraz z powstaniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w 1957 roku. Tak jak tamtej pionierem stał się Włodzimierz Kotoński (1925), tak pionierem nowej ery – ery muzyki komputerowej, także interaktywnej, stał się w Polsce Stanisław Krupowicz (1952), po wieloletnim pobycie w ośrodku CCARMA na Uniwersytecie Standforta zakładając pod koniec lat dziewięćdziesiątych we wrocławskiej Akademii Muzycznej studio tej muzyki, obecnie dające największe możliwości twórcze spośród wszystkich w Polsce działających. Z tym instrumentem-warsztatem związana

jest wyjątkowo liczna grupa młodych (i wciąż jeszcze mogących za młodych, jak Talma-Sutta, uchodzić) kompozytorów, co w polskiej muzyce tworzy nową jakość, współbrzmiającą z tym, co powstaje w najbardziej opiniotwórczych ośrodkach nowej muzyki na świecie.

Nazwisko Michała Talma-Sutta jest tu też znaczące z innego powodu – jest zdeklarowanym modernistą, artystą poszukującym nowych środków wyrazu, odległym od wszelkich idei związanych z całym, różnorodnym przecież, pakietem postaw postmodernistycznych. Tworzy muzykę określaną mianem progresywnej, co w mocny sposób wiąże go z tendencjami estetycznymi w Niemczech, czy – technologicznie – z paryskim centrum IRCAM, w czym w młodej polskiej generacji kompozytorskiej ma licznych sprzymierzeńców. Udowadnia, że stosowanie technologii komputerowej, dającej rozliczne możliwości natury algorytmicznej (choć one też intensywnie stosowane są przez postmodernistów), może unieść wielką, precyzyjnie zbudowaną formę, co jeszcze nie tak dawno nie było oczywiste (historyczną analogią jest tu wątpliwość Arnolda Schönberga dotycząca tego, czy na podstawie swobodnej atonalności możliwa jest do zbudowania wielka forma – odpowiedzią stał się *Wózzek* Albana Berga). Takim imponującym w twórczym zamierzeniu i realizacji jest półgodzinne, wybitne artystycznie *Cellotronicum* (2002) na wiolonczelę i komputer Talma-Sutta, powstałe w ramach programu stypendialnego finansowanego przez Ernst von Siemens Musikstiftung dla wybitnego polskiego wiolonczelisty Andrzeja Bauera.

W tym nurcie technologicznym, co nie znaczy, że także koniecznym estetycznym, należy wskazać kolejne nazwiska młodego pokolenia. Po „mentorze”, Stanisławie Krupowiczu, główną postacią ośrodka wrocławskiego jest Cezary Duchnowski. Kompozytor i wykonawca (instrumentarium komputerowe, fortepian) tworzy wraz ze śpiewaczką i kompozytorką Agatą Zubel (1978) kompozytorsko-wykonawczo-performerski duet Elletrovoce. Duchnowski zaskakuje ekscentrycznymi tytułami swych utworów (*Liryki z mot ochu myĔli niczyich, Krany, Trawy rozczochrane, Rzeczywistość na rozciągani tych szelkach z okna, Broda na wiolonczeli*), buduje też swój estetyczny świat w cyklu utworów zatytułowanych *Monady* na instrumenty i komputer, eksplorując brzmieniowość traktowaną w bardzo intensywny i swoisty sposób. Z kolei Agata Zubel, autorka m.in. przestrzennie pomyślanej (na grupy instrumentalne rozmieszczone wokół audytorium) *II Symfonii*, napisanej na zamówienie rozgłośni Deutsche Welle na

Festiwal Beethovenowski i mającej swe prawykonanie w Beethovenhalle w Bonn w 2006 roku, oraz wielkiego oratorium *Nad pieńkami*, twórczość buduje m.in. wokół swego sopranowego głosu (którego używa też w zazwyczaj elektryzujących wykonaniach innych kompozytorów, m.in. Bernarda Langa i Zbigniewa Bargielskiego podczas Warszawskiej Jesieni), instrumentarium perkusyjnego, gruntownie poznanego podczas studiów go dotyczących, oraz wokół mediów elektronicznych, którymi się bardzo często posługuje. Na Warszawskiej Jesieni zadebiutowała zamówionym w ramach projektu „Förderpreise für Polen” utworem *Lentille* na sopran (w wykonaniu kompozytorki), akordeon (Michał Moc, prywatnie mąż kompozytorki i też kompozytor, ur. 1977) oraz kameralną orkiestrę smyczkową, podobnie jak Cezary Duchnowski, który na festiwalu debiutował stypendyowanymi w ramach tego samego projektu *Triadami* na orkiestrę smyczkową i komputer.

Technologia komputerowa, coraz częstsze łączenie muzyki na tradycyjne instrumenty z interaktywną elektroniką oraz nierzadko multimedia i wideo – to w zdecydowany sposób odróżnia to pokolenie od pokoleń poprzednich. Czy podejmują na tym polu gesty tych kompozytorów, którzy wcześniej uprawiali muzykę elektroakustyczną – Bogusława Schaeffera, Krzysztofa Knittla, Elżbiety Sikory? Tylko częściowo, gdyż w tej dziedzinie wybory artystyczne bardzo mocno są uwarunkowane przez dostęp do najnowszych technologii, a te implikują zmiany estetyczne. W tym obszarze bodaj najważniejszym „mentorem” obok Stanisława Krupowicza jest Marek Chołoniewski (1953), prowadzący studio muzyki elektroakustycznej w krakowskiej Akademii Muzycznej, współpracujący m.in. z wyższą uczelnią muzyczną w Stuttgarcie, ułatwiający kolejnym młodym kompozytorom pobyty stypendialne.

Z technologią komputerową i środkami elektroakustycznymi związane jest na dobrą sprawę całe młode pokolenie polskich kompozytorów, choć z różną intensywnością, gdy rozpatruje się poszczególne osobowości. Multimediami zajmuje się Jarosław Mamczarski (1974) prowadzący studio elektroakustyczne w katowickiej Akademii, działająca w Anglii Katarzyna Głowicka (1977), w Krakowie Mateusz Bień (1968), w Bydgoszczy Dobromiła Jaskot (1981), w Stanach Zjednoczonych Krzysztof Wólek (1976) i Ewa Trębacz (1973). Ta ostatnia twierdzi, że nie tylko przyszłość, ale już teraźniejszość muzycznej współczesności związana jest z komputerową technologią – wybitna jej kompozycja zamówiona przez Warszawską Jesień i prawykonana w 2007 roku *Things lost, things invisible*

znalazła się na liście siedmiu utworów nominowanych do pierwszej (i jedynej) edycji konkursu polskich mediów publicznych Opus oraz na liście rekomendacji Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w 2009. Obserwując młodą polską scenę kompozytorską, zauważamy zmianę ilościową. W kolejnych estetycznych „zmianach warty” w historii muzyki polskiej wyodrębniło się raczej kilka niż kilkanaście kompozytorskich nazwisk. Teraz mamy dobrze ponad 30 nazwisk, które należy brać pod uwagę i które coraz bardziej istotne miejsce zajmują zarówno w polskiej, jak i międzynarodowej muzycznej przestrzeni. Jeszcze trudno jest określić, które zajmą miejsce szczególne, wybitne, a które staną się jedynie tłem nowej polskiej muzyki. Wymieńmy te, które wydają się najbardziej istotne.

Czas Mykietyna

Bez wątpienia główną postacią tej nowej fali – po Hannie Kulenty i Jacku Grudniu – jest Paweł Mykiety (1971), którego dotychczasowe osiągnięcia i dorobek stawiają w rzędzie najwybitniejszych kompozytorów polskich bez względu na generację. Szereg jego utworów (*Sonety Szekspira*, 2000; *II Symfonia*, 2007; *Pasja wg Ęw. Marka*, 2008) w pełni zasługuje na miano arcydzieł. Tak szybko i widowiskowo rozwijającej się kariery kompozytorskiej w polskiej muzyce nie było przynajmniej od pojawienia się młodego Krzysztofa Pendereckiego. Czym więc muzyka Mykietyna zafrapowała? Na samym początku przede wszystkim szczególnym i oryginalnym połączeniem dwóch idiomów kompozytorskich: lubującej się w ekspresyjnych repetycjach estetyki Henryka Mikołaja Góreckiego, znanej szczególnie z jego *Recitativów i ariosów* i kwartetów smyczkowych, oraz surkonwencjonalnej gry z muzyką przeszłości, znanej z partytur Pawła Szymańskiego. Pomiedzy estetykami tych dwóch kompozytorów muzyka Pawła Mykietyna balansowała ze szczególną wirtuozerią, frapując swadą i przekorą, ludyczną uciechą erudycyjnych skojarzeń muzycznych, ironicznym dystansem i inteligencją w konstruowaniu muzyki, która słuchacza ma cieszyć, jak zmyślnie (algorytmicznie) wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka.

Utwory z ostatniej dekady wskazują na estetyczną przemianę, jaka się w muzyce Pawła Mykietyna dokonała. Z postmodernistycznego żonglera, bawiącego nas swymi gram i zabawami z idiomami muzycznej przeszłości, inteligentnego kuglarza dostarczającego słuchaczom uciechy i siurpryzy, Paweł Mykiety przeobraził się w jedną z głównych postaci polskiej (i nie tylko polskiej) sceny kompozytorskiej, dźwiękami swych utworów i nutami swych partytur skłaniając

do głębokiej refleksji, która z zabawą nie ma już wiele do czynienia. Jego ostatnie utwory – choćby *Sonety Szekspira* na sopran męski (choć jakże pięknie brzmiące też w kreacji Olgi Pasiecznik) i fortepian (2000), „*adnienie*” na baryton (Jerzego Artysza), mikrotonowo strojony klawesyn i kwartet smyczkowy do poezji Marcina Świetlickiego (2004), *II Kwartet smyczkowy* napisany dla kwartetu Kronos (2006), *Sonata* na wiolonczelę solo lub z elektroniką (2006), *II Symfonia* z 2007 roku i *Pasja wg św. Marka* z 2008 roku zdają się być estetycznym wstrząsem w pejzażu polskiej współczesności kompozytorskiej – to głos tej muzyki jest dziś jednym z najważniejszych egzystencjalnie, metafizycznie najgłębszych i najbardziej poruszających. Między młodym jeszcze i średnim pokoleniem (m.in. Hanna Kulenty, Jerzy Kornowicz, Jacek Grudzień) polskich kompozytorów promieniuje talent Pawła Mykietyna. Historycznie postać – pomost, choć indywidualność osobna i niepowtarzalna.

II Symfonia, napisana w 2007 roku i wykonana po raz pierwszy podczas koncertu inauguracyjnego 50. Warszawską Jesień, rekomendowana przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów w Dublinie, dała kompozytorowi muzyczną Nagrodę Mediów Publicznych (Polskiego Radia i Telewizji) – Opus 2007, przyznaną po raz pierwszy (i ostatni – ogłoszenie i wręczenie nagrody Opus 2008 Pawłowi Mykietynowi za *Pasj´ wg św. Marka* zostało zablokowane decyzją zarządów PR i TV, konkurs z powodów finansowych odwołujących). Ten utwór udowadnia, że w muzyce polskiej po *III* (1983) i *IV* (1992) *Symfonii* Witolda Lutosławskiego komponowanie symfonii, gatunku muzycznego „stwarzającego świat”, jest wciąż możliwe. Bez postmodernistycznych grymasów, bez niewiary w wielkie narracje, choć ze śladem postmodernistycznego myślenia i z przyzwoleniem na istnienie narracji szczegółowych. Ta *Symfonia* jest wielka w swym – w sferze estetyki – geście symbiozy tego, co modernistyczne, i tego, co postmodernistyczne. To samo dotyczy *Pasji wg św. Marka*, która miała swe prawykonanie we wrześniu 2008 podczas festiwalu Wratislavia Cantans, a będącej estetycznym wstrząsem dla tego obrosła bogatą tradycją gatunku. Jeśli *Pasja wg św. Marka* „*ukasha*” Krzysztofa Pendereckiego stała się swoistą „wieżą triangulacyjną” w muzyce połowy lat 60., taką samą „wieżą” staje się *Pasja* Mykietyna schyłku pierwszej dekady XXI wieku. *II Symfonia* i *Pasja* przenoszą nas ponad granicami – okazuje się, że sztucznych – podziałów. Symptomatycznym znakiem „czasu Mykietyna” było skierowanie do niego zamówienia na utwór z okazji 30-lecia Solidarności (*Vivo*, 2010) i utworu na inaugurację polskiej prezydencji w Unii Europejskiej (lipiec 2011).

Sylwetki – przybliżenia

Warto na młodą polską scenę kompozytorską spojrzeć pod kątem ośrodków. Zaczniemy od Warszawy, gdzie wybitną rolę w kształtowaniu się średniego i młodszego pokolenia odegrał, jako profesor kompozycji, Włodzimierz Kotoński, z którego klasy wyszła bardzo liczna grupa indywidualności – od Krzysztofa Knittla, poprzez Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza, Tadeusza Wieleckiego, Hannę Kulenty i Jacka Grudnia po Pawła Mykietyna. Studiowali u niego też: Marzena Komsta, która w Paryżu, gdzie osiadła na stałe, znalazła się ze swoją muzyką w orbicie spektralistów i centrum IRCAM, a następnie rozpoczęła – jako kompozytorka-performerka – swą przygodę z transowo-improvizowaną muzyką podczas pobytów w Japonii, częściowo też (choć przede wszystkim u Szabolcsa Esztényiego) Filip Matuszewski (1979), który regularne studia kompozytorskie odbył w Hadze, autor subtelnych kaligrafii brzmieniowych, często mikrotonowych, co raczej nie wpisało go w główny nurt tej estetyki muzyki holenderskiej, którą znamy z partytur wykładających w Hadze profesorów: Louisa Andriessena i Martijna Paddinga, oraz – prywatnie – Adam Falkiewicz.

Adam Falkiewicz (1980–2007) to postać szczególna – zadebiutował publicznie ze swoimi utworami już w wieku 15 lat, a muzyka, za sprawą której dał się poznać, skłaniała do widzenia w nim następnej, po Mykietynie, całkowicie innej estetycznie, gwiazdy nowej polskiej muzyki. Jego samobójcza śmierć była wstrząsem dla środowiska muzycznego. Podobnie jak Matuszewski studiował w Hadze, następnie w paryskim IRCAM. Łącząc w swych utworach impulsy rodem ze spektralizmu Gérarda Griseya, z konceptu „nowej złożoności” Briana Ferneyhougha i z „wielopoziomowości” estetycznej muzyki holenderskiej, zaczął budować swój odrębny i wyrazisty styl kompozytorski.

Pod szyldem Warszawy z racji urodzenia i zamieszkania wypada też umieścić kolejną z wybitnych postaci polskiej nowej fali kompozytorskiej, choć mogłaby też zostać umieszczona pod krakowską flagą z racji tam odbytych studiów pod kierunkiem Krystyny Moszumańskiej-Nazar i Magdaleny Długosz – Aleksandrę Grykę (1977), na Warszawskiej Jesieni debiutującą utworem *OXYGEN nr 369, 1*. Zafascynowana fizyką i science fiction, wzięła udział w niemieckim projekcie *Komander Kobayashi*, złożonym z kameralnych spektakli teatru muzycznego na temat sagi o futurystycznych podróżach kosmicznych,

w warszawskim Teatrze Wielkim – Operze Narodowej odbyła się w 2006 roku premiera jej kolejnego spektaklu – baletu *Alpha Kryonia Xe* wg Stanisława Lema. Za sprawą umiłowania brzmień przemysłowych, „urbanistycznych”, poprzez łączenie dźwięku instrumentów akustycznych z elektronicznymi, niekiedy też z wideo, poprzez inspiracje s.f., przez swoisty chłód emocji, a nawet i przez nadawanie swym utworom zagadkowych tytułów-rebusów może być postrzegana jako neo-post-futurystka.

I jedna z najmłodszych postaci tej sceny, Andrzej Kwieciński (1984), prywatnie kształtowany przez Pawła Mykietyna i Hannę Kulenty, jak wielu innych wylądował na kompozytorskich studiach w Holandii. Ma – wydawać się może – ekstrawaganckie pomysły, jak utwór na brzęczyki telefonów komórkowych, lubi niekonwencjonalne zestawy instrumentalne, flirty z postmodernizmem i barokiem, zagęszczania i zapętlenia dźwiękowej materii. Być może na swój sposób i zapewne inaczej, ale jakoś wchodzi obecnie w miejsce tragicznie opuszczone przez Adama Falkiewicza.

Ośrodek krakowski może być postrzegany jako miejsce „dychotomiczne”, skoro w jednej uczelni profesorami kompozycji były tak skrajnie różne osobowości twórcze, jak Krzysztof Penderecki, od lat 70. ku przeszłości w swych artystycznych wyborach zwrócony, i Bogusław Schaeffer, permanentnie poszukujący dla swej muzyki nowych dróg w geście „niepoprawnego” awangardysty. To znamienne, że właśnie w Krakowie najsilniejsze twórcze osobowości młodego pokolenia nie kierują się raczej ku nowym technologiom, muzyce improwizowanej, spektralizmowi czy postmodernie, co nie znaczy jednak, by eklektycznie powielały wzorce swych profesorów, czego dowodzą utwory choćby Marcela Chyrzyńskiego (1971), studiującego u Krzysztofa Pendereckiego instrumentację, a muzykę komputerową pod kierunkiem Marka Chołoniewskiego, koncertując na klarncie i na syntezatorze w zespole założonym z Markiem Chołoniewskim. Kolejną z krakowskich postaci kompozytorskich tego pokolenia jest Maciej Jabłoński (1974), autor m.in. pięciu symfonii, serii koncertów instrumentalnych, sonat i kwartetów. Inną postacią sceny krakowskiej jest Wojciech Widłak (1971), który na początku koncentrował się na zagadnieniach typowo warsztatowych w sensie kompozycji „akademickiej”, utrzymanej w estetyce, którą nazwać można „tradycyjną”, sięgającej technicznie po dość typowy zakres technik przetworzeniowych i polifonicznych, z wyrazistą harmoniką i rytmiką, z formalną powtarzalnością. Po roku 2000 język dźwiękowy kompozytora wyraźnie się

radykalizuje pod kątem nasyconych współbrzmień, w nowy sposób traktowanego sonoryzmu oraz polifonii planów brzmieniowych, czego świetnym przykładem jest w katalogu Widłaka utwór *Wziemi ʼwzi ʼcie* na orkiestrę i organy, rekomendowany podczas przesłuchań Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu w 2006 roku i umieszczony w programie koncertu inauguracyjnego Warszawską Jesień w roku 2008. Można powiedzieć, że nadrzędnym czynnikiem u Wojciecha Widłaka jest refleksja intelektualna, znajdująca swój wyraz w skomplikowanych zabiegach konstrukcyjnych, stosowanej grze idiomów i w integracji motywicznej.

Mniej więcej to samo można rzec o twórczości kolejnej z wybitnych postaci tego pokolenia, Wojciecha Ziemowita Zycha (1976). I on, jak wielu jego rówieśników, po studiach w Krakowie kontynuował je w Holandii, lecz wydaje się, że należy do tych osobowości, które – mając swe szczególnie w historii i współczesności cenione wzorce osobowe – buduje swój artystyczny świat w niezwykłej autonomii, wierząc przede wszystkim we własną kreatywną siłę, której niekiedy potrzebne są impulsy płynące z zewnątrz, choć powołuje się na kompozytorskie wzory w twórczości m.in. György Kurtága i Alfreda Schnittke. Za podsumowanie swej dotychczasowej drogi twórczej uznał monumentalną *Ró ʼni ʼ* na 2 fortepiany i perkusję, której prawykonanie miało miejsce na Warszawskiej Jesieni w 2010, utwór niezwykle intensywny, budzący skrajne emocje i intelektualnie prowokujący.

Kierując uwagę ponownie na Wrocław, wyróżnić tu należy (poza wymienionymi wyżej w tekście) Sławomira Kupczaka (1979), szczególnie (choć nie tylko) za sprawą serii utworów na instrumenty i komputer po tytulem *Anafory* (dotychczas siedem), mniej lub bardziej ściśle wywodzących się z formalnego schematu ars oratoria, czyli sztuki przemawiania rodem ze starożytnej Grecji, gdzie pierwszym ogniwem było *exordium*, czyli wstęp, następnym *medium*, składające się z ekspozycji (*partitio*), tezy (*narratio*), dowodu (*argumentatio*) i odpierania zarzutów i obalania kontrargumentów (*refutatio*), oraz na koniec konkluzji (*peroratio*). Następnym na tej scenie kompozytorskiej, na którą istotny wpływ miała profesor Grażyna Pstrokońska-Nawratil (swego czasu u niej właśnie kształcił się Paweł Mykietyń), to Marcin Bortnowski (1972), dla którego szczególnym szlakiem inspiracji stała się twórczość ikony „pokolenia stalowowskiego”, w kręgu katowickim niegdyś działającego Andrzeja Krzanowskiego (1951–1990), na co wpłynął też i fakt, że Bortnowski uczył się gry na akordeonie.

Na Warszawskiej Jesieni debiutował utworem zamówionym w ramach programu Fundacji Muzycznej im. Ernsta von Siemensa w 2001 *White Angels* na 13 instrumentów smyczkowych – jakby w hołdzie dla *II Symfonii* Andrzeja Krzanowskiego, ku pamięci którego też skierowana była zamówiona przez Warszawską Jesień kompozycja na akordeon i orkiestrę kameralną *I ju ~ nocy nie b´dzie* w 2010. Bortnowski łączy nutę liryczną z jasną koncepcją formy muzycznej i subtelnością kolorystycznych niuansów.

Następna warta wyróżnienia postać wrocławskiego kręgu to Paweł Hendrich (1979), kolejny absolwent klasy Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, który przebywał na stypendium w Kolonii. Wywodzący się ze sceny rockowej kompozytor z racji swych młodzięńczych fascynacji bynajmniej nie kieruje się w kierunku mody na *cross-over*, lecz z pasją badacza zdaje się penetrować pola manewru w rozwoju zaawansowanej moderny, w swych utworach dając kolejne studia możliwości przekraczania dotychczasowych granic technicznych i estetycznych.

Ze względu na miejsce studiów do ośrodka poznańskiego należy przypisać Dobromiłę Jaskot (1981), choć po studiach związała się z Akademią Muzyczną w Bydgoszczy, gdzie wykłada, organizuje konferencje i festiwale, uczestniczy w realizacji projektów przestrzenno-multimedialnych. Można powiedzieć, że jest to twórczość introwertyczna, emocjonalna, kontemplacyjna, zanurzona w tradycji dalekowschodniej. Na inny, niż Hanna Kulenty, sposób realizuje koncepcję muzyki transowej, mającej swe źródła gdzieś między muzyką Giacinto Scelsiego i Gérarda Griseya. Uprawianie kompozycji zdaje się być dla Jaskot działaniem magicznym, ukierunkowanym ku ideom metafizycznym, co czyni z niej twórcę bardzo odmiennego w panoramie nowej polskiej muzyki.

Kolejną wyróżniającą się postacią sceny poznańskiej jest Tomasz Praszczalek (1981), także pianista i krytyk muzyczny. Po studiach pod kierunkiem Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil (prowadzącej klasy kompozycji we Wrocławiu i Poznaniu) przebywał na stypendium w Kolonii, kształcąc się pod kierunkiem Yorka Höllera i niejako przejmując od niemieckiego kompozytora jego system, z którego wynikają bardzo konkretne jakości estetyczne i wyrazowe, dotyczące zarówno układów interwałowych, jak i harmonicznych. W lutym 2011 w Poznaniu odbyła się premiera jego drugiej opery – *Ofelii*, sytuując Praszczaleka (pod tym pseudonimem występuje) w gronie szczególnie aktywnych młodych twórców współczesnego teatru operowego.

Pora na Katowice, ośrodek sławny za sprawą takich choćby osobowości, jak niegdyś Bolesław Szabelski, potem Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar oraz trzech rówieśników z 1951 roku, tworzących „pokolenie stalowowolskie” – Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika (przez sześć lat, do 2008, rektora tamtejszej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego) i Aleksandra Lasonia. Wśród katowickich osobowości kompozytorskich wymienić należy m.in. Jarosława Mamczarskiego, wspomnianego w pierwszych partiach tego tekstu, autora utworów elektroakustycznych i szczególnie multi-medialnych z zastosowaniem partii wideo; Jarosława Chełmeckiego (1978), silnie zakorzonego w tradycyjnym i „akademickim” stylu myślenia muzycznego, z którym ostatnio (dwa niepowiązane w dyptyk *Madryga y*) podejmuje intensywną i ciekawą grę o posmaku postmodernistycznym. Swoistą rezerwę w stosunku do myślenia progresywnego, modnych ostatnio w młodym pokoleniu polskim inspiracji spektralizmem oraz do sięgania po nowe technologie wykazuje Aleksander Nowak (1979). Estetyczną sensacją na drugiej edycji festiwalu Aksamitna Kurtyna, odbywającego się w październiku 2006 we Lwowie, stało się prawykonanie jego *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na orkiestrę kameralną i głosy męskie (z szantami Johna Connolly'ego), rodzaj refleksji na temat morskiej podróży kompozytora ku biegunowi północnemu; utrzymana w ivesowskim tonie, a intrygująca w swym czysto smyczkowym brzmieniu kompozycja *Last Days of Wanda B.*, utwór z 2007 roku, znalazła się na liście siedmiu nominowanych do nagrody polskich mediów publicznych Opus w 2008 roku i stała się debiutem Aleksandra Nowaka na Warszawskiej Jesieni. Nowak, absolwent katowickiej akademii w klasie kompozycji Aleksandra Lasonia, w 2008 roku z wyróżnieniem ukończył podyplomowe studia u Steve'a Rouse'a na Uniwersytecie w Louisville, z którym Akademia Muzyczna w Katowicach ściśle współpracuje. Ma już na swym koncercie utwory pisane m.in. dla zespołu London Sinfonietta, operę kameralną, koncert fortepianowy, utwór dla zespołu Cellonet i kompozycję obowiązkową na Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutosławskiego w roku 2011.

Intrygujący w zakresie swych artystycznych poszukiwań jest Krzysztof Wolek (1976), który po ukończeniu studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach kontynuował je w University of Chicago, gdzie zaproponowano mu kierowanie Studium Muzyki Komputerowej, a obecnie związał się jako profesor kompozycji i dyrektor studiów muzyki elektroakustycznej z University of Louisville. W swych utworach preferuje łączenie instrumentów z technologią komputerową

oraz z komputerowymi projekcjami wideo. Kolejną postacią z katowickiego kręgu się wywodzącą jest Dagmara Jack (1984), która w wieku 13 lat podjęła studia kompozytorskie u Aleksandra Lasonia, a w 2001 roku rozpoczęła studia w Bazylei u Hanspetera Kyburza, następnie u Enno Poppe w Berlinie. Czy tylko do tych postaci w wyróżnionych wyżej ośrodkach sprowadza się obraz kompozytorskiej aktywności młodego polskiego pokolenia? Bezwzględnie nie. Gdyby jednak ten opis kontynuować i rozszerzać, powstałaby nazbyt obszerna monografia. W nowej polskiej fali kompozytorskiej zaistniało w znaczący sposób przynajmniej kolejnych 20 nazwisk, tu nie wymienionych. Swą grę o prestiż w tym pejzażu w istotny sposób podjęły też ośrodki w Gdańsku i Łodzi, tu nie sportretowane, choć bardzo warte uwagi.

— — —
— — —

Obraz polskiej muzyki ostatnich lat jest więc wielowymiarowy i wielowątkowy, trudno byłoby go sprowadzić do jednego mianownika. To samo dotyczy całej muzyki europejskiej, w której też takiego mianownika znaleźć nie można. Przeglądając się jednak tej muzyce – nie tylko polskiej zresztą – warto zauważyć, że już nastąpiła w niej pokoleniowa zmiana warty i coraz istotniejszą rolę odgrywają kompozytorzy urodzeni po czasie awangard ubiegłego stulecia, którzy najważniejsze rzeczy w swej twórczości wypowiedzą zapewne w stuleciu obecnym.

— — —
— — —

„INFRASTRUKTURA” PARTYTUR

Wykonawstwo muzyki współczesnej

— — —

Na koniec należy zauważyć, że utwory młodego pokolenia polskich kompozytorów nie trafiają w próżnię. Dzieje się tak za sprawą coraz silniej rozwijanej „infrastruktury”, szczególnie poprzez repertuar młodych zespołów wykonawczych oraz nowe miejsca koncertowe i festiwalowe. Ostatnie dwie dekady stoją pod znakiem bardzo silnego otwarcia się wykonawców, szczególnie młodych, na repertuar współczesny. Wydaje się, że definitywnie przestał istnieć mit o muzyce trudnej i do grania niewdzięcznej, którą nie ma sensu się zajmować. Wpływ na to ma niezwykle wzrost liczby festiwali nowej muzyki na całym świecie, szczególnie w Europie, w tym w Europie Środkowo-Wschodniej

i w Polsce. Mapa festiwalowa dotycząca muzyki współczesnej, jak i dawnej, w drugiej połowie lat 80. zagościła się w stopniu niezwykłym – studenci i absolwenci wyższych szkół muzycznych zauważyli więc, że jest to repertuar atrakcyjny artystycznie i jest na niego zapotrzebowanie koncertowe.

Powstały więc w ostatnich latach zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki współczesnej, często stymulujące twórczość kompozytorską, a też takie, w których repertuarze ta muzyka zajmuje miejsce eksponowane. Lista jest tu długa i na pewno warto ją przedstawić w szerszym zakresie i z obszerniejszym komentarzem, wymieńmy więc tu chociaż niektóre zespoły wykonawcze. Można powiedzieć, że już na początku lat 90. Kwartet Śląski „zdetronizował” szczególnie dla współczesności polskiej zasłużony Kwartet Wilanowski (później występujący jako Kwartet Wilanów obok Kwartetu Varsovia). Ta scena ostatnio poszerza się o następne zespoły, najpierw Kwartet Dafò, następnie Royal String Quartet czy Lutosławski Quartet Wrocław. Tradycję kreatywnego wykonawstwa nowej muzyki Warsztatu Muzycznego Zygmunta Krauzego i zespołu MW-2 podjął, już rozwiązany, zespół Nonstrom Pawła Mykietyna.

Są też i szczególne zjawiska, łączące kompozycję z wykonawstwem, jak założony przez klarncistę, kompozytora i improvizatora Michała Górczyńskiego zespół Kwartludium. Za sprawą działalności tej grupy możemy wejść w obszar muzyki, którą często określa się mianem „alternatywnej” lub „nieakademickiej”. Chodzi o muzykę improwizowaną, free, łączącą intuitywność z elektroniką, o otwarcie się na zjawiska z pogranicza tego, co uznajemy za artystyczność „wysoką”, i tego, w stosunku do czego środowisko „akademickie” odnosi się z rezerwą. To działania Michała Górczyńskiego (kompozytorskie i wykonawcze) są jednym z przejawów, ale nie jedynym, stapiania się swoistych obrzeży kultury muzycznej, w której na koncertowych, a nie tylko klubowych, estradach pojawiają się DJ-e i beatboxerzy. Na tej granicy między „filharmonią” i „clubbingiem” estetycznie iskrzy w wielce intrygujący sposób. Warto w tym miejscu wymienić Elettrovoce Agaty Zubel i Cezarego Duchnowskiego, inicjatywy artystyczne kolektywu Pociąg Towarowy Krzysztofa Knittla i Piotra Bikonta, zespołu Kawalerów Błotnych, m.in. Tadeusza Wieleckiego i Jerzego Kornowicza, działania Marka Chołoniewskiego, Jarosława Kapuścińskiego czy niezwyklej formacji wyśmienitych solistów-kameralistów wiolonczeli, których całą plejadę wokół swej klasy mistrzowskiej, prowadzonej w Warszawie, zgromadził Andrzej Bauer.

Wśród kameralnych zespołów orkiestrowych miejsca po słynnej Polskiej Orkiestrze Kameralnej Jerzego Maksymiuka raczej nie zajęła orkiestra Sinfonia Varsovia, w repertuarze której współczesność przestała odgrywać rolę dominującą, lecz powołana do życia przez uprzedniego prymariusza Kwartetu Śląskiego, Marka Mosia, Orkiestra Aukso z podstawowym składem smyczkowym, rozszerzonym o inne instrumenty w miarę potrzeb. Wyraźny wzrost kompetencji w zakresie wykonywania muzyki współczesnej stał się też udziałem kameralnej orkiestry smyczkowej Leopoldinum, którą prowadzi ostatnio we Wrocławiu austriacki skrzypek i dyrygent Ernst Kovacic. Należy też zwrócić uwagę na kameralną orkiestrę smyczkową Sinfonietta Cracovia Roberta Kabary.

Odpowiedzią na preferencje kompozytorskie dotyczące składów kameralnych opartych w podstawowej mierze nie na korpusie instrumentów smyczkowych była inicjatywa Aleksandra Lasonia powołania do życia Orkiestry Muzyki Nowej, obecnie kierowanej przez Szymona Bywalca. Ten zespół, tak jak Orkiestra Aukso Marka Mosia, powstała z absolwentów, a niekiedy jeszcze studentów Akademii Muzycznej w Katowicach. To miasto stało się „zagłębiem” wykonawstwa nowej muzyki, gdzie obok Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR), w której z racji jej zadań jako zespołu radiowego współczesność jest bardzo mocno eksponowana, działa kameralny Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod kierunkiem Anny Szostak, w którego repertuarze współczesność (obok muzyki dawnej i baroku) zajmuje miejsce eksponowane.

Opis i diagnoza stopnia zaangażowania się innych zespołów, a tu szczególnie solistów, w wykonawstwo muzyki współczesnej, wymagałyby szerszego omówienia, tu warto zauważyć, że obok takich nazwisk, jak klawesynistka Elżbieta Chojnacka, pianista-kompozytor Száboles Esztényi, tubista-improwizator Zdzisław Piernik i perkusista Stanisław Skoczynski pojawiła się plejada młodszych wirtuozów nowej muzyki, jak wiolonczelista Andrzej Bauer, pianista Maciej Grzybowski, niestroniąca od współczesności sopranistka Olga Pasiiecznik, otwarty na współczesność skrzypek Piotr Pławner, pianistka Iwona Mironiuk i wielu innych.

Muzykę dziś się pisze lub realizuje w programach komputerowych. Muzykę się gra, improwizuje. Polska muzyka nie jest już zdominowana przez prestiżową Warszawską Jesień, przez istniejące od lat 60. festiwale skupione na polskiej współczesności – Poznańską Wiosnę Muzyczną i festiwal we Wrocławiu,

ostatnio pod nazwą Musica Polonica Nova. Powstają nowe festiwalowe przestrzenie, jak skierowane na wybrane regiony muzyki Europy krakowskie Pomosty i „Sacrum – Profanum”, serie koncertowe Nostalgia w Poznaniu i Dialog Czterech Kultur w Łodzi, jak „alternatywne” względem sceny akademickiej programy takich festiwali, jak w Warszawie Turning Sounds i w Szczecinie (ostatnio w Warszawie) Musica Genera, jak poświęcony improwizacji i jej edukacyjnemu wymiarowi festiwal Ad Libitum. Więc dzieje się sporo.

Krytyka muzyczna w obszarze wspóczesności muzycznej

W latach 90. za sprawą przeobrażeń na rynku prasy całkowicie zmienił się obszar funkcjonowania krytyki muzycznej. Tygodniki „społeczno-kulturalne”, zmieniając formaty i szaty graficzne, podjęły grę o zdobycie jak największej liczby odbiorców, co w szczególny sposób odbiło się na poziomie relacjonowania i komentowania sztuki wyższej. Powstał syndrom „tabloidyzacji” prasy, dotąd postrzeganej jako opiniotwórcza. Zniknęły więc z dzienników recenzje koncertów, poważnie skurczyły się komentarze na temat muzycznych festiwali. Z jednej więc strony już w latach 90., a szczególnie po roku 2000, można zauważyć bujny wzrost ilościowy na rynku prasy, z drugiej strony wtedy właśnie miesięcznik „Znak” pyta na swej okładce: „Czy krytyka umiera?”.

Jeśli krytyka muzyczna umarła w dziennikach typu „Życie Warszawy” (Zdzisław Sierpiński i inni, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz), „Trybuna Ludu” (Józef Kański), w tygodnikach „Kultura” (Jerzy Waldorff), „Współczesność” (Władysław Malinowski, Janusz Szyłłejko), to gdzie znalazła swe miejsce po „planie Balcerowicza”? Pozostały enklawy w weekendowych wydaniach dzienników, umieszczających dodatki pod hasłem „opinie”, jak „Plus-Minus” w „Rzeczpospolitej” czy „Świąteczna” w „Gazecie Wyborczej”, przyczółki w tygodniku „Polityka”, gdzie coś krótko napisze Dorota Szwarzman. Rynek prasy zmarginalizował dyskurs o muzyce wedle schematu, że czytelnik najmniej interesuje się kulturą wysoką, w jej ramach najmniej muzyką, a w tych ramach najmniej muzyką współczesną.

Na placu boju pozostał więc sędziwy i wciąż żywotny dwutygodnik „Ruch Muzyczny”, na którego łamach działała cała licząca się plejada polskich krytyków muzycznych, a i dziś młodzi jej przedstawiciele albo debiutując, albo

publikując swe następne teksty, startują w medialną przestrzeń. Historia „Ruchu Muzycznego” domaga się osobnej i obszernej monografii, wraz z sylwetkami jej redaktorów, współpracowników i autorów, nie da się bowiem ogarnąć historii refleksji o muzyce (nie tylko polskiej) bez kwerendy w rocznikach tego pisma, owej „lokomotywy” recenzowania i diagnozowania naszej muzycznej rzeczywistości. Na tych łamach publikowali wszyscy aktywni autorzy polskiego piśmiennictwa muzycznego.

Nie uchylają się od dokumentowania życia muzycznego „Tygodnik Powszechny” i miesięcznik „Odra”, refleksje muzyczne zamieszcza kwartalnik „Zeszyty Literackie”, działa internetowe pismo Michała Bristigera „De Musica” i internetowy magazyn Narodowego Instytutu Audiowizualnego „Dwutygodnik”, jest też kwartalnik „Muzyka”, publikujący teksty muzykologiczne, w końcu popularyzatorski miesięcznik „Muzyka21”.

Muzyka komponowana i wykonywana w różnorodnych przestrzeniach musi być opisywana. Można tu wrócić do wspomnianego na początku tekstu programu „Förderpreise für Polen”, realizowanego z funduszy Ernst-von-Siemens Musikstiftung w Monachium. Projekt ten objął też kilku młodych adeptów krytyki muzycznej pragnących się poświęcić komentowaniu nowej muzyki. Dostali stypendia, odbyli praktyki w czołowych periodykach muzycznych w Niemczech i spektakularnie wystartowali na piśmienniczej scenie nie tylko Niemiec („Neue Musikalische Zeitung”, „Neue Zeitschrift für Musik”, „MusikTexte”), ale i Polski. Najbardziej owocnym efektem tych działań stało się założenie przez jednego z tych stypendystów, warszawskiego muzykologa Jana Topolskiego, który ostatnio obronił z wyróżnieniem na Uniwersytecie Warszawskim pracę o muzyce spektralnej Gérauda Griseya, w roku 2004 periodyku „Glissando”. Skierowane jest na różne strony nie tylko muzycznej współczesności, „tematyzuje” problemy, które w innych periodykach i czasopismach miejsca sobie nie znajdują. „Glissando”, którego 17. numer ukazał się w marcu 2011, pretenduje do miana głównego wyrażiciela najnowszych tendencji estetycznych, „pisma wpływu” w przestrzeni współczesności. Warto zauważyć, że nie tylko wokół osób, festiwali i instytucji, ale też wokół wydawnictw prasowych powstawały zjawiska pokoleniowe, generacyjne, i to pisma – bywało – dyktowały nowe artystyczne paradygmaty. Śledząc politykę programową „Glissanda” można mniemać, że ma taką właśnie ambicję.

Warto zwrócić uwagę na to, że startowi polskich kompozytorów czasu początków Warszawskiej Jesieni, umownie zwanymi „generacją 1933”, towarzyszyła generacja krytyków: Ludwik Erhardt (1934), Tadeusz Kaczyński (1932–1999), Tadeusz A. Zieliński (1931), Bohdan Pociąg (1933–2011) i inni. Generacji umownie zwanej „rokiem 1951” – Olgierd Pisarenko (1947, obecny naczelny „Ruchu Muzycznego”), Leszek Polony (1946), Krzysztof Droba (1946), Krzysztof Szwejger (1944) i niżej podpisany Andrzej Chłopecki (1950). Generacji lat 70. towarzyszą krytycy następnego pokolenia: Jan Topolski (1982) i inni spod „znaku Siemens” – Daniel Cichy (1979) oraz Tomasz Praszczalek (1981), spoza tego projektu stypendialnego pochodzący Monika Pasiecznik, Ewa Szczecińska, Michał Mendyk, Tomasz Cyz czy Michał Libera. Zaczynają oni – obok starszego od nich Krzysztofa Kwiatkowskiego – w krytyce muzycznej przejmować rząd dusz nad polską młodą publicznością. Wydaje się, że jest w tym jakaś ciągłość, choć pytanie: „czy krytyka umiera?” pozostaje aktualne. W ramach refleksji muzykologicznej nad polską współczesną twórczością kompozytorską warto w tym miejscu odnotować szereg pozycji monograficznych dotyczących poszczególnych kompozytorów. Przede wszystkim ukazał się monumentalny zbiór wszystkich pism muzycznych i literackich Karola Szymanowskiego, opublikowany przez Teresę Chylińską, oraz monografie kompozytora tej autorki i Tadeusza A. Zielińskiego.

Twórczości Witolda Lutosławskiego poświęcone zostały książki Charlesa B. Rae, Martiny Hommy (nieprzełożona na język polski) oraz Krzysztofa Meyera i Danuty Gwizdalanki. Powstały opracowania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego – Adriana Thomasa i Bohdana Pociąga. Ukazały się ponadto monografie Andrzeja Panufnika (Beata Bolesławska, Ewa Siemda), Romana Palestra (Zofia Helman), Grażyny Bacewicz i Stefana Kisielewskiego (Małgorzata Gąsiorowska), Krzysztofa Pendereckiego (Mieczysław Tomaszewski), Zygmunta Krauzego (Krystyna Tarnawska-Kaczorowska), Michała Spisaka (Leon Markiewicz). Obok dość licznych katalogów tematycznych, pozycji poświęconych wybranym nurtom estetycznym i okresom historycznym (np. nieprzełożone dotąd na język polski książki Adriana Thomasa o polskiej muzyce po Szymanowskim oraz Ruth Seehaber o „polskiej szkole kompozytorskiej”) na szczególną uwagę zasługuje encyklopedyczna, poszerzona o serię esejów panorama kompozytorów polskich 1918–2000 przygotowana i wydana pod redakcją Marka Podhajskiego.

Książki dotyczące muzyki – muzykologiczne i popularnonaukowe – ukazują się przede wszystkim nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i wydawnictwa Musica Iagellonica, sporadycznie także m.in. Polskiego Wydawnictwa Naukowego, „korporacji Ha!Art” (w końcu 2010 roku tomy esejów poświęcone muzyce amerykańskiej, brytyjskiej i niemieckiej), Wydawnictwa „słowo/obraz terytoria” (pisma Michała Bristigera, polski przekład zbioru tekstów „Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej”). Trudno tu wymienić wszystkie cenne publikacje książkowe ostatnich lat – choćby Iwony Lindstedt, Alicji Jarzębskiej czy Joanny Miklaszewskiej – warto przecież zwrócić uwagę na to, że rynek książki muzycznej znacznie w ostatnich latach się ożywił. Bardzo ważną ofertą wydawniczą (choć dostępną w ograniczonym zakresie) stały się wydawnictwa uniwersyteckich instytutów muzykologii oraz akademii muzycznych, które w ramach działalności wydawniczej publikują prace doktorskie i dokumentacje organizowanych przez nie konferencji naukowych.

Dzie o, czyli produkt

Czym jest i jak jest dzieło – to dylemat estetyków muzyki, choć podobno, jak głosił Carl Dahlhaus, estetyka umarła na początku XX wieku. Już wiemy, że dzieło, czyli produkt, nie jest zapisane wyłącznie na partyturowym papierze, którym twórcy amatorzy raczej się nie posługują. Twórcy profesjonalści też, zdarza się to coraz częściej, z tego utrwalenia dzieła niekiedy nie korzystają, a jeśli, to w suplemencie do programu komputerowego, rejestracji wideo, nagranej na płycie kompaktowej warstwy elektroakustycznej. Utwór wciąż bywa obiektem troski wydawnictw muzycznych, coraz częściej jednak kompozytorzy z usług wydawnictw nie korzystają. Komunikacyjna infrastruktura internetowa daje kompozytorowi możliwość pozbycia się wydawcy, gdy wszystko, co potrzebne do informacji i komunikacji, umieścić można na stronie internetowej.

W czasach, gdy nawet kompozytorom „akademickim” wydawca – pośrednik i promotor – staje się coraz mniej potrzebny (choć wciąż muzyczne oficyny wydawnicze przecież prosperują), utwory dowolnej jakości i wartości mogą pojawiać się w sieci jako towar do wzięcia bez jakichkolwiek wydawniczych ograniczeń.

To jest rewolucja. Był czas panowania wydawnictw muzycznych, które ewentualnie przychyliły się do tego, by profesjonalnego kompozytora wziąć – albo i nie – do swego katalogu i zająć się promocją jego utworów, przygotowywać materiały

wykonawcze i proponować jego utwory do wykonania koncertowych. Dziś profesjonalny („akademicki”) kompozytor może być sam swych utworów wydawcą i promotorem, a tym bardziej może nim być twórca amator – bo przecież ani PWM, ani Chester czy Universal go nie „kupią”. Produkt pojawia się w sieci, dostępny albo za jakąś opłatą, albo za darmo. Tam umieszczony staje się niejako własnością wszystkich odbiorców, którzy mogą z nim zrobić, co zechcą – np. mogą użyć go jako materiału do własnego remiksowania. Jednym z głównych ostatnio problemów jest ochrona dzieła, czyli takie zreformowanie prawa autorskiego, które jednocześnie chroniłoby dzieło jako artystyczny produkt artysty wraz z wynikającymi z nich prawami, choćby majątkowymi, a jednocześnie udostępniło je do powszechnego dostępu, jako dobro „wspólne” w czasie bezprecedensowego zdemokratyzowania się przestrzeni kultury. Czy dobrem „wspólnym” może być *IX Symfonia* Beethovena? Może, bo nie jest już chroniona prawem autorskim i spadkobiercy Beethovena tantiem nie pobierają. Czy może być *Áwli' to wiosny* Strawińskiego? Prawnie nie może, bo jeszcze jest chronione prawem autorskim, ale...

Odbiorca, czyli konsument

Podstawową czynnością odbiorcy było chodzenie na koncerty, a chodzenie na koncerty przecież ani nie zanika, ani nie traci na znaczeniu. Poszerza się jednak samo pojęcie koncertu, przestrzeń, w której się on odbywa, i status, jaki społecznie posiada. Coraz więcej miejsca w ramach festiwali nowej muzyki zajmują instalacje, performance, przedsięwzięcia multimedialne, nierzadko organizowane w miejscach stworzonych nie do organizowania koncertów, lecz przystosowanych, np. w pomieszczeniach przemysłowych. Socjologicznie ma to znaczenie niebagatelne. Budująca i satysfakcjonująca jest obecność bardzo licznej młodej publiczności na koncertach Warszawskiej Jesieni, należy jednak zauważyć, że dotyczy to w szczególności sposób właśnie owych przestrzeni zaadaptowanych, w dużo mniejszym stopniu sal filharmonii, studia radiowego czy sali muzycznej akademii. Te ostatnie przestrzenie niejednokrotnie kojarzą się z kulturą „mieszczańską”, elitarną, „nudną”. Nadal istnieje przestrzeń „koncertu”, ale jest też przestrzeń „imprezy”, gdzie mniej istotne jest, czy odbywa się ona pod szyldem prestiżowego festiwalu, czy organizowana jest przez artystyczną subkulturę typu „garażowego”, byleby obiecywała atrakcję względem „filharmonicznej” alternatywnej. Postęp technologiczny jest dobrem,

ale dając coś, odbiera co innego, często nieodwracalnie. Stało się tak z radioodbiornikami i końcem wyszukiwania i słuchania stacji na falach krótkich – kiedyś intrygującej i ekscytującej podróży w nieznanne. Dziś już nie obawiamy się, że szybkoobrotowa płyta nam się stłucze, a *longplay* (ostatnio zwany „winylem”) porysuje.

Jakościowa zmiana w fonografii nastąpiła za sprawą płyt kompaktowych nie ze względu na zapis cyfrowy (to raczej zmiana ilościowa), nowy kształt przedmiotu i inny odtwarzacz, lecz szczególnie ze względu na większą niż na standardowej obwolucie płyty analogowej możliwość komentowania zawartości krążka w postaci dołączanej książeczki. Jeśli wieści się ostatnio coraz częściej nadejście zmiernych kompaktów – bo przecież iPody, mp3, komputerowe dyski z dowolnie kompilowanymi zasobami nagrań ściągniętych z YouTube i innych serwerów internetowych, bo to nie zajmuje miejsca na półce itd. – to dotyczy to pewnych zachowań w kulturze. Wieści się oto zgon przedmiotu, który możemy wziąć do ręki, bo teraz przedmiot istnieje już tylko wirtualnie.

Niezwykłe możliwości dostępu do wszystkiego, jakie daje nam ostatnio technologia, zwana w obszarze sztuki kulturą 2.0, uskrzydla i obezwładnia jednocześnie. Uskrzydla, bo oferuje demokratyczny dostęp do wszystkiego, wyzwalaając potencjał nie tylko odbiorczy, ale i twórczy u każdego, kto tego zechce, nie pytając o bilet wstępu czy legitymację związku twórczego. Obezwładnia, bo likwiduje opór materii, co można zilustrować tym, że zamiast pójść do kiosku po gazetę, można coś przeczytać w internecie, zamiast kupić – jeśli jest dostępna – monografię kompozytora w księgarni, można się o nim czegoś dowiedzieć z anonimowego tekstu w wikipedii. To oczywiście wizja katastroficzna, utopijna i nierealna, wyobrazić przecież możemy sobie naszego przyszłego odbiorcę – konsumenta (nie tylko muzyki, w którego domu nie ma ani jednej książki, ani jednej płyty, niczego na regałach nie musi więc szukać – wszystko ma w swym iPodzie. Ma więcej, niż stary akademik z kilkoma tysiącami książek i płyt na półkach regałów. Ma więcej – chociaż jakościowo... inaczej.

PRZESTRZEJ KULTURY, CZYLI INSTYTUCJE

— — —

Jeśli zmienia się w ostatnich latach status twórcy, dzieła i odbiorcy, zmienia się też przestrzeń, w której one istnieją, a wraz z nią zmienia się funkcja instytucji kultury – festiwalu, edukacji, refleksji o kulturze. Żyjemy w czasach blogów, internetowych grup społecznościowych, dyskusyjnych forów. W tej przestrzeni nie tylko każdy może być twórcą, ale też – co oczywiste – każdy może być krytykiem, również muzycznym. Coraz częściej z takich właśnie przestrzeni amatorzy pasjonaci, wyrażający swe opinie o kulturze, sztuce, muzyce, imponując swą znajomością rzeczy, rozeznaniami, wiedzą i wrażliwością, trafiają do obszaru profesjonalistów, choć nie mają w kieszeni stosownego certyfikatu. Jest to zjawisko budujące, a wszelkie syndykalistyczne dąsy w tej sprawie wydają się absurdalne. Zdemokratyzował się więc nie tylko rynek sztuki, ale i rynek opinii. Podobnie jak na zdemokratyzowanym rynku sztuki, tak i na zdemokratyzowanym rynku opinii – tak to już jest z demokracją – mamy zalew bełkotu, bzdur i śmiecia, nie znaczy to przecież, by go w całości ignorować. Wydobywają się bowiem z tej przestrzeni zjawiska interesujące, nawet intrygujące, które z ministerialnych czy samorządowych dyrektyw by nie powstały. Jest to więc przestrzeń alternatywna, oddolna, coraz intensywniej pnąca się na piętro kultury „oficjalnej”.

— — —

Na Warszawskiej Jesieni wystąpiła wrocławska orkiestra laptopowa, był już na festiwalu koncert polegający na wspólnym wykonywaniu utworu przez muzyków znajdujących się w czasie koncertu w różnych miejscach świata, komunikujących się za pośrednictwem internetu i słuchanych oraz widzianych na ekranie w Warszawie.

— — —

Możemy więc sobie wyobrazić festiwal, który odbywa się tylko w internecie, złożony z przedsięwzięć zorganizowanych w różnych miejscach naszego znużonego globu, dany do „konsumpcji” wszystkim, którzy klikną w odpowiednie miejsce na ekranie. To może być fascynujące. I to będzie deprymujące, bo zlikwiduje publiczność zgromadzoną tu i teraz w jednym miejscu, publiczność wspólnie oklaskującą, gwizdzącą lub bucującą. Ta demokratyzacja będzie więc izolowała od siebie odbiorców, zamiast zbiorowości audytorium będą jednostki uczestniczące w wydarzeniu za pośrednictwem komputera, bez realnego, fizycznego współuczestniczenia.

Coraz częściej podnoszone są ostatnio głosy, że muzyczna współczesność dziś jest gdzie indziej niż w partyturach kompozytorów legitymujących się dyplomami wyższych uczelni, że koncert symfoniczny, kameralny lub recital choćby najbardziej modernistycznych czy postmodernistycznych pieśni na sopran i fortepian to zjawisko retro, bo dziś... współczesność jest gdzie indziej. Na koncertach (impresach?) DJ-ów, improwizowanej elektroniki, garażowej produkcji „niezależnej”. Produkcje tej sceny coraz intensywniej strategią osmozy wnikają w festiwale muzyki nowej. Jak mantra powtarzane jest i powielane przeświadczenie, że nie ma podziału na kulturę wysoką i kulturę niską, bo ona jest jedna – albo dobra, albo dobra inaczej. Jeśli istotnie tak jest, rozsypuje się w pył wizja kultury, którą w naszej europejskiej przestrzeni muzyki zapoczątkował Perotin Wielki, w paryskiej katedrze Notre Dame grający swe organum *Viderunt omnes*.

Festiwale – g ówne o Ęrodki

Warszawa: *Warszawska Jesień, czyli wielka tradycja współczesności.*

Zorganizowany po raz pierwszy w 1956 na fali „odwilży” festiwal stał się symbolem otwierania się polskiej muzyki na świat, jedynym w obszarze Europy Środkowo-Wschodniej miejscem spotkania (symbolicznie rzecz ujmując) Wschodu z Zachodem. Dał okazję zaistnienia polskiej muzyki na świecie, otworzył możliwość zaznajamiania się środowiska muzycznego nie tylko polskiego, ale też krajów ościennych, z nową muzyką zachodniej Europy, Ameryki, Azji. Choć dziś ta rola pośredniczenia przestała być domeną festiwalu z oczywistych, politycznych względów, pozostał on na mapie Europy jednym z najstarszych i najważniejszych „adresów”, powodując zarówno żywe zainteresowanie zagranicznej krytyki muzycznej, jak i – co warte zauważenia, a nawet podjęcia socjologicznych badań – żywiołowe zainteresowanie polskiej, szczególnie młodej i niekoniecznie związanej profesjonalnie z muzyką publiczności. Ostatnie 10 lat festiwalu stało się jego frekwencyjnym sukcesem, który nie wynika z zabiegania o publiczność przez „ułatwienia” programowe – przeciwnie: młoda publiczność docenia szczególnie muzykę progresywną i na wskroś „nowoczesną”, co jest swoistym znakiem czasu. Organizowany przez Związek Kompozytorów Polskich, pozostaje wizytówką muzycznej współczesności w Polsce, ma też bardzo silne oddziaływanie międzynarodowe, utrzymując w repertuarze utwory z najbliższej tradycji współczesności modernistycznej, otwarty jest też na nurty

postmodernistyczne. Dokumentuje i udostępnia stan obecny nowej muzyki, a jednocześnie stymuluje kompozytorską twórczość polską i zagraniczną poprzez zamówienia nowych utworów, a także jest miejscem międzynarodowej współpracy, choćby za sprawą warsztatowych zespołów młodych wykonawców nowej muzyki, powołanych do życia najpierw we współpracy z Niemiecką Radą Muzyczną, ostatnio w szerszym spektrum międzynarodowym (m.in. z udziałem muzyków z Ukrainy). Scena nowej muzyki w Warszawie została wzbogacona, niejako za sprawą Warszawskiej Jesieni, o coroczny festiwal Warszawskie Spotkania Muzyczne, dotyczący muzyki współczesnej i dawnej, serie koncertowe Związku Kompozytorów Polskich spod znaku „Portretów kompozytorów” czy poświęcone muzyce alternatywnej i muzyce nowych technologii festiwale Turning Sounds czy Audio-Art, organizowany także w Krakowie.

Wrocław: *Musica Polonica Nova/Musica Electronica Nova – między perspektywą polską a międzynarodowym brzmieniem nowych technologii.* Organizowany od 1962 roku w rytmie biennale festiwal polskiej muzyki współczesnej zrazu dotyczył muzyki współczesnej „ziem odzyskanych”, z czasem stał się – obok corocznie organizowanej Poznańskiej Wiosny – przeglądem polskiej twórczości kompozytorskiej, traktowanym niejako jako suplement do międzynarodowej Warszawskiej Jesieni. Mając w czasie swego istnienia okresy wzlotów i upadków, okazał się przecież bardzo ważnym przedsięwzięciem, stymulującym polską twórczość kompozytorską. Zapewniał i zapewnia prezentację dzieł, które z różnych powodów (organizacyjnych, programowych, wykonawczych) nie mogły zmieścić się w programie Warszawskiej Jesieni, a niewątpliwie zasługują na prezentację. Teraz organizowany jest pod nazwą Musica Polonica Nova i jeśli bywa określana mianem Warszawskiej Jesieni bis w dziedzinie polskiej, a nie międzynarodowej sceny kompozytorskiej, nie jest to określenie właściwe. Na scenie Wrocławia pojawił się jednak w 2005 roku nowy festiwal, będący w stosunku do „krajowej” Musica Polonica Nova kontrapunktem o charakterze międzynarodowym – festiwal Musica Electronica Nova, organizowany naprzemiennie z festiwalem Musica Polonica Nova. Od sezonu 2009/2010 oba festiwale mają być organizowane w tym samym miesiącu – w maju. Festiwal Musica Electronica Nova, bardzo kompetentnie programowany, daje możliwość zarówno polskim kompozytorom skonfrontowania swych dokonań w sferze nowych technologii (muzyka komputerowa, live electronics, multimedia) z dokonaniem artystycznym ze sceny światowej, jak i publiczności, żywo – jak się okazuje – zainteresowanej muzyką nie tylko teraźniejszości, ale i...

przyszłości. Ów kontrapunkt obu festiwali wydaje się bardzo ekscytujący estetycznie, wybitnie ważny poznawczo oraz stymulujący współczesną scenę muzyczną niejako „na dwa fronty”: ku twórczości polskiej ze świata i od twórczości polskiej ku światu.

Kraków: „Sacrum – Profanum” – kanon światowej współczesności muzycznej.

Stosunkowo młody festiwal (dotąd odbyło się jego sześć edycji) jest wynikiem działań Biura Festiwalowego, założonego w związku z nominacją Krakowa do miana „Miasta kultury europejskiej 2000” i organizującego festiwale muzyczne od końca lat 90. W roku 2000 odbył się m.in. międzynarodowy festiwal środkowo-wschodniej Europy Aksamitna Kurtyna, odbywały się festiwale muzyki Krzysztofa Pendereckiego i Festiwal Wielkanocny (Beethovenowski), po perturbacjach natury niejasnej przeniesiony do Warszawy. Z doświadczeń różnych przedsięwzięć dotyczących muzyki nowej z początku wieku XXI (serie koncertowe „Pomosty”, inicjatywy typu Audio-Art) narodził się festiwal „Sacrum – Profanum”, którego idei nie sposób przecenić. Program festiwalu skupia się na najwybitniejszych postaciach kompozytorskich Europy i świata, prezentując ich dzieła w wykonaniach najbardziej na świecie renomowanych i uznanych wykonawców. Taka mnogość najwybitniejszych kompozytorów nowej muzyki i najwybitniejszych wykonawców rzadko zdarza się na festiwalach w Europie i na świecie. Kraków tym samym – podobnie jak Warszawa i Wrocław – staje się miastem nowej muzyki o znaczeniu światowym. Wybitnym walorem programów tego festiwalu jest „dyktowanie” polskiej publiczności wybitnych kompozytorów, dziś tworzących i wcale nie mniejszych rangą od klasyków XX wieku – Bartóka, Strawińskiego czy Szymanowskiego i Schönberga – we wzorcowych, na najwyższym poziomie stojących wykonaniach najwybitniejszych muzyków i zespołów (London Sinfonietta, Klangforum Wien, Ensemble Modern Musikfabrik). Ten festiwal daje więc swoistą „encyklopedię” nowoczesności muzycznej sprawdzonej, już niemal klasycznej, na którą zwraca ostatnio uwagę coraz liczniejsza publiczność festiwalu. Festiwal stanowi swoisty kontrapunkt dla polskiej (przeważnie, choć nie tylko) twórczości, przedstawianej podczas Dni Kompozytorów Krakowskich oraz na Festiwalu Muzyki Polskiej organizowanym przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (dotyczącym także polskiej muzyki wieków wcześniejszych) i jest rodzajem imprezy bliźniaczej względem festiwalu Misteria Paschalia, tak samo spektakularnie ukazującego muzykę baroku, jak „Sacrum – Profanum” – światową muzykę współczesną.

Katowice: Festiwal Prawykonañ – stymulowanie i wspieranie polskiej twórczości muzycznej. Festiwal organizowany jest od kilku lat przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Górny Śląsk jest „zagłębiem” nowej muzyki – miasto Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, „pokolenia 1951”: Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia, jest jednocześnie miejscem działania najlepszej w Polsce orkiestry symfonicznej (NOSPR), najlepszego kwartetu smyczkowego (Śląski), najlepszego chóru kameralnego (Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”), dwóch stojących na europejskim poziomie młodych zespołów orkiestrowych – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso” prowadzonej przez Marka Mosia oraz założonej przez Aleksandra Lasonia Orkiestry Muzyki Nowej, prowadzonej przez Szymona Bywalca. Wymieniać można długo... Inicjatywa Dyrekcji NOSPR skierowana jest do polskich kompozytorów, którzy pragnęliby powierzyć prawykonania swych utworów (lub pierwsze wykonania w Polsce) zespołom zaproszonym przez festiwal do współpracy. Przedsięwzięcie to jest wielkiej wagi, gdyż daje szansę polskim twórcom, którzy z różnych (zazwyczaj bardziej organizacyjnych niż artystycznych) względów nie zaistnieli na Warszawskiej Jesieni czy wrocławskim Musica Polonica Nova, by przedstawić publicznie swe dokonania. Pierwsze edycje festiwalu świadczą o tym, że jest on bardzo potrzebny i dopełnia obrazu polskiej twórczości kompozytorskiej w bardzo ważny i istotny sposób. Festiwal staje się rodzajem przeglądu tego, co tworzone jest na bieżąco w pracowniach kompozytorskich i co – bez tego festiwalu – mogłoby się znaleźć w szufladach, długo czekając na okazję prezentacji publicznej. To bardzo istotny cel festiwalu, który wpisuje się w górnośląski pejzaż rozlicznych przedsięwzięć festiwalowych typu Śląskiej Trybuny Kompozytorów seriami koncertów cyklu „Kwartet Śląski i jego goście”, koncertami w nowo zbudowanej sali koncertowej Akademii Muzycznej „Sinfonia”, inicjatywami koncertowymi Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy Aukso czy Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”. Jeśli więc w poniższym wykazie widnieje festiwal organizowany przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, należy to widzieć jako rodzaj „symbolu regionu” o ogólnopolskim znaczeniu.

Poznań: Nostalgia, czyli brzmienie środkowo-wschodnio-południowej Europy.

Ten festiwal, zaanonsowany jako biennale, od ubiegłego roku jako coroczny, odbył się po raz pierwszy w 2007 roku. Skupia w sobie idee zarysowane w programach łódzkiego Festiwalu Czterech Kultur i dotychczasowych edycji

Aksamitnej Kurtyny. Dotyczy w szczególności sposób muzyki (ale też i kultury w najszerszym ujęciu) Europy postsowieckiej, kultury „przetkniętej” totalitarnym systemem, pragnącej wreszcie mówić własnym głosem o swych egzystencjalnych bólach, o swych tęsknotach, o swych marzeniach, o swej... nostalgii. Ale też o nadziei. Polska Sierpnia 1980, Polska Solidarności – tak mi się wydaje – powinna być otwarta na „nostalgię” kultur (tu: muzycznych) krajów i narodów „poharatanych”. Ten festiwal może i powinien jednoczyć nas w nostalgicznym tonie przewycięzania traumy artystycznej, też politycznej, pesymizm przeistaczając w optymizm tworzenia nowego. „Nowego” rodzimego, lokalnego, niekoniecznie „paneuropejskiego”. W tym przedsięwzięciu widzę swoistą przeciwwagę dla kosmopolitycznej Warszawskiej Jesieni, gest skierowany do naszych geograficznie najbliższych sąsiadów. Ten festiwal może stać się niezwyklej wagi Warszawską Jesienią bis, tym razem kładącą nacisk na relacje Wschód–Wschód (z uwzględnieniem północy i południa). Te relacje wydają mi się bardzo ważne dla Europy, którą traktujemy jako naszą dużą ojczyznę, lecz której coś też chcemy zaferować. Można powiedzieć, że festiwal ten staje się inicjatywą zastępującą – bo nie kontynuującą – zamierającą Poznańską Wiosnę, a jednocześnie przejmując ideę wynikającą z dotychczasowego łódzkiego Festiwalu Czterech Kultur. Festiwal taki, skierowany programowo na kształt kultury muzycznej „postsowieckiej” Europy Środkowo-Wschodniej, jest bardzo potrzebny. I ważne jest to, że odbywa się właśnie w Polsce, a nie na Węgrzech czy w Czechach. Może wziąć na siebie ideowe przesłanie dotychczasowych edycji Aksamitnej Kurtyny, zorganizowanych dotąd w 2000 roku w Krakowie i w 2006 we Lwowie.

Organizacje, stowarzyszenia, fundacje, jako podmioty kultury muzycznej w obszarze wspólczesności

Związek Kompozytorów Polskich powstał w 1945 roku jako kontynuacja przedwojennej, założonej w 1925 roku organizacji – Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich i obecnie zrzesza 14 członków honorowych (8 kompozytorów i 6 muzykologów), 294 członków zwyczajnych (157 kompozytorów i 137 muzykologów), 48 członków-kandydatów (37 kompozytorów i 11 muzykologów), razem 356 osób. Muzykolodzy w ramach struktury Związku tworzą Sekcję Muzykologów. Przy Związku działa Koło Młodych ZKP. Związek ma 9 oddziałów terenowych: w Katowicach (od 1953), Krakowie (od 1953), Łodzi (od 1953),

Poznaniu (od 1953), Wrocławiu (od 1958), Gdańsku (od 1962), Warszawie (od 1963), Lublinie (od 1989), Bydgoszczy (od 2008). ZKP jest organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” oraz festiwali realizowanych w siedzibach Oddziałów, jak *Musica Polonica Nova* i *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu, *Poznańska Wiosna Muzyczna*, *Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, *Śląska Trybuna Kompozytorów*, oraz serii koncertowych, m.in. „Portrety kompozytorów” i „Generacje” w Warszawie. Jest organizatorem konkursu kompozytorskiego, obecnie im. Tadeusza Bairda, dorocznych kongresów muzykologicznych i odrębnych sesji naukowych. Przyznaje doroczne Nagrody ZKP, również (dotąd nieregularnie, ostatnio corocznie) Medale Honorowe, a także muzykologiczną nagrodę im. ks. prof. Hieronima Feichta. Działem ZKP jest Biblioteka i Polskie Centrum Informacji Muzycznej (POLMIC), powołane do życia w 2001 roku. Centrum dokumentuje działania koncertowe ZKP, wydając płyty kompaktowe i wydawnictwa książkowe. Pierwszą kolekcją płytową stał się opublikowany na 10 płytach przegląd muzyki polskiej (70 utworów) prezentowanej w latach 1956–2006 na Warszawskiej Jesieni. Centrum przejęło dokumentację festiwalu, od 1999 roku ukazującej się na płytach kompaktowych (wcześniej na płytach analogowych i kasetach magnetofonowych). Są to publikacje o charakterze promocyjno-edukacyjnym, ze względów prawnych niedopuszczone do obiegu komercyjnego, czyli sprzedaży. Internetowa strona Centrum zawiera aktualności, biogramy, wykazy festiwali itd., a także bogatą bazę danych.

Polska Rada Muzyczna. Reprezentacja polska w Międzynarodowej Radzie Muzyki istniała od roku 1956, początkowo będąc tożsąma z Zarządem Związku Kompozytorów Polskich. W roku 1968 została przyjęta do Międzynarodowej Rady Muzyki jako jej Polska Sekcja, w której skład wchodziły organizacje, stowarzyszenia muzyczne i członkowie indywidualni – wybitni przedstawiciele polskiego świata muzycznego, m.in. Zofia Lissa, Józef Patkowski, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Mieczysław Tomaszewski, Andrzej Rakowski, Włodzimierz Kotoński, Jan Krenz. Koordynacja działań organizacji muzycznych, promocja muzyki polskiej za granicą i międzynarodowa współpraca były głównymi celami Rady w czasach „żelaznej kurtyny”. Polska Rada Muzyczna realizowała je poprzez organizację kongresów i seminariów, również międzynarodowych, wydawanie biuletynów „La Musique en Pologne” (1966–1981), „Music in Poland” (1983–1990), rozsyłanych do centrów informacji muzycznej, Międzynarodowej Rady Muzycznej, instytucji i odbiorców

indywidualnych na całym świecie, a także poprzez powołanie (z początkiem lat 70.) Centrum Dokumentacji i Informacji Muzycznej. Członkowie Rady działali aktywnie na forum międzynarodowym i w strukturach Międzynarodowej Rady Muzycznej. Wiceprezesami Międzynarodowej Rady byli Andrzej Panufnik, Jan Sześzewski i Witold Lutosławski. Ten ostatni oraz Krzysztof Penderecki otrzymali członkostwo honorowe Międzynarodowej Rady Muzycznej. Przełom lat 80. i 90. i pierwsze lata transformacji przyniosły poważne ograniczenie dotacji rządowych. Działalność PRM została zawieszona. W roku 2003 PRM została powołana na nowo wraz z Fundacją Polskiej Rady Muzycznej – pozarządową organizacją non-profit, która działając w jej imieniu realizuje w swych projektach najważniejsze dla przyszłości muzyki w Polsce zadanie, jakim jest naprawa stanu powszechnej edukacji muzycznej. Pierwszym prezesem nowo powołanej Polskiej Rady Muzycznej został Kazimierz Kord. Od 2005 roku przewodniczącym Rady jest Krzysztof Knittel.

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej powstało w 1927 roku z inicjatywy Karola Szymanowskiego jako sekcja Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Jego historia instytucjonalna jest dość zawiła. Jako samodzielna instytucja Towarzystwo podjęło działalność w końcu roku 1980 za sprawą m.in. Zygmunta Krauzego. Głównym celem Towarzystwa było reprezentowanie Polski w gremium międzynarodowym, przede wszystkim poprzez zgłaszanie polskich partytur do wykonań na corocznych Światowych Dniach Muzyki, odbywających się w różnych miejscach świata. Pierwsze w Polsce Światowe Dni Muzyki miały miejsce w 1939 roku w Warszawie i Krakowie (jeden z koncertów), a kolejne – organizowane przez pozbawione samodzielności PTMW, reprezentowane na forum międzynarodowym przez ZKP – odbyły się w ramach Warszawskiej Jesieni w 1968 roku. W obu tych przypadkach sytuacja polityczna (w 1939 zagrożenie wojną, w 1968 udział wojsk Układu Warszawskiego w stłumieniu Praskiej Wiosny) spowodowała programowe perturbacje. Po 1980 roku PTMW podjęło działalność koncertową i wydawniczą, a jej głównymi przedsięwzięciami stały się Międzynarodowe Wakacyjne Kursy dla Młodych Kompozytorów, odbywające się m.in. w Kazimierzu nad Wisłą, ponadto Konkurs dla Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej i kontynuowany w rytmie triennale Konkurs Kompozytorski im. Kazimierza Serockiego. W 1992 roku odbyły się z sukcesem Światowe Dni Muzyki w Warszawie, na 2014 zaplanowano zorganizowanie ich we Wrocławiu.

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego powstało w 1998 roku, stawiając sobie za cel rozciąganie opieki nad spuścizną artystyczną i duchową Witolda Lutosławskiego i propagowanie jego twórczości. Cel ten jest realizowany przez organizowanie serii koncertowych (Festiwal „Łańcuch”), obejmowanie patronatem konkursów wykonawczych związanych z nazwiskiem patrona, animowanie i wspieranie wydawnictw książkowych dotyczących Witolda Lutosławskiego. Członkowie honorowi Towarzystwa to: Mario di Bonaventura, Ryszard Kapuściński, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Anne Sophie Mutter, Józef Patkowski, Mściśław Rostropowicz, Andrzej Wajda, Antoni Wit, Krzysztof Zanussi i Krystian Zimerman. Towarzystwo prowadzi stronę internetową poświęconą Witoldowi Lutosławskiemu w rozmaitych aspektach jego twórczości i życia, łącznie z kalendarium, galerią zdjęć, katalogiem twórczości, opisami utworów, dyskografią i plikami dźwiękowymi.

Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. Ważnym ośrodkiem pielęgnowania spuścizny muzycznej i intelektualnej Karola Szymanowskiego stało się Towarzystwo Muzyczne działające w zakopiańskiej Willi „Atma” od 1977 roku. Wśród członków założycieli Towarzystwa znalazły się znane postaci polskiego życia muzycznego i artystycznego: Witold Lutosławski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Waldorff i Henryk Mikołaj Górecki. Godność członków honorowych przyjęli m.in.: Artur Rubinstein, Światosław Richter, Henryk Szeryng, Witold Lutosławski, Witold Rowicki, Teresa Chylińska, Andrzej Bachleda, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar i Sir Simon Rattle. Swą misję Towarzystwo realizuje, organizując koncerty w „Atmie”, konkursy wykonawcze, lipcowy międzynarodowy festiwal „Dni Muzyki Karola Szymanowskiego”, sympozja i wykłady za granicą (m.in. w Berlinie, Pradze, Bayreuth, Wiedniu) oraz prowadząc działalność wydawniczą.

Instytut Adama Mickiewicza powstał w 2000 roku jako agenda rządowa w celu popularyzowania polskiej kultury na świecie i współpracy kulturalnej z innymi krajami. W latach 2001–2010 Instytut Adama Mickiewicza zrealizował projekty promocyjne w 26 krajach, m.in. w Wielkiej Brytanii, Rosji, Izraelu, krajach Beneluksu, Hiszpanii, Austrii, Szwecji, Francji, Niemczech, na Ukrainie, Litwie, a także w Algierii, Maroku, Indiach i Chinach. W roku 2011 Instytut Adama Mickiewicza realizuje program w związku z polskim przewodnictwem w Radzie Unii Europejskiej. IAM prowadzi portal internetowy „Culture.pl”, którego zadaniem jest gromadzenie informacji na temat polskiej kultury.

Narodowy Instytut Audiowizualny powstał w 2009 w wyniku przekształcenia działającego od 2005 roku Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego, podlega Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obok działalności wydawniczej, rejestrowania zjawisk polskiej kultury i współtworzenia dyskursu kulturowego (w 2011 m.in. w ramach polskiej prezydencji w Unii Europejskiej przygotowuje Europejski Kongres Kultury we Wrocławiu) statutową misją Instytutu jest systematyczna digitalizacja i upowszechnianie dostępu do zrekonstruowanych i cyfrowo zapisanych materiałów. W dziedzinie muzyki spektakularnym przedsięwzięciem Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego było zorganizowanie festiwalu muzyki Pawła Szymańskiego (2006), obejmującego niemal całość dotychczasowej twórczości jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów w całotygodniowej serii koncertów w Studiu Koncertowym Polskiego Radia, a także na wydawnictwach DVD (dostępnych na portalu Instytutu). Z inicjatywy Narodowego Instytutu Audiowizualnego zostały opublikowane kolejne płyty kompaktowe z muzyką Pawła Szymańskiego. Instytut zaangażował się też w promocję twórczości Pawła Mykietyna, ponadto wyprodukował serię dokumentów dotyczących wybitnych dzieł polskich kompozytorów – Karola Szymanowskiego (spektakl *Król Roger* z Opery Wrocławskiej), Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara. W internecie dostępny jest „Dwutygodnik” – informator Instytutu, w którym poważne miejsce zajmuje muzyka współczesna, w tym recenzje prawykonań.

Instytut Muzyki i Tańca. Powołana 1 października 2010 roku instytucja, której podstawową misją jest działalność na rzecz rozwoju kultury muzycznej i tanecznej w Polsce.

Media

Muzyka i Polskie Radio

Polskie Radio jako samodzielna instytucja, jednoosobowa spółka akcyjna Skarbu Państwa, wyodrębniła się z Komitetu ds. Radia i Telewizji na mocy uchwały sejmowej 29 grudnia 1992 roku, jako Polskie Radio SA. Nadaje 4 programy ogólnopolskie, jeden dla zagranicy, w jego skład wchodzi też 17 rozgłośni regionalnych. Profil anteny skupionej na kulturze wysokiej, obejmującej w podstawowej mierze muzykę, literaturę, teatr, publicystykę kulturalną, wiadomości kulturalne, został przez Polskie Radio zbudowany w Programie 2 w 1991 roku.

Jest głównym kanałem mediów radiowych w dziedzinie kultury artystycznej. W programie dominuje muzyka od średniowiecza do współczesności we wszystkich jej gatunkach, obecna jest także muzyka jazzowa, ludowa, folkowa oraz scena muzyki „alternatywnej”.

— — —

Nie dożyło swego 50-lecia istnienia Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, założone w 1957 roku przez Józefa Patkowskiego, jedna z pierwszych tego typu placówek na świecie, obrosła poważnym dorobkiem kompozytorów polskich, ale też i zagranicznych. Powołana do życia w tym samym czasie co Warszawska Jesień, placówka stała się bardzo ważnym miejscem twórczości wynikającej z nowego medium technologicznego. Ze Studiem współpracowali m.in. Włodzimierz Kotoński, twórca pierwszego autonomicznego utworu elektronicznego – muzyki konkretnej *Etiudy na jedno uderzenie w talerz*, Zbigniew Wiszniewski, autor pierwszego w Polsce utworu elektronowego *Db/Hz/Sec*, a także Bogusław Schaeffer, Andrzej Dobrowolski, Krzysztof Penderecki, w końcu też Krzysztof Knittel, Elżbieta Sikora, Paweł Szymański, Stanisław Krupowicz, Tadeusz Wielecki, Jacek Grudzień i Paweł Mykietyn. Przez kilka dekad Studio było jedyną tego typu placówką w Polsce, w latach 90. nastąpił rozkwit studiów muzyki elektroakustycznej, komputerowej przy akademiach muzycznych, kolejni kompozytorzy zaczęli tworzyć swe prywatne studia. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia – paradoksalnie – zamknęło swą działalność właśnie wtedy, gdy twórczość, której było prekursorem, weszła w fazę swego nadzwyczaj bujnego rozwoju.

— — —

Na liście instytucjonalnych strat Polskiego Radia należy wymienić tu rozwiązanie w połowie lat 90. Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Krakowie, zespołu bardzo zasłużonego m.in. w dziedzinie dokumentowania w postaci nagrań archiwalnych muzyki polskiej, w tym szczególnie współczesnej. Orkiestra często występowała z koncertami nie tylko w Polsce, m.in. na Warszawskiej Jesieni, na festiwalach polskiej muzyki współczesnej w Poznaniu i Wrocławiu, ale też za granicą, m.in. w 1980 podczas inauguracji Międzynarodowych Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadtzie w 1980 roku z utworami Gérarda Griseya, Tristana Muraila, Wolfganga Rihma i Włodzimierza Kotońskiego. W tym czasie perturbacje natury finansowej i organizacyjnej, a także i programowej, przeżywała warszawska Polska Orkiestra Radiowa, która jednak w ostatnich latach osiągnęła pod dyrekcją Łukasza Borowicza bardzo wysoki poziom artystyczny.

— — —

I tu w ostatnim czasie pojawiły się zagrożenia w postaci pomysłu wydzierżawienia Studia Koncertowego im. Witolda Lutosławskiego, sali, w której orkiestra pracuje, np. warszawskiej Operetce. Ta sala koncertowa jest na głównej liście instytucjonalnych „zdobyczy” Polskiego Radia. Jej oddanie do użytku nastąpiło na początku lat 90., jednocześnie z powstaniem Programu 2 – anteny poświęconej kulturze „wysokiej”. Jest przestrzenią o jednej z najlepszych akustyk w Polsce. Najpierw jako Studio S-1, obecnie Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego) pełni funkcję niejako drugiej warszawskiej filharmonii, gdzie występowali najwybitniejsi artyści ze Światosławem Richterem i Marthą Argerich, Collegium Vocale Gent, Tallis Scholars i Ensemble Modern na czele.

Bardzo istotny jest aktywny udział Programu 2 we współpracy z radiofoniami zrzeszonymi w Europejskiej Unii Nadawców (EBU), której członkami od 1993 roku są Polskie Radio i Telewizja Polska. Współpraca polega na transmisjach i retransmisjach koncertów z bardzo licznych, najważniejszych festiwali europejskich na antenie Programu 2 przede wszystkim, w paśmie „Filharmonia Dwójki”, umożliwia też pokazanie polskiej sceny muzycznej na antenach radiofonii zagranicznych poprzez emisje transmisji i odtworzeń koncertów odbywających się w Polsce i rejestrowanych przez Polskie Radio. Z oferty programowej Programu 2 Polskiego Radia skierowanej do radiofonii zagranicznych w 2009 roku skorzystano w bardzo szerokim zakresie – liczba koncertów z Polski tylko nieznacznie była mniejsza od liczby transmisji zaoferowanych przez radio BBC, co przy programowej propozycji około stu koncertów samych londyńskich Promsów jest warte szczególnego podkreślenia. Te działania Programu 2 Polskiego Radia w ramach wymiany zagranicznej w obszarze EBU z jednej strony dają okazję polskim słuchaczom do słuchania koncertów z najbardziej prestiżowych estrad Europy i nie tylko, np. spektakli operowych, m.in. z Metropolitan Opera, z drugiej zaś promują polską twórczość i scenę muzyczną za granicą.

Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów

W zakresie muzyki współczesnej najważniejszym forum informacji i wymiany radiofonii publicznych całego świata pozostaje Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów, organizowana od 1955 roku przez Międzynarodową Radę Muzyczną afiliowaną przy UNESCO. Jest ona przeglądem najnowszej twórczości kompozytorskiej prezentowanej przez radiofonie publiczne na świecie. Założyły ją w 1954 roku w Paryżu cztery radiofonie: francuska, szwajcarska, belgijska i niemiecka (radia heskiego we Frankfurcie). W następnym roku ujawniono

dwa najwyżej punktowane („wyselekcjonowane”) utwory: *I Symfonia* Henriego Dutilleux i *Muzyka kameralna* Luciana Berio. Do połowy lat 90. przesłuchania Trybuny odbywały się w paryskiej siedzibie UNESCO, pod koniec lat 90. w siedzibie Radio France, od roku 2000 przesłuchania organizowane są także w innych miastach: Amsterdamie, Wiedniu, Dublinie i Lizbonie. Podczas dorocznych sesji Trybuny typuje się najlepsze utwory, które rekomendowane do radiowych odtworzeń oraz koncertowych prezentacji przez radiofonie biorące poprzez swych przedstawicieli udział w Trybunie. Najwyżej punktowany utwór otrzymuje miano utworu wyselekcjonowanego, następujących dziesięć najwyżej punktowanych kompozycji tworzy grupę utworów rekomendowanych. Kolejności ich punktacji nie podaje się do publicznej wiadomości, traktując je jako równorzędne i publikując w kolejności alfabetycznej – według nazwisk kompozytorów. Z przedstawianych na Trybunie utworów wyodrębnia się dodatkowo listę utworów skomponowanych przez twórców poniżej 30. roku życia – w tej kategorii wskazuje się utwór wyselekcjonowany (z najwyższą punktacją) i dwa utwory rekomendowane. Utwory młodych kompozytorów punktuje się też niezależnie w kategorii ogólnej (bez względu na wiek). Ten schemat wyróżnień wraz z wprowadzeniem kategorii młodych kompozytorów ustabilizował się ostatecznie w roku 1979. Wcześniej limit wyróżnionych utworów nie był regulaminowo ustalony. Liczba radiofonii biorących udział w Trybunie systematycznie rosła – w latach 90. było to zazwyczaj 35–40 radiofonii publicznych z Europy, obu Ameryk, Azji i Australii, przedstawiających 65–75 utworów, i ta liczba utrzymuje się do dziś.

Na Trybunie utwory prezentują radiofonie publiczne. Aby utwór był punktowany, muszą wydelegować na jej posiedzenie swego przedstawiciela, który staje się automatycznie jurorem. Ma wtedy prawo przedstawić od jednego do trzech utworów podczas swej prezentacji, która nie może trwać dłużej niż 35 minut. W Trybunie biorą też udział radiofonie, które z różnych, zazwyczaj finansowych, względów, nie mogą wysłać swego delegata. Mogą wtedy na Trybunie przedstawić tylko jeden utwór o czasie trwania nie dłuższym niż 20 minut. Utwór taki nie jest punktowany, brany jest jednak pod uwagę przy odtwarzaniu kompozycji na antenach publicznych radiofonii. Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów jest szczególnym skrzyżowaniem przeglądu, festiwalu i konkursu. W konkursie utwory są punktowane i powstaje ich swoisty ranking. Jest więc pierwsze miejsce (utwór wyselekcjonowany) i rekomendowana dziesiątka. W myśl regulaminu radiofonie przystępujące do kolejnej edycji Trybuny powinny

udokumentować wyemitowanie na swej antenie utworu zwycięskiego i dziesięciu innych z edycji poprzedniej. Jeśli radiofonia brała w niej udział, nie jest zobligowana do tego, by przedstawić całą rekomendowaną dziesiątkę – może dokonać innego wyboru. Jeśli w poprzedniej edycji Trybuny udziału nie brała, powinna umieścić komplet wyróżnień na swej antenie. To regulaminowa teoria – z praktyką bywa różnie. Praktyka weryfikuje punktowe, czysto statystyczne werdykty, i to ona ostatecznie rozdziela nagrody. Nagrodą jest określona liczba odtworzeń radiowych utworów na Trybunie przedstawionych. Utwór z nagrania prezentowanego podczas przesłuchań w Paryżu może zostać przez każdą radiofonię wyemitowany tylko raz.

W 1958 roku najwyżej punktowanym utworem było *5 Etiud* Konstantego Regameya, zgłoszone przez Radio Szwajcarskie. Polskie Radio po raz pierwszy wzięło udział w Trybunie w roku 1959, odnosząc wielki sukces najwyższymi punktacjami dla *Muzyki ~a obnej* Witolda Lutosławskiego i *Czterech esejów* Tadeusza Bairda. Program 2 Polskiego Radia na liście utworów rekomendowanych przez Trybunę do nadań przez publiczne radiofonie umieścił w latach 1994–2010 (17 edycji) następujące utwory (19):

1994 – Stanisław Krupowicz *Fin de si~cle* na orkiestrę (zamówienie Programu 2)
– Paweł Szymański *Miserere* na głosy i instrumenty (zam. Programu 2)

1995 – Paweł Mykietyn *3 for 13* na orkiestrę kameralną (zam. Programu 2) –
I miejsce w kategorii młodych kompozytorów (utwór wyselekcjonowany)
– Zbigniew Bargielski *Trigonalia* na akordeon, gitarę, perkusję i orkiestrę kameralną (zamówienie Programu 2)

1997 – Zygmunt Krauze *II Koncert fortepianowy*

1998 – Aleksander Lasoń *Concerto festivo* na skrzypce i orkiestrę

1999 – Tadeusz Wielecki *Concerto rebours* na skrzypce i orkiestrę
– Robert Kurdybacha *Koncert gitarowy* (rekomendacja w kategorii młodych kompozytorów)

1999 – Jerzy Kornowicz *Figury w oplocie* na orkiestrę kameralną

2001 – Zbigniew Penherski *Muzyczka na koniec wieku* na zespół i taśmę

2003 – Hanna Kulenty *Koncert na trąbk´ i orkiestr´* (zamówienie Programu 2) –
I miejsce w kategorii ogólnej
– Jacek Grudzień *Ad Naan* na wiolonczelę i komputer

2005 – Krzysztof Knittel *Koncert klawesynowy*

2006 – Wojciech Widłak *Wziemi´wzi´cie*

2007 – Paweł Szymański *Trzy pieśni do s ów Trakla*

2008 – Paweł Mykietyn *II Symfonia*

2009 – Magdalena Długosz *Gemisatos*
– Ewa Trębacz *Things lost, things invisible*

2010 – Lidia Zielińska *Siedem wysp Conrada*

W statystyce liczby utworów rekomendowanych jedynie Radio France z 20 utworami najwyżej punktowanymi wyprzedza Program 2 Polskiego Radia. Warto tu zwrócić uwagę na okoliczności dodatkowe. Kilkakrotnie już Radio France uzyskało rekomendacje dla utworów kompozytorów niebędących narodowości francuskiej, lecz we Francji przebywających na pobytach twórczych, np. jako *composer-in-residence*, otrzymujących francuskie zamówienia kompozytorskie i we Francji mających prawykonania swych utworów. Sceną prawykonania utworów zamówionych przez Radio France jest przede wszystkim festiwal Presances w Paryżu. Zarówno ten festiwal, jak i organizowany przez radio austriackie ÖRT Festiwal Musikprotokol w Grazu, a także festiwal MärzMusik w Berlinie corocznie „produkują” prawykonania, z których można wybrać tak atrakcyjne pozycje, by mogły one ubiegać się na Trybunie o miano utworu rekomendowanego. Na liście polskich rekomendacji do Trybuny znajduje się zaledwie 5 utworów zamówionych przez Polskie Radio – programową siłę swych propozycji na przesłuchania Trybuny Polskie Radio czerpie w ostatnich latach przede wszystkim z programów Warszawskiej Jesieni, przestając być producentem, a stając się raczej pośrednikiem czy przekazicielem.

Abstrahując w tym miejscu od działań Polskiego Radia, lecz na marginesie statystyki dotyczącej polskich laurów na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów, będącej przeglądem promującym autorów, warto wskazać na inne ważne nagrody uznawane za „muzyczne Noble” zarówno ze względu na prestiż, jak i na wysokość gratyfikacji. Na liście laureatów Nagrody Siemens, najbardziej prestiżowej w dziedzinie muzyki, przyznawanej od 1973 roku, gdy nagrodzony został Benjamin Britten, znajduje się Witold Lutosławski, nagrodzony w 1983 roku. Polski kompozytor jest jedynym, który zdobył całą „koronę” muzycznych nagród: Grawemeyer Award w 1985, Polar Prize w 1993 i Kyoto Prize w 1993, przyznawaną w rytmie biennale w różnych dziedzinach twórczości artystycznej i działalności naukowej, gdzie w dziedzinie muzyki znalazł się w towarzystwie jedynie Oliviera Messiaena (pierwsza nagroda muzyczna w 1985 roku), Johna Cage’a, Iannis Xenakisa, György Ligetiego, Nicolasa Harnoncourta i Pierre’a Bouleza. Ponadto w 1992 roku Grawemeyer Award otrzymał Krzysztof Penderecki.

— — —
— — —

Festiwale Muzyczne Polskiego Radia

W 1997 został zorganizowany pierwszy festiwal muzyczny Polskiego Radia pod tytułem „Szymanowski i jego Europa”. Kolejne to:

- 1998 – „Mieczysław Karłowicz – pokrewieństwa z wyboru”
- 1999 – „Chopin 1999 – źródła i konteksty”
- 2000 – „Bach tysiąclecia”
- 2001 – „Lutosławski”
- (w 2002 roku festiwal się nie odbył)
- 2003 – „Romantyczne ojczyzny Stanisława Moniuszki”
- 2004 – „Paryżanie”
- 2005 – „80 lat na antenie”
- 2006 – „Wieniawski i przyjaciele, mistrzowie i kontynuatorzy”
- 2007 – „Szymanowskiego światy dalekie i bliskie”

W 2008 odbył się XI, ostatni z dotychczasowych festiwali – „Emigranci”.

— — —
— — —
— — —

Zamówienia kompozytorskie

Ze względu na wzrost liczby podmiotów zamawiających utwory dokładne przedstawienie kwestii zamówień kompozytorskich w Polsce nie jest łatwe. O programie stypendiów-zamówień, realizowanych przez Fundację Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni” ze środków finansowych Ernst von Siemens Musikstiftung w Monachium była mowa wyżej (zamówienia dla 30 kompozytorów polskich młodego pokolenia), tak jak i o bardzo nikłym, a ostatnio praktycznie nieistniejącym udziale Polskiego Radia w zamawianiu utworów.

Po zamówieniach kompozytorskich uruchomionych w latach 1977–1980 w ramach programów „Forum kompozytorów” (Krzysztof Meyer, Augustyn Bloch, Aleksander Tansman, Marek Stachowski, Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Bujarski, Aleksander Lasoń) idea zamówień kompozytorskich w praktyce Programu 2 Polskiego Radia podjęta została w 1993 roku poprzez zamówienia u Pawła Szymańskiego, Stanisława Krupowicza, następnie m.in. u Zbigniewa Bargielskiego, Pawła Mykietyna, Tadeusza Wieleckiego, Włodzimierza Kotońskiego, Jacka Grudnia, Eugeniusza Knapika, Krzysztofa Knittla, Jerzego Kornowicza, Magdaleny Długosz i Hanny Kulenty, której *Koncert na trąbkę i orkiestrę* skomponowany na radiowe zamówienie otrzymał najwyższą punktację na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w roku 2003. Zamówienia radiowe były zazwyczaj podyktowane konkretnymi planami koncertowymi, tak samodzielnymi Polskiego Radia, jak i związanymi z projektami przygotowywanymi dla potrzeb międzynarodowych transmisji w ramach działań Europejskiej Unii Nadawców (EBU) czy wynikającymi ze współpracy Polskiego Radia z festiwalami Warszawska Jesień i Warszawskie Spotkania Muzyczne.

Podstawowym więc mechanizmem zamówień stała się w ostatnich latach akcja zamówień Związku Kompozytorów Polskich, realizowana z środków finansowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz władz Warszawy, zawierająca najpierw 60 utworów na 60-lecie Związku, a ostatnio rozszerzona do około 90 partytur, wykonywanych m.in. na koncertach cyklu „Generacje” – w marcu 2011 odbywa się 14. koncert tej serii koncertowej – i proponowanych także innym polskim festiwalom. Cykl koncertowy „Generacje” organizowany jest przez ZKP, ZAiKS i Program 2 Polskiego Radia. Istotną rolę w polityce zamówień odgrywa Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” corocznie zamawiając serię utworów polskich i zagranicznych.

Jednocześnie zamówienia te stymuluje, choćby poprzez współpracę z rozgłośnią Deutschlandfunk w Kolonii, finansując zamówienia kompozytorskie na koncert zespołu European Workshop for Contemporary Music (wcześniej: młodzieżowego zespołu polsko-niemieckiego działającego w efekcie współpracy festiwalu z Niemiecką Radą Muzyczną) u kompozytorów polskich (Wojciech Ziemowit Zych, Aleksandra Gryka, Marcin Bortnowski, Paweł Hendrich, Andrzej Kwieciński, Filip Matuszewski) czy zagranicznych, wskazanych przez festiwal – np. u Ukrainki Lubawy Sydorenko. Współpracuje też z Międzynarodowymi Wakacyjnymi Kursami Nowej Muzyki w Darmstadt projektem „Shared Spacer” w 2004 roku, incydentalnie z Donaueschinger Musiktage w ramach wspólnych zamówień (Klaus Huber, prawykonanie utworu *Quoo est pax?* w 2007), wpływa na zamówienia zagranicznych zespołów podczas festiwalu występujących (np. London Sinfonietta) lub instytucji zagranicznych (np. utwór Aleksandry Gryki przedstawiony podczas festiwalu w roku 2004 został zamówiony z inicjatywy festiwalu przez rząd francuski).

— — —

Warszawska Jesień w ostatniej dekadzie (2000–2010) złożyła zamówienia kompozytorskie u kompozytorów polskich i zagranicznych:

- 2000 – Aleksander Lasoń, Edward Sielicki, Martin Smolka (Czechy), Eugeniusz Popławski (Białoruś), Jewhen Stankowycz (Ukraina)
- 2001 – Martijn Padding (Holandia)
- 2002 – Osvaldas Balakauskas (Litwa)
- 2003 – Damian Ricketson (Australia)
- 2004 – Stanisław Krupowicz, Ewa Podgórska, Paweł Mykietyn
- 2005 – Dobromiła Jaskot, Krzysztof Knittel, Jarosław Kapuściński, Zaid Jabri (Syria – Polska), Eugeniusz Popławski (Białoruś), Lawrence Moss (USA)
- 2006 – Zbigniew Bagiński, Zbigniew Penhersi, Anna Zawadzka-Gołosz
- 2007 – Száboles Esztényi, James Dillon (Szkocja) i Ewa Trębacz (zamówienia sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Martin Smolka (Czechy), Toshio Hosokawa (Japonia), Jerzy Kornowicz, Roman Berger, Onute Narbutaite (Litwa), Aleksander Lasoń, Lidia Zielińska (zam. sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Georg Friedrich Haas (Austria), Uros Rojko (Słowenia)
- 2008 – Krzysztof Wołek, Ramon Lazkano (Hiszpania), Ryszard Osada,

- Bronisław Kazimierz Przybylski, Graciela Paraskevaidis (Argentyna – Urugwaj), Juan Manuel Abras (Argentyna), Michał Górczyński, Dobromiła Jaskot, Diego Román Martinem (Meksyk), Gabriel Paiuk (Argentyna)
- 2009 – Paweł Szymański, Eduardo Mogueillansky (Argentyna), Aleksander Nowak, Per Norgaard (Dania), Mieczysław Litwiński, Karol Nepelski, André Werner (Niemcy), Aleksandra Gryka
- 2010 – Gordon Monahan (Kanada), Zygmunt Krauze, kolektyw kompozytorów norweskich z zespołem POING, Włodzimierz Kotoński, Marcin Bortnowski, Doina Rotaru (Rumunia), Marcin Stańczyk, Jarosław Kapuściński, Hanna Kulenty, Wojciech Ziemowit Zych, Jerzy Kornowicz.

Warto zauważyć, że rynek zamówień się poszerza, zastępując, czy wypierając niegdysiejszą praktykę Ministerstwa Kultury, będącą rodzajem stypendialnych „zakupów” bez troski o umieszczenie utworu na estradzie koncertowej. Pojawiły się więc zamówienia na dzieła operowe: Teatru Wielkiego – Opery Narodowej na utwory Pawła Mykietyna, Pawła Szymańskiego, Eugeniusza Knapika, Aleksandry Gryki, Agaty Zubel i Aleksandra Nowaka, aktywność na tym polu przejawiają także sceny operowe Wrocławia i Poznania (Tomasz Praszczalek – Praszqual) oraz Warszawska Opera Kameralna (Zygmunt Krauze, Bernadetta Matuszczak). Pojedyncze zamówienia są dorocznie programowane od 2005 roku przez krakowski Festiwal Muzyki Polskiej (Lasoń, Mykietyn, M. Górecki, Nowak, Kowalska, Papara). Pojawiły się także zamówienia kompozytorskie Fundacji Muzyki Aukso (m.in. Stanisław Krupowicz, Jacek Grudzień, Paweł Mykietyn), Instytutu Adama Mickiewicza (Mykietyn, Opalka, Rupociński) festiwalu Wratislavia Cantans (Mykietyn), „Kodów” w Lublinie (Kościów, Wielecki, Szmytka), także seria zamówień kompozytorskich Filharmonii Narodowej i innych polskich zespołów filharmonicznych oraz zapowiedziane na 2011 rok zamówienia festiwalu „Sacrum – Profanum”. ZAiKS oferuje około 40 stypendiów rocznie, twórczość kompozytorską stypendiuje też Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także w ograniczonym zakresie miasto Warszawa.

Zespoły i muzyczne Polskiego Radia

Zakres działań zespołów związanych z Polskim Radiem obejmuje serie koncertowe w Polsce i za granicą, nagrania archiwalne dla potrzeb Archiwum Polskiego Radia i produkcje fonograficzne realizowane zarówno dla wytwórni polskich, jak i zagranicznych.

Z Polskim Radiem etatowo związane są obecnie cztery zespoły:

- Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (siedziba: Katowice); wcześniej: Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji, po rozdzieleniu Radia i Telewizji – Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia; jako narodowa instytucja kultury od 2006 roku współfinansowana jest przez Polskie Radio, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz miasto Katowice.
- Polska Orkiestra Radiowa (siedziba: Warszawa)
- Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus” (siedziba: Poznań)
- Chór Polskiego Radia (siedziba: Kraków)

TABELA 1. **Liczba utworów polskich wykonywanych przez NOSPR** na koncertach, w ramach nagrań archiwalnych oraz nagrań emitowanych w Programie 2 Polskiego Radia w sezonach od 1998/1999 do 2008/2009

SEZON	KONCERTY		NAGRANIA ARCHIWALNE			Liczba godzin na antenie PR	PROGRAM 2	
	utwory ogółem	w tym polskie	czas w min.	utwory ogółem	w tym polskie		utwory ogółem	w tym polskie
2008/2009	153	65	444	16	12	236	~750	~650
2007/2008	187	68	469	20	13	225	770	700
2006/2007	177	85	618	35	28	235	980	796
2005/2006	214	73	310	14	12	222	851	687
2004/2005	130	50	527	22	21	267	859	654
2003/2004	164	73	255	10	6	243	721	506
2002/2003	197	41	457	23	17	165	489	348
2001/2002	215	60	456	25	17	138	446	296
2000/2001	231	59	596	35	30	90	199	129
1999/2000	215	48	432	29	21	82	185	111
1998/1999	155	55	333	22	21	88	203	133

TABELA 2. Liczba i typ koncertów NOSPR/WOSPR w poszczególnych sezonach od 1991/1992 do 2008/2009

SEZON	KONCERTY					
	ogółem	w tym poranki	edukacyjne	w Polsce [bez Katowic]	zagranicą	miejsca koncertów zagranicznych
NOSPR:						
2008/2009	45	5	6	14	4	Wielka Brytania 2, Niemcy i Czechy po 1
2007/2008	45	6	5	12	11	Niemcy 3, Rosja, Szwajcaria i Holandia po 2, Austria i Belgia po 1
2006/2007	45	5	6	14	4	Ukraina, Węgry, Czechy, Niemcy
2005/2006	51	4	2	11	24	Wielka Brytania 14, Szwajcaria 4, Niemcy 2, Chorwacja, Finlandia, Łotwa i Estonia po 1
2004/2005	44	5		13	14	Francja 7, Niemcy 6, Austria 1
2003/2004	48	5		19	12	Brazylia 3, Argentyna i Ukraina po 2, Niemcy, Czechy, Włochy, Francja i Urugwaj po 1
2002/2003	59	8			30	Wielka Brytania 16, Niemcy 8, Watykan i Czechy po 2, Hiszpania i Irlandia po 1
2001/2002	59	6			30	Japonia 15, Niemcy 10, Belgia 3, Słowacja i Austria po 1
2000/2001	58	5			20	Francja 10, Niemcy 8, Austria 2
1999/2000	65	6			39	Japonia 16, Wielka Brytania i Irlandia Płn. 15, Francja 4, Niemcy i Liban po 2
1998/1999	49	5			13	Niemcy 8, Francja 3, Liban 2
WOSPR:						
1997/1998	47	4			17	Niemcy 11, Hiszpania i Francja po 3
1996/1997	40	5			14	Niemcy 9, Dania i Turcja po 2, Holandia 1
1995/1996	65	4			44	Wielka Brytania i Niemcy po 15, Japonia 12, Hiszpania 2
1994/1995	36	5			17	Niemcy 10, Francja 6, Belgia 1
1993/1994	69	2			45	Wielka Brytania 19, Niemcy 18, Francja 4, Grecja i Brazylia po 2
1992/1993	64	5			40	Niemcy 19, Hongkong 8, Francja 3, Włochy 8 spektakli operowych i 2 koncerty
1991/1992	92	4			74	Japonia 18, Wielka Brytania 14, Włochy i Hiszpania po 12, Niemcy 7, Francja 5, Tajwan, Korea Płd. i Szwajcaria po 2

TABELA 3. **Koncerty NOSPR** w sezonach od 2000/2001 do 2008/2009 – liczba najczęściej wykonywanych utworów polskich kompozytorów

	SEZON: 2000–2001–2002–2003–2004–2005–2006–2007–2008–2009								
	2000–2001	2001–2002	2002–2003	2003–2004	2004–2005	2005–2006	2006–2007	2007–2008	2008–2009
Penderecki			7	7	8		5	11	13
Lutosławski	6			12	12	9	4		7
H.M. Górecki	3	3	9	24			5		7
Karłowicz									6
Konieczny							6	12	
Szymanowski	10	4		3	7			9	
Kilar	12	7	6	13		41	19		
Moniuszko	3	8		6			3		
Malawski							2		
Bargielski							1		
Bruzdowicz							1		
Chopin	7						1		
Dębski							1		
Dziadek							1		
M. Górecki							1		
Haubstock-Ramati							1		
Knapik		2					1		
Knittel							1		
Konowski							1		
Kurpiński							1		
Meyer							1		
Moss							1		
Noskowski		4					1		
Panufnik			5						
Rubik		3							
Żeleński		2							

TABELA 4. **Nagrania NOSPR** w sezonach od 1998/1999 do 2008/2009 obecne na antenie Polskiego Radia – liczba najczęściej (od 10 nadań) odtwarzanych utworów polskich kompozytorów

	SEZON: 1998–1999–2000–2001–2002–2003–2004–2005–2006–2007–2008–2009										
Kilar				102	97	90	85	68	67	56	85
Szymanowski			13	33	29	32	49	27	68	60	61
Lutosławski	15		11	39	43	94	69	58	51	32	41
Baird				17	12		19	18	21	27	28
Panufnik				12	10		26	23	35	23	24
Spisak					13	23	29	37	21	34	22
Karłowicz		11	11	11	15	14	28	17	11	11	21
Penderecki				12	18	26		13	15	20	20
Paderewski				13			14	13	12	11	19
H.M. Górecki				12	19	38	43	17	20	12	18
Bacewicz	13					10	15	10		12	17
Moniuszko					15	12	11	22	39	27	17
Krenz								15	13	13	14
Szeligowski								15	13	20	14
Różycki					11	11	20	17	28	32	13
Perkowski							12	10		10	12
Noskowski						13	18	24	25	21	11
Malawski										14	11
Schaeffer											10
Moszkowski					12	12	19	11	34	20	
Kisielewski								18	18	13	
Szymański								10	14	13	
Serocki				12			12	18		12	
Szabelski							13		11	11	
Meyer					10	10				11	
Stachowski							10	11		10	
Wieniawski					16	15	25	14	20		
Elsner								13	19		
Chopin				10			13		15		
Grossman									13		
Bargielski									11		
Kulenty						10					
Fitelberg					12						
Knapik				13							

TABELA 5. **Liczba nagraf telewizyjnych NOSPR/WOSPR** w sezonach od 1991/1992 do 2008/2009

SEZON	LICZBA NAGRAŃ	PROGRAM TV
NOSPR:		
2008/2009	9	TVP Kultura
2007/2008	14	TVP Kultura, Telewizja Polonia
2006/2007	14	TVP 1, 3, TVP Kultura
2005/2006	18	TVP Kultura, Telewizja Polonia, TVP 3
2004/2005	28	Telewizja Polonia, TVP 2, TVP Kultura
2003/2004	25	TVP 1, 2, Telewizja Polonia
2002/2003	14	TVP 2, Telewizja Polonia
2001/2002	19	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
2000/2001	14	TVP 2, Telewizja Polonia
1999/2000	32	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
1998/1999	19	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
WOSPR:		
1997/1998	30	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1996/1997	29	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1995/1996	16	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1994/1995	25	TVP 2, 3, Telewizja Polonia
1993/1994	40	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1992/1993	33	TVP 1, 2, 3, Telewizja Polonia
1991/1992	28	TVP 1, 2, 3

Działalność Polskiej Orkiestry Radiowej w Warszawie w latach 2001–2009:

— 2001

Liczba koncertów: 18 (w tym 3 na Litwie i 6 we Włoszech)

Wśród nagrań archiwalnych znalazły się m.in. prawykonania utworów na skrzypce i orkiestrę Karola Lipińskiego, odkrytych w bibliotekach niemieckich i specjalnie opracowanych do tego nagrania.

— 2002

Liczba koncertów: 21 (w tym 6 w Szwajcarii, po 1 w Hiszpanii i na Litwie)

W zestawie nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia znalazło się dokończenie nagrań utworów na skrzypce i orkiestrę Karola Lipińskiego, łącznie około 140

minut, w większości prawykonania, oraz pierwsze nagranie muzyki baletowej Aleksandra Tansmana *Bric a Brac*. Wydano 4 CD z nagrań orkiestry.

— 2003

Liczba koncertów: 19 (w tym 1 w Szwecji)

Podczas Festiwalu Muzycznego Polskiego Radia została wykonana operetka Stanisława Moniuszki *Beata*, w ramach Sezonu Koncertowego EBU przedstawiono słuchaczom prawie całej Europy *Te Deum* Kurpińskiego i *Litani´ Ostrobramskà* Moniuszki. Wydano 2 CD z nagrań orkiestry.

— 2004

Liczba koncertów: 30 (w tym 3 we Francji, w Cannes i Paryżu, 3 w Niemczech i 1 w Irlandii, w Dublinie)

Płyta Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego zawierająca *Koncerty skrzypcowe* Karola Lipińskiego otrzymała nominację do nagrody Fryderyka. Orkiestra nagrała wiele utworów polskich kompozytorów (Wielecki, Ścigalski, Maciejewski, Lipiński, Elsner i Haczewski), dokonała prawykonania opery Zygmunta Krauzego *Iwona księżniczka Burgunda*. Wydano 3 CD z nagrań orkiestry.

— 2005

Liczba koncertów: 30 (w tym 4 we Włoszech, 1 w Belgii, w Brukseli z okazji 25 lat Solidarności)

Trzy płyty Polskiej Orkiestry Radiowej otrzymały nominacje do nagrody Fryderyka. Polska Orkiestra Radiowa nagrywała wyłącznie muzykę polską (Perkowski, Dobrzyński, Kotoński, Lipiński, Nowowiejski i in.), uzupełniając zasoby Archiwum Polskiego Radia. Uczestniczyła w festiwalach Forum Lutosławskiego, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Warszawska Jesień, Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie, XII Laboratorium Muzyki Współczesnej, a także w koncercie z okazji 60-lecia ZKP, w cyklu Generacje oraz jubileuszu 80. urodzin Włodzimierza Kotońskiego. Wydano 2 CD z nagrań orkiestry.

— 2006

Liczba koncertów: 16

Był to trudny rok dla Polskiej Orkiestry Radiowej (praca przez większą część roku bez dyrektora artystycznego, remont Studia Koncertowego Polskiego Radia). Pomimo tych problemów orkiestra wzięła udział w kilku festiwalach, podczas uroczystego koncertu wykonała utwory laureatów Konkursu Kompozytorskiego im. K. Serockiego, zorganizowała koncert pamięci Tadeusza Bairda w 25. rocznicę jego śmierci, dwukrotnie brała udział w koncercie z cyklu Generacje. Zostało wydanych 7 CD z nagrań orkiestry.

— 2007

Liczba koncertów: 33 (w tym 1 we Włoszech)

Płyta Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Łukasza Borowicza z wiolonczelistą Dominikiem Połońskim otrzymała nagrodę Fryderyka za rok 2006. Dwie inne pozycje otrzymały nominacje do nagrody Fryderyka. Pierwszy sezon artystyczny pod kierunkiem nowego dyrektora Łukasza Borowicza został rozpoczęty koncertowym wykonaniem opery *Falstaff* Verdiego.

— 2008

Liczba koncertów: 37 (w tym 1 na Łotwie i 1 we Francji)

Orkiestra wzięła udział w następujących festiwalach: Festiwal Muzyczny Polskiego Radia, 12 Wielkanocny Festiwal im. Ludwiga van Beethovena, IV Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie, Festiwal Krzysztofa Pendereckiego, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Festiwal Muzyczny w Łańcucie, Festiwal Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana” w Gostyniu, XI Festiwal Muzyki Filmowej w Łodzi, II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Perkusyjnej „Crossdrumming”. Orkiestra pod dyrekcją Łukasza Borowicza rozpoczęła nagrania płytowe wszystkich utworów orkiestrowych Andrzeja Panufnika dla niemieckiej wytwórni cpo. Dwie opery w wykonaniu orkiestry ukazały się jako albumy CD – *Falstaff* Verdiego i *Lodoiska* Cherubiniego. Zostało zrealizowane pierwsze nagranie opery *Maria* Statkowskiego, wydane jako CD przez Polskie Radio w 2010 r.

— 2009

Liczba koncertów: 23 (w tym 2 w Seulu i 3 w Niemczech)

Orkiestra kontynuowała nagrania utworów symfonicznych Andrzeja Panufnika, rozpoczęła nagrania wszystkich koncertów skrzypcowych Grażyny Bacewicz, nagrała nieznane utwory Zygmunta Noskowskiego oraz słowiańskie arie operowe z Piotrem Beczałą i Mariuszem Kwietniem. Wszystkie te nagrania ukazały się lub ukazą się w następnych latach na płytach CD w koprodukcji z zagranicznymi wytwórniami – „cpo”, Chandos, Sterling, Orfeo i Harmonia Mundi. Ponadto nagrana opera Grażyny Bacewicz *Przygoda króla Artura* została wydana na CD przez Polskie Radio we współpracy z Narodowym Instytutem Audiowizualnym. Inne CD wydane w 2009 to: *Arie i pieśni* w wykonaniu Artura Rucińskiego, *Berggeist* Louisa Spohra oraz „Ewa Podleś w Filharmonii Narodowej”.

—

Liczba minut nagrań archiwalnych orkiestry dla Polskiego Radia w ww. latach *circa* 500 rocznie.

— — —

— — —

TABELA 6. **Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”**

Utworki polskie nagrane w latach 1999-2010

KOMPOZYTOR	LICZBA UTWORÓW
Witold Lutosławski	5
Krzysztof Penderecki	5
Ignacy Jan Paderewski	5 [4 w aranżacjach na orkiestrę smyczkową Agnieszki Duczmal]
Grażyna Bacewicz	4
Andrzej Panufnik	4
Aleksander Tansman	4
Sławomir Czarnecki	3
Henryk Mikołaj Górecki	3
Krzysztof Meyer	3
Piotr Moss	3
Marek Stachowski	3
Zbigniew Bargielski	2
Tadeusz Kassern	2
Sebastian Krajewski	2
Aleksander Lasoń	2
Roman Palester	2
Elżbieta Sikora	2
Michał Spisak	2
inni	48
Łącznie utworów polskich kompozytorów	104

Koncerty i nagrania Chóru Polskiego Radia w Krakowie z muzyką polskich kompozytorów w latach 2000–2010:

— 2000

10 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (5), Moniuszki (4), Meyera (2), Szymanowskiego (2), Pendereckiego, Palestra, Kilara, Łuciuka, Świdra, Fotka, Wiechowicza i in.; 3 sesje nagraniowe – pieśni wielkopostne i wielkanocne, Meyer *Te Deum*, *Wjelitschalnaja*, H.M. Górecki *Beatus Vir*, *Symfonia Kopernikowska*.

— 2001

8 koncertów z utworami Szymanowskiego (3), P. Łukaszewskiego (2), Meyera (2), Sydora (2), Koszewskiego (2), Paderewskiego, Jasińskiego, Świdra, Borkowskiego, Twardowskiego; 2 sesje nagraniowe – S. Wiechowicz *Pieśni mickiewiczowskie*, W. Lutosławski *Lacrimosa*, *Kol' dy*.

— 2002

8 koncertów z utworami P. Łukaszewskiego, Jasińskiego, Nowowiejskiego, Moniuszki, Szymanowskiego, Małeckiego, Dziadka, Dębskiego i Meyera (prawykonanie polskie *Stworzenia Ęwiata*); 5 sesji nagraniowych – Nowowiejski *Msza Pasterska* (fragmenty), *Teka Bia owieska*, *Missa pro pace*, *Psalm Ojczyzna*, Świder *PieĔni patriotyczne*, Moss *Ko ysanka*, Maciejewski *Msza Pasterska*, kolędy polskie w opracowaniach Dobrzańskiego, Nowowiejskiego, Kurczewskiego i in.

— 2003

7 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (7, w tym 1 prawykonanie), Pendereckiego (2), Moniuszki (2), Kurpińskiego, Elsnera, Szymańskiego; 6 sesji nagraniowych – Bujarski *Alleluja*, Gorczycki *Motety*, H.M. Górecki *Wis o moja Wis o szara*, *Szeroka woda*, *Przybàdê Duchu Āwi' ty*, *Amen*, *Totus Tuus*, *Beatus Vir*, *Salve Sidus Polonorum*, Moniuszko *Chwalcie Pana*, *Psalm 137*, *Chór nocny anio ów stró'ów*, *Ecce lignum crucis*.

— 2004

12 koncertów z utworami Kilara (5), Łuciuka (5), Moniuszki (3), H.M. Góreckiego (2, w tym 1 powtórzony), Nowowiejskiego (2, w tym 1 powtórzony), Sydora (2), Lutosławskiego, Tansmana, Koszewskiego, Meyera, Malawskiego oraz prawykonaniami utworów Blecharza, Borkowskiego, Farcinkiewicza, Kopczyńskiego, Łukaszewskiego, Nikodemowicza, Rózyckiego; 6 sesji nagraniowych – Moniuszko *Msza Des-dur*, Penderecki *Stabat Mater* (cz. I), Szymanowski *Stabat Mater* (cz. II), H.M. Górecki *PieĔni kurpiowskie*, Malawski *Wierchy*, Nowowiejski *Psalm Ojczyzna*, Moniuszko *Ecce lignum crucis*.

— 2005

13 koncertów z utworami Pendereckiego (4, w tym 3 powtórzone), Sydora (4), Nowowiejskiego (2, w tym 1 powtórzone), Knittla (2), Koszewskiego (2), Góreckiego (1 powtórzone), Szymanowskiego, Elsnera, Meyera oraz prawykonaniami H.M. Góreckiego (2) P. Łukaszewskiego (2), Świdra (2), Grzeszczaka, Twardowskiego, Widłaka, Pstrokońskiej-Nawratil, Lasonia; 2 sesje nagraniowe – polskie pieśni historyczne i patriotyczne, Palester *Te Deum*.

— 2006

16 koncertów z utworami Pendereckiego (7, w tym 4 kilkakrotnie powtórzone), H.M. Góreckiego (4, w tym 1 powtórzone), Nowowiejskiego (4, w tym 1 kilkakrotnie powtórzone), Łuciuka (2), Konowalskiego, Sydora, Koszewskiego, Twardowskiego, Jasińskiego, Kilara, Knapika, Kowalskiego-Banasewicza; 5 sesji nagraniowych – Penderecki *Wymiary czasu i ciszy*, H.M. Górecki *Pieśni maryjne*, Elsner *Ave Maria*, P. Łukaszewski *Ave Maria*, Palester *Requiem*, Możdżer *Magnificat*, Kołakowski *Quem Queritis?*, Penderecki *Lacrimosa*, Kilar *Exodus*, utwory Rubika, Leśniaka, Koniecznego, Korcza, Szymaniuka, Nahornego, Fijałkowskiego.

— 2007

24 koncerty z utworami Pendereckiego (6, w tym 3 kilkakrotnie powtórzone), H.M. Góreckiego (5, w tym 4 powtórzone), Szymanowskiego (5, w tym 3 powtórzone), Kilara (3, w tym 2 powtórzone), Nowowiejskiego (2, w tym 1 kilkakrotnie powtórzone), Łuciuka, Sydora, Jasińskiego, Twardowskiego, Maciejewskiego, Moniuszki, Meyera, Lessela, Preisnera oraz prawykonaniami utworów P. Łukaszewskiego, Sydora (2), Świdra, Twardowskiego, Węcowskiego; 3 sesje nagraniowe – Szymanowski *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, Twardowski *Pater Noster*, Mycielski *Liturgia sacra*.

— 2008

19 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (11, w tym 2 powtórzone), Pendereckiego (9, w tym 5 powtórzonych), Maciejewskiego (2), Kilara (2), Nowowiejskiego (1 kilkakrotnie powtórzone), Zieleńskiego, Pękiela, Koszewskiego, Sydora, Twardowskiego, Paderewskiego, Statkowskiego i opracowaniami kołęd polskich (Rączkowski, Niewiadomski, Dobrzański, Botor, Kurczewski, Małecki, Koszewski, Maklakiewicz, Nowowiejski, Stuligrosz, Siedlik); 1 sesja nagraniowa – Wiechowicz *Kantata „niwna, Ko ysanka, Kaczki, Pod kominem, Stuku puku, Przylecia go àbecek, Som som som w stawie rybecki*.

— 2009

16 koncertów z utworami Świdra (5), H.M. Góreckiego (4, w tym 2 kilkakrotnie), Pendereckiego (4, w tym 2 dwukrotnie), Twardowskiego (4, w tym 2 dwukrotnie), Moniuszki (2), Koszewskiego (2), Paderewskiego (2), Szymanowskiego, Maciejewskiego, Kilara, Pawluśkiewicza oraz prawykonaniami utworów Pendereckiego, P. Łukaszewskiego; 4 sesje nagraniowe – Krenz *Requiem*, Bacewicz *Przygoda Króla Artura*, P. Łukaszewski *I Symfonia*.

— 2010

10 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (6), Pendereckiego (3), Moniuszki (2), Łaksa, Świdra, Nowowiejskiego, Dobrzyńskiego; 2 sesje nagraniowe – Moss *Medytacje i psalm*, Łaks *Bezdomna jaskółka*.

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

Antoni Beksiak

MUZYKA ALTERNATYWNA

Definicje

Według Grove Music Online⁻¹ muzykę alternatywną „można zdefiniować jako opozycyjną wobec innych rodzajów muzyki”. Termin ten zmienia znaczenie w zależności od miejsca, czasu i środowiska, w jakim występuje. Często wiązany jest z określonym stylem lub zjawiskiem: znamienne, że hasło *alternative music* w anglojęzycznej Wikipedii⁻², dobrze odzwierciedlającej poczucie językowe szerszych grup melomanów, odsyła do *alternative rock*. Hasło Grove’a zakończone zostało następująco: „Do 1993 termin »alternatywny« paradoksalnie utrwalił się jako określenie stosunkowo spójnego stylu, który dominował w mainstreamie [muzyki pop]”⁻³.

W dzisiejszym polskojęzycznym dyskursie o muzyce rozmaitych stylów i „między-stylów”, wobec chaosu terminologicznego związanego z przewartościowaniami w hierarchii sztuki, termin ten jest używany jako swoiste słowo-klucz w rozmaitych kontekstach. Jego najistotniejsze znaczenie wydaje się następujące (i w tym znaczeniu będę go używać w niniejszym tekście): nawiązując do słownikowego sensu wyrazu „alternatywny”, rozumie się przezeń twórczość, która stanowić może kontrpropozycję wobec treści klasyfikowanych jako mainstream, aczkolwiek funkcjonuje w pokrewnym obszarze stylistycznym i charakteryzują ją wspólne inspiracje i podobne cele artystyczne. W tym sensie dla pop-rocka alternatywą będzie rock alternatywny, nie zaś na przykład nurt *field recordings*⁴. Charakterystycznym przykładem w polskim życiu muzycznym będzie zjawisko pod nazwą yass, alternatywne wobec polskiego jazzu. Muzyka alternatywna powstaje zwykle w poczuciu pewnego istotnego braku, wyczerpania, w opozycji wobec konserwatyizmu. Bardzo często wiąże się z brakiem możliwości przemówienia, wywołanym monopolizacją rynku i środków przekazu

przez koncerty i organizacje muzyków. Pozwala zaistnieć odrębnemu środowisku i ukazać inne, kontrastowe spojrzenie na rudymenty. Termin ten krzyżuje się z innymi określeniami, jak „podziemie”, „off”, „niezależny”. Warto podkreślić, że oryginalny angielski termin *independent* (w skrócie indie) odnosi się do działalności wydawnictw płytowych niezwiązanych z czterema (obecnie) koncertami, zwanymi *majors*: EMI Group, Sony Music Entertainment, Universal Music Group i Warner Music Group. *Indie labels* niekoniecznie wydają muzykę postrzeganą jako alternatywna, niemniej oba określenia są historycznie powiązane.

Jak podaje Wikipedia, alternatywna jest muzyka „zaciekle obrazoburcza, antykomercyjna i antymainstreamowa”⁻⁵, ale określa się tym terminem także „możliwości dostępne dla konsumentów za pośrednictwem sklepów płytowych, radia, telewizji kablowej i Internetu”⁻⁶. Odmienne niż w przypadku kanonicznie muzykologicznego podziału na kompozytora i wykonawcę, obszary, o których piszę poniżej, z reguły reprezentowane są przez twórców wykonawców: w przypadku muzyków używających komputera realizują oni „elektronikę na żywo” za pomocą skrojonego według potrzeb narzędzia programistycznego, w przypadku muzyków stosujących swobodną improwizację – za sprawą „wymprovizowywania” kompozycji. Sytuacja zbliża się do kanonu, gdy mamy do czynienia z komponowaniem dla zespołu wykonawczego, aczkolwiek przekaz treści muzycznych odbywa się w najrozmaitszy sposób, niekoniecznie za pośrednictwem papieru nutowego. Skrajnym przykładem jest *instant composition* („kompozycja błyskawiczna”), na przykład w postaci realizowanej przez Patryka Zakrockiego: kompozytor na żywo improwizuje fragmenty i podaje je jako materiał repetytywny poszczególnym głosom zespołu wokalnego⁻⁷.

W stron´ powa~nej muzyki wspó´czesnej

Na potrzeby niniejszego raportu pragnę wyróżnić pewne szczególne pole twórczości, z zastrzeżeniem, że wyróżnienie to jest autorskie, wynikające z mojego odczuwania topografii stylistycznej, a także z intencji podsumowania pewnych procesów zachodzących w kulturze w związku z przewartościowaniami ostatnich dwóch dekad. Jednym z efektów tych przewartościowań jest postrzeganie współczesnej muzyki poważnej, zwłaszcza tej powstającej od lat 50. XX wieku, jako zjawiska w znacznym stopniu oderwanego od historycznej muzyki poważnej („od Bacha do Brahmsa”), zwanej dziś „klasyczną”. Pojawiły się

środowiska słuchaczy i twórców, których droga edukacyjna nie wiodła od wykonywania Mozarta w dzieciństwie zgodnie z myślą Zoltána Kodály’a, że kto nie uprawiał muzyki poważnej w dzieciństwie, ten nigdy jej już nie zrozumie⁸. Muzyka poważna XX wieku pojmowana jest raczej jako antyteza muzyki „klasycznej”, zaś do bruityzmu Varèse’a i Stockhausena prowadzą najbardziej oddalone od popkultury, awangardowe odłamy heavy metalu albo ekstatyczny zgiełk big-bandów (post-)free-jazzu.

Przy czym należy podkreślić, że muzyka poważna jest silnie przywiązana do formalnych struktur (szkolnictwo muzyczne, dyplomy ukończenia studiów kompozytorskich, związki kompozytorów), wobec czego na jej kształt w życiu kulturalnym w dużym stopniu wpływają czynniki pozaartystyczne. Środowisko twórcze będące przedmiotem niniejszych rozważań jest z reguły (z zastrzeżeniem, o którym dalej) autodydaktyczne, zaś dzieło realizuje się przede wszystkim w sferze muzyki elektronicznej, co wynika z łatwego dostępu do narzędzi.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że laptop stał się urządzeniem, w którym można zmieścić całe cyfrowe studio muzyki elektronicznej z jego wszechstronnością i możliwością nieograniczonej konfiguracji (środowiska Max/MSP⁹ i wolne oprogramowanie PureData¹⁰). Po uzupełnieniu go odpowiedniej klasy kartą dźwiękową oraz ewentualnie kontrolerem MIDI (urządzeniem udostępniającym potencjometry i inne mechaniczne narzędzia sterujące przyporządkowane poszczególnym funkcjom oprogramowania) do dyspozycji mamy wszechstronny zestaw *live electronics*. Stąd pojawienie się kategorii *laptop musician* („muzyka laptopowego”, „laptopowca”), które samo w sobie nie określa cech stylistycznych, zwykle jednak kojarzone jest z szeroko pojętą alternatywą. Składają kompozytorzy muzyki elektronicznej również powszechnie używają komputerów typu laptop.

Korzenie tego zjawiska, charakterystycznego dla XXI wieku, tkwią w rozmaitych nurtach obrzeży popkultury: heavy metalu (death, doom, grind, thrash), ambient i drone music, noise, muzyce industrialnej, avant-rocku – nazw gatunkowych można wymieniać wiele, na gruncie stylów popkultury wyrasta dużo zjawisk eksperymentujących. Kluczowy jest moment estetycznego zbliżenia do obszarów współczesnej muzyki poważnej, odnalezienie wspólnych celów artystycznych i problematyki technicznej, rozpoznanie dorobku kompozytorskiego z jego historycznymi dokonaniem (bruityzm i industrializm futurystów,

muzyka elektroniczna począwszy od fal Martenota, tereminu i pierwszych eksperymentów Johna Cage'a). Proces ten jest odzwierciedleniem zjawisk pojawiających się w Europie Zachodniej, dla których kluczowym momentem było szersze zaistnienie medialne austriackiej wytwórni Mego Records około roku 2000 (płyta „The Magic Sound of Fenn O’Berg” Christiana Fennesza, Jima O’Rourke i Petera „Pity” Rehberga z roku 1999 i następne wydawnictwa). Przejawy „alternatywnej muzyki poważnej” zaczęto włączać w programy dotychczas wyłącznie środowiskowych festiwali muzyki współczesnej, co stało się symbolicznym przełamaniem „monopolu” jej twórców. Festiwal Alt+F4 przygotowany przez Centrum Nowych Form „Salvia” jako składnik pierwszego Międzynarodowego Spotkania „Turning Sounds” (pod kuratelą niżej podpisanego) ukazał w maju 2003 prężną grupę rodzimych twórców przynależących do opisywanego nurtu, któremu wówczas najczęściej nadawano nazwę *glitch* (usterka).

Twórczość takich artystów, jak: XV Parówek, Arszyń, EmiteR, DJ Lenar, Wolfram, Robert Piotrowicz, Dawid Szczęsny, Anna Zaradny i Zenial rozgrywa się przede wszystkim w ramach działalności tych nielicznych klubów muzycznych, które włączają taką muzykę w zakres swojego repertuaru, oraz powoływanych w tym celu organizacji pozarządowych, które (nie bez sukcesów) starają się pozyskiwać środki ze źródeł państwowych i samorządowych.

Istnieje pewna liczba wyspecjalizowanych wytwórni fonograficznych, jak Monotype Records i Musica Genera (zajmujące się także improwizacją), pojedyncze tytuły pojawiają się w katalogach wytwórni fonograficznych o szerszym profilu (Bôlt, Lado ABC), najliczniejsze są jednak publikacje pod efemerycznymi etykietami i rozmaite „samizdaty” (płyty CD-R, kasety) o mikroskopijnych nakładach. Katalog wytwórni XVP prowadzonej przez Bartka Kalinkę *vel* XV Parówek liczy 74 pozycje, w tym liczne artystów zagranicznych¹¹. Należy odnotować, że podobnie jak w przypadku jazzu (wytwórnie Gowi, Not Two) polskie wydawnictwa mają w katalogach wielu artystów zagranicznych, zaś rodzimi twórcy często publikują za granicą. Globalne współdziałanie artystów w opisywanej dziedzinie jest dziś faktem, a Polska pod tym względem nie gra roli aspirującej prowincji.

Obok wydawanych w minimalnych nakładach płyt kompaktowych (i sprzedaży plików w internecie, gdzie wiodący jest sklep serpent.pl), a także winylowych, atrakcyjnych jako przedmioty i mających audiofilskie konotacje, duże znaczenie

mają *netlabels*. Jak pisze Patryk Gałuszka: „Najbardziej znane *netlabel*e [zagraniczne]¹² mają bardzo silną pozycję wśród artystów i słuchaczy darmowej muzyki, a niekiedy udaje im się zdobyć uwagę tradycyjnych mediów”¹³.

Znaczącą rolę odgrywa w Polsce wydawnictwo sieciowe AudioTong (ponad 50 pozycji katalogowych), które „awansowało” ostatnio do roli edytora płyt CD.

Podobnie jak w przypadku nowej twórczości kompozytorskiej, rozpoznanie krytyczne tego rodzaju muzyki jest nikłe, mimo stosunkowo licznych publikacji, powstających jednak w sposób oddolny, przy niewielkim zainteresowaniu zawodowych krytyków i badaczy. Piśmiennictwo jest wyjątkowo rozproszone i wymaga gruntownego przebadania. Nadto istotnym czynnikiem w tej dziedzinie jest nierzadki brak szerszej perspektywy autorów wobec opisywanych zjawisk – są to osoby mające wiedzę typu „wszystko o niczym”. Należy jednak wspomnieć o stałej, choć stosunkowo niewielkiej obecności dyskursu o muzyce alternatywnej w mediach poświęcających się nowym trendom w kulturze (jak „Fluid”, „Aktivist” i „Exklusiv”) za sprawą nielicznych autorów specjalizujących się w tej dziedzinie; okazjonalnie temat pojawia się w czasopismach ogólnokulturalnych. Wyjątkiem jest nieregularnie wydawane „Glissando”.

Sytuacja ta jest symptomatyczna dla gatunków sztuki, które nie wpisują się w mainstream, a nawet reprezentują wartości opozycyjne wymykające się utartym kryteriom wartościowania. W mniemaniu najszerzej publiczności pod hasłem „(poważna) muzyka współczesna” figuruje Krzysztof Penderecki, który od ćwierćwiecza zupełnie nie reprezentuje aktualnej problematyki muzyki współczesnej, a w innej perspektywie – Piotr Rubik gwarantujący regalia muzyki poważnej publiczności, dla której nawet Mozart jest zbyt wymagający. Mamy tu do czynienia ze swoistym zafałszowaniem obrazu. W przypadku opisywanych zjawisk jest to jednak jeszcze bardziej wyraźne niż w kręgu twórczości kompozytorskiej, która wszak dysponuje grupą formalnie wykształconych krytyków i strukturą odniesienia w postaci historii muzyki XX wieku. Stąd pozycja poszczególnych artystów w świadomości odbiorców bywa niezasłużenie wysoka, wypracowana metodami pozaartystycznymi, takimi jak działalność organizatorska, umiejętność autopromocji, współpraca z przedstawicielami innych dziedzin sztuki.

Obecność polskiej sceny w kulturze światowej manifestowana jest natomiast regularnym pojawianiem się recenzji płytowych w periodyku „The Wire”,

stanowiącym dla licznych nurtów alternatywy węzeł, *hub* pozwalający na wymianę informacji. Nie można jednak stwierdzić, że została ona w jakiś sposób rozpoznana jako zjawisko odrębne i wyraziste, tak jak stało się to w przypadku wspomnianej wyżej sceny wiedeńskiej za sprawą wytwórni Mego. Poza *casusem* Zbigniewa Karkowskiego, będącego *persona non grata* w polskim środowisku kompozytorskim, który cieszy się (nie)sławą guru muzyki *noise*, polska scena „alternatywnej muzyki poważnej” nie doczekała się postaci na miarę Fennesza, Alva Noto lub Otomo Yoshihide (abstrahując nawet od wartości artystycznej). Warto w tym miejscu dodać, że w stosunku do głównego nurtu muzyki współczesnej znanej z Warszawskiej Jesieni za alternatywne uważano wcześniej, zwłaszcza w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, działania związane ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia, takie przedsięwzięcia, jak Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej (1982–1984, z udziałem Andrzeja Bieżana, Krzysztofa Knittla, Stanisława Krupowicza, Mieczysława Litwińskiego, Andrzeja Mitana, Pawła Szymańskiego i Tadeusza Sudnika) i muzykę intuitywną (o czym dalej). Nowe, dzisiejsze pokolenie awangardystów przybyło skądinąd, jednak w polskim środowisku muzyki współczesnej odkryło dla siebie właśnie Bohdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika, Zdzisława Piernika i inne dokonania spychane na nocne koncerty Warszawskiej Jesieni.

Starając się ocenić wyniki spotkania środowisk formalnie i nieformalnie wykształconych twórców muzyki współczesnej, należy zauważyć ostrożne, nacechowane nieufnością i powściągliwością zbliżenie. Na festiwalach organizowanych przez środowisko kompozytorskie alternatywa jest raczej nieobecna lub „źle” obecna – za sprawą środowiskowego zamknięcia i zafalszowań obrazu. Także powoli, ale konsekwentnie, repertuar ze środowiska akademickiego włączany jest w programy zdarzeń alternatywnych – zdarzają się wykonania utworów takich twórców, jak Alvin Lucier, Cornelius Cardew i współtwórcy Studia Eksperymentalnego przez wykonawców z odmiennych środowisk (działalność grupy związanej obecnie z Fundacją 4.99). Zarówno w przestrzeni realnej, jak i wirtualnej trwa dyskurs, mający nierzadko silnie zantagonizowany charakter, co nie oznacza bynajmniej, że – na przykład – większość młodego środowiska kompozytorskiego w Polsce jest świadoma działań kolegów „zza miedzy”.

Swobodna improwizacja

Swobodna improwizacja – może warto przypomnieć – jest ideą twórczą powstałą na skrzyżowaniu konsekwencji freejazzowych przełomów lat 60. oraz dokonań twórczości kompozytorskiej drugiej połowy XX wieku, w szczególności w jej aspekcie antydeterministycznym, będącym reakcją na serializm totalny. Jej bohaterem jest wykonawca, który – solo lub wspólnie z partnerami – dokonuje *wyimprovizowania* dzieła muzycznego w czasie rzeczywistym. W archetypicznym ujęciu Dereka Bailey'a odbywa się to bez wcześniej powołanych zespołów, za sprawą spotkań bez prób, bez ustaleń – spontaniczny akt twórczy i towarzysząca mu niepewność dają niepowtarzalne, jednorazowe dzieło. Idealistyczny koncept „improwizacji nieidiomatycznej” Bailey'a zakłada wyzbycie się skłonności do spójności stylistycznej w improwizacji (i reguł improwizacyjnych, jakiego dany styl narzuca) i zastąpienie jej kreowaniem w oparciu o „czystą” wrażliwość muzyczną na podstawie równouprawnionych elementów wiedzy muzycznej, jakimi każdy z muzyków dysponuje¹⁴. Toteż istotne jest odróżnienie jej od jazzu, zwanego w piśmiennictwie „muzyką improwizowaną”, który przypisać należy do improwizacji idiomatycznej.

Wolna improwizacja ma fundamentalne związki ze współczesną twórczością kompozytorską ze względu na eksplorowany obszar materiału (w szczególności sonorystycznego), modele narracyjne i mikrostrukturalne, zbieżne podstawy ideologiczne, aczkolwiek znajduje się w opozycji wobec przeważającego obszaru strategii twórczych dyplomowanych kompozytorów, zwłaszcza w Polsce.

Swobodna improwizacja realizuje się w rozmaitej relacji do wytycznych Bailey'a zarówno pod względem stylistycznym, jak warsztatowym: mariaże z elementami komponowanymi, zwłaszcza w przypadku większych składów, wykorzystywanie genetycznych związków z free-jazzem. Warto zauważyć, że aczkolwiek pierwsza fala improwizatorów (lata 70.) posługiwała się jazzowym instrumentarium i pewnymi relikdami gatunku, druga (lata 90.) to tryumf instrumentarium elektronicznego i rozmaitego rodzaju „przedmiotów dźwiękowych” z ich możliwościami sonorystycznymi, zwłaszcza tych niepodlegających komputerowemu sterowaniu: gramofony, syntezatory analogowe, magnetofony szpulowe gwarantują artystyczne wyzwanie i unikalność aktu twórczego. Środowisko swobodnej improwizacji jest w Polsce skromne, jako że nurt ten nie został doceniony przez instytucje muzyczne – wśród nielicznych wyjątków jest festiwal Ad Libitum

organizowany przez Fundację Polskiej Rady Muzycznej. Wiedza promieniuje przede wszystkim z niezależnych ośrodków, przyciągając słuchaczy i inspirując muzyków. Spektakularnym przykładem jest festiwal Musica Genera (Szczecin 2002–2008, Warszawa 2009), który przedstawił polskiej publiczności wielu wybitnych twórców tego nurtu, aranżował unikalne spotkania artystyczne i badał powiązania improwizacji z kompozycją, instalacjami dźwiękowymi i obrazem. Do Szczecina zjeżdżali się z całego kraju muzycy, obserwatorzy, krytycy, aczkolwiek działania pod tym szyldem były bardzo wybiórcze, jeśli chodzi o polskie środowisko improwizatorów. Aktywnie wprowadzali muzyków w obszar wolnej improwizacji Michał Libera i Krzysztof Trzewiczek pod szyldem „plain” (Warszawa), skupiając się na organizowaniu warsztatów i sesji improwizowanych. Spadkobiercą tych działań jest Fundacja 4.99.

Wiele zagadnień dotyczących funkcjonowania improwizacji w mediach, na rynku muzycznym, w programach festiwali muzycznych jest zbieżnych z sytuacją wyżej opisaną „alternatywnej muzyki poważnej”. Obszary te pokrywają się w dużym stopniu pod względem personalnym, choć predyspozycje i temperamenty improwizatora i kompozytora z pewnością nie są tożsame. Symboliczną postacią środowiska jest Zdzisław Piernik, legendarny wynalazca technik artykulacyjnych na tubę, którego Zespół Muzyki Intuicyjnej (Andrzej Biezan, Wojciech Chyła, Jacek Malicki) przecierał szlaki niemal 40 lat temu – nieskutecznie, można rzec – na Warszawskiej Jesieni. Chętnie zapraszany jest do współpracy przez młodych improwizatorów. Swobodna improwizacja przewijała się w rozmaitych odsłonach i punktowych przejawach przez okres czterech dekad, trudno jednak mówić o jej zarysowaniu się w polskim życiu muzycznym z racji braku rozpoznania w roli odrębnego nurtu przed pojawieniem się specjalistycznych festiwali po roku 2000.

Twórca poza hierarchią

Na Zachodzie interesującym zjawiskiem, związanym z przekształceniami w hierarchii sztuk, jest pojawienie się postaci „twórcy totalnego” – artysty, który z równym sukcesem artystycznym działa w obszarze zbliżonym do muzyki rozrywkowej (w szczególności w ramach kultury klubowej), jak w najbardziej „ambitnych” dziedzinach muzyki awangardowej, nierzadko zresztą przybywając z okolic tej pierwszej. Można rzecz jasna przywołać postaci na przykład

Krzesimira Dębskiego, Edwarda Pałlasza, a nawet Witolda Lutosławskiego. Kompozytorzy tacy starali się jednak tworzyć raczej artystyczną piosenkę w ramach konwencji mainstreamowej popkultury (co, rzecz jasna, miało nieco inne znaczenie w czasach PRL), czego najbardziej wymownym przykładem może być *Dumka na dwa serca*⁻¹⁵. Opisywani w tej części twórcy nierzadko są autodyktami, którzy pobierali nauki z dziedziny kompozycji współczesnej (jak Patryk Zakrocki u Bogusława Schaeffera), lub dyplomowanymi kompozytorami, którzy od młodości poruszają się w sferze muzyki alternatywnej (mieszkający od kilku lat w Polsce Arturas Bumšteinas). Kwestia formalnego wykształcenia nie jest tu kluczowa, łączy ich natomiast działanie w sferze intensywnych poszukiwań twórczych, w odróżnieniu od prób wpisania się w konwencjonalne oczekiwania publiczności (niezależnie o jakim gatunku mówimy).

Za obiekt szkicowego studium przypadku obrałem Piotra Zabrodzkiego *vel* Mista Pita. Urodzony w 1982 roku Zabrodzki jest klasycznie wykształconym pianistą, absolwentem PSM II stopnia im. Chopina w Warszawie, ale używa także gitary basowej, kontrabas, perkusji. W roli wokalisty i „klawiszowca” współtworzy zespół Senk Że/Ciną G/5G, należący do klubowego, tanecznego nurtu ragga/dancehall, oraz liczne przedsięwzięcia pokrewne. Gra w stałych zespołach soulowych wokalistek sióstr Przybysz (niegdyś tworzących grupę Sisters), Natalii „Natu” i Pauliny „Pinnaweli”, współpracuje z Martą Kossakowską *vel* „Mariką”, wokalistką reggae/soul. Z inną kluczową postacią alternatywy, Bartoszem Weberem *vel* Baabą, nagrał dwie płyty „czerpiące z fake-jazzu w stylu Lounge Lizards”⁻¹⁶. Z gitarzystą Janem Pęczakiem, saksofonistą Marcinem Gańko i perkusistą Hubertem Zemlerem jako Blast Muzungu postmodernistycznie przeskakuje pomiędzy stylami – w duchu Naked City Johna Zorna, od country po metal. Ze Zdzisławem Piernikiem nagrał urozmaicony album, na którym intrygująco wykorzystuje sonorystyczne możliwości tubisty przy udziale Zemlera i skrzypka Wojciecha Kondrata. Zabrodzki z równą swadą gra free-jazz, wolną improwizację, bruitystyczną elektronikę, radykalny metal, swobodnie i twórczo zongluje stylami (niekoniecznie w duchu surkonwencjonalizmu).

Instalacje, multimedia, interakcje

W polskiej perspektywie to bardzo ciekawy temat – nie z powodu szczególnego bogactwa, a jako studium twórczości „bezpańskiej”, niemającej w kraju tradycji i funkcjonującej pomiędzy środowiskami. Dobitnie ukazała to wystawa „Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne”⁻¹⁷, na której poza nielicznymi wyjątkami (najbardziej spektakularny był *Wideokwartet* Christiana Marclaya) pokazano dzieła, w których muzyka stanowiła przede wszystkim źródło symboli i skojarzeń, nieodnoszące się jednak do jej substancji, albo też dźwięk pełnił funkcję podobną, jak w przypadku – by tak rzec – maszyny przemysłowej. Tego rodzaju działania wykraczają w moim przekonaniu poza zakres niniejszego raportu. Po drugiej stronie plasują się liczne niefortunne przedsięwzięcia Warszawskiej Jesieni, których przypadkowość składam na karb przede wszystkim niechęci do współpracy z zewnętrznymi specjalistami w tej dziedzinie⁻¹⁸. Wyróżniał się *in plus* program poświęcony Chopinowi, włączony do festiwalu w roku 2010, we współpracy z Centrum Sztuki WRO.

Polskie środowisko twórcze zainteresowało się tym nurtem już u jego zarania. Bezpośrednio po pierwszych poszukiwaniach Stockhausena w dziedzinie „muzyki do zwiedzania”⁻¹⁹ (przedsięwzięcia seminaryjne z dziedziny kompozycji zbiorowej w Darmstadt: *Ensemble* w 1967 i *Musik für ein Haus* w 1968) temat podjął Zygmunt Krauze (*Kompozycja przestrzenno-muzyczna* z 1968, z udziałem architekta wewnątrz Teresy Kelm i rzeźbiarza Henryka Morela). Działania tego rodzaju przewijają się okazjonalnie przez programy rozmaitych festiwali muzyki współczesnej i galerii sztuki. Znajdziemy je zarówno w dorobku twórców „alternatywnych”, jak środowiska kompozytorskiego. Niemniej nie można mówić o ugruntowanej obecności tego nurtu w polskiej sztuce, podobnie jak w przypadku swobodnej improwizacji. Dzisiejszy stan rzeczy odbija rozproszenie zjawiska. Zdarzenia z tej dziedziny są stosunkowo liczne, jednak wymagają daleko idących badań, które pozwolą zdiagnozować dziedzinę, a także umiejscowić ją na mapie sztuk.

Jako przykład chciałbym przywołać działania w ramach obchodów Roku Chopina, o których miałem przyjemność pisać na zamówienie Biura Obchodów „Chopin 2010”⁻²⁰. W Krakowie stanęły cztery instalacje Aleksandra Janickiego pod nadtytułem *Chopin w mieście*, w Warszawie zrealizowano wspomniany podprogram Warszawskiej Jesieni (Paweł Janicki, Jarosław Kapuściński, Wiesław

Michalak, Gordon Monahan, Józef Robakowski) i *Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty* ze ścieżką dźwiękową Sławomira Kupczaka (pod kuratelą niżej podpisanego). W Radomiu MCSW „Elektrownia” zrealizowało dwie instalacje Grzegorza Rogali, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi *Projekt polimedialny „Cóż po Chopinie...”* z udziałem m.in. Krzysztofa Knittla, Dobromiły Jaskot, Jacka Partyki, Marcina Stańczyka, Marty Śniady i Artura Zagajewskiego, zaś CSW „Znaki Czasu” w Toruniu zorganizowało festiwal „Chopin – Pole Widzenia/ Pole Słyszenia” obejmujący obszary „muzyki współczesnej i animacji (Jarosław Kapuściński), sfery DVJ²¹ (Antistatic Family, An On Bast), muzyki elektronicznej i akustycznej (Rafał Kołacki, Jacek Doroszenko) czy instalacji interaktywnej (Ksawery Kaliski)”²². Z kolei przedsięwzięcie *Fragile Boredom* Fundacji „No Local” obejmowało ekspozycję prac Erika Büngera, Lawrence’a Englisha, Pawła Kulczyńskiego i Anny Zaradny w Krakowie i Bytomiu.

Ośrodkiem, który najbardziej konsekwentnie poświęca się tego rodzaju działaniom, jest Festiwal „Audio Art”, prowadzony od 1993 roku przez Marka Chołoniewskiego, kuratora i artystę będącego bodaj największym polskim autorytetem w tej dziedzinie. Festiwal anonsuje się następująco: „Audio Art jest eksperymentalną i postmodernistyczną sztuką przełomu wieków. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dźwiękowymi. Audio Art występuje w formie koncertów, performance i instalacji”. Odbywa się w Krakowie²³, obejmuje jednak gościnne wizyty w innych miastach, a także siostrzane przedsięwzięcia pod tą samą nazwą, na przykład w Warszawie²⁴.

Ostatnie lata przyniosły zwiększone zainteresowanie rozmaitych „poszukujących” festiwali nurtem instalacji dźwiękowych, performance i multimediiów, który – jak można domniemywać – postrzegany jest jako przynoszący pewien prestiż związany z galeryjną „sztuką wysoką”, choć oczywiście również jako ciekawe pole twórczych poszukiwań. Zwiększa się jego udział w programach takich festiwali, jak Musica Genera (Szczecin, Warszawa, obecnie zawieszony), Unsound (Kraków) i Warsaw Electronic Festival, a także przynależnych popkulturze Off Festival (Konurbacja Śląska) i Open’er (Trójmiasto).

Warto dodać, że popularnym zjawiskiem jest dodawanie tzw. wizualizacji do muzyki autonomicznej, co zdarza się we wszystkich obszarach kultury. Należy jednak odróżnić je od świadomej współpracy kompozytorów z artystami wizualnymi: chodzi tu bowiem o przydanie „atrakcyjności” muzyce, która, zdaniem

organizatorów, nie jest w stanie wystarczająco zainteresować publiczności. Częstym inspiratorem takich rozwiązań jest Telewizja Polska. Charakterystycznym pod tym względem był Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego w roku 2006 (organizowany przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne), podczas którego wszystkim utworom towarzyszyły filmy i związane z tym niedogodności techniczne²⁵. Także ta dziedzina wymaga badań i rozpoznania wartości autonomicznych. Wspomnianemu wyżej rozdzwiękowi między środowiskami próbują zapobiegać takie inicjatywy, jak trwająca od kilku lat współpraca Studia Komputerowego Akademii Muzycznej w Łodzi z Wydziałem Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych tamże.

Nowe obszary edukacji, nowe narzędzia dydaktyczne

Analizując kształt życia muzycznego odzwierciedlający przemiany strukturalne – będące jednym z tematów niniejszego raportu – należy rozpoznać także nową sytuację w dziedzinie edukacji muzycznej. Wcześniej podział na artystów samouków i formalnie wykształconych przebiegał z grubsza według podziałów gatunkowych i „warstw” sztuki. Kompozytorzy i wykonawcy muzyki poważnej posiadali dyplomy ukończenia szkół muzycznych; przekaz bezpośredni, metoda „peer-to-peer”, autodidaktyzm był domeną „oddolnej” muzyki rozrywkowej (rocka) i muzyki tradycyjnej. Nie rozwijając ponad potrzeby tego tematu, należy zwrócić uwagę, że wspomniane wyżej przewartościowania determinują zmiany także w tej dziedzinie. Muzycy formalnie wykształceni oddają się gatunkom tradycyjnie będącym domeną samouków. Samoucy, dzięki nowym narzędziom twórczym, sięgają po coraz ambitniejsze zadania z dziedziny muzyki elektronicznej, ale także instrumentacji, a nawet posługiwanie się dużymi składami instrumentalnymi.

Przy burzliwym wzroście popularności danego zjawiska powstają intensywne sieci wymiany doświadczeń, które owocują nieformalnymi metodami edukacyjnymi. W maju 2002 Patryk „TikTak” Matela założył serwis internetowy poświęcony bitboksowi Zegar TikTaka. Witryna do roku 2008 zanotowała ponad 600 000 odwiedzin²⁶, liczni zagraniczni artyści tego nurtu powołują się nań jako na jedno z pierwszych internetowych źródeł. Pomiędzy rokiem 2002 a grudniem 2005, kiedy niżej podpisany miał przyjemność być świadkiem

konkursu Wielka Bitwa Warszawska, bitboks zyskał światowy poziom techniczny, z licznymi przedstawicielami śmiało konkurującymi na międzynarodowej scenie, a przedstawiciele wielu dziedzin wykonawstwa w Polsce mogliby mu pozazdrościć tempa wzrostu i wirtuozerii. Jest to wynik intensywnej, ogólnoświatowej współpracy społeczności bitbokserów, tysięcy pomysłowych twórców wynajdujących rozmaite techniki i publikujących autorskie materiały instruktażowe w internecie (w postaci tzw. *tutorials*) w ramach Sieci 2.0²⁷. Niebagatelny też jest element rywalizacji, kanalizowany intensywną oddolną pracą organizatorską, jak w przypadku wspomnianych, zaczerpniętych z hip-hopu „bitew” (*battles*), swoistego odpowiednika konkursów wykonawczych w muzyce poważnej.

Bitboks zapożyczył i wypracował ogromną paletę technik wokalnych, których źródła tkwią w całej kulturze światowej, w kulturach etnicznych, językach (przerysowana artykulacja głosek), dziecięcych zabawach, rozmaitych nurtach wokalistyki. Bogactwo i wszechstronność bitboksów opiera się na rozdzieleniu trzech źródeł dźwięku: strun głosowych i fałszywych strun głosowych (z ich funkcją rytmiczną uzależnioną od pracy płuc), języka (dźwięki w rodzaju mlasków – to termin fonologiczny) oraz warg, przy czym te dwa ostatnie uniezależniono od respiracji. Ponadto na bitboksowy słownik składają się liczne techniki koartykulacyjne i specjalne.

Przykład ten, zapewne najbardziej spektakularny, jest symptomem stanu rzeczy w zakresie nieformalnej edukacji muzycznej. Zainteresowany znajdzie dziś szczegółowe merytoryczne informacje na temat bardzo licznych zagadnień sztuki dźwięków. Oczywiście zasoby sieci nie są wolne od przekłamań, co bywa przedmiotem historycznych ataków przedstawicieli środowiska pedagogicznego. Uogólniając jednak, przekłamania pokutują także w środowisku nauczycieli zgodnie z teoriami na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu²⁸ – proszę uświadomić sobie, co do niedawna przeciętny nauczyciel szkoły muzycznej drugiego stopnia miał do powiedzenia na temat wykonawstwa muzyki baroku. Przy odrobinie zdrowego braku zaufania i sumienności w poszukiwaniach „oddzielenie ziarna od plew” nie jest w sieci niemożliwe.

W internecie bogato reprezentowana jest zwłaszcza muzyka elektroniczna, jako że komputer stał się podstawowym, dostępnym niemal każdemu instrumentem muzycznym naszych czasów. Środowiska programistyczne, takie jak wspomniane Max/MSP i PureData, pozwalają na praktyczne eksperymentowanie z kluczowym

materiałem muzyki elektronicznej, na przykład z budową syntezy modularnego dokładnie według opisu z podręcznika Włodzimierza Kotońskiego²⁹. Jest to wolne oprogramowanie, dostępne nieodpłatnie na specjalnie w tym celu opracowanych licencjach gwarantujących maksymalizację dostępności, a tworzone przez społeczności wolontariuszy i pracowników opłacanych z dotacji.

W odróżnieniu od sytuacji sprzed na przykład 10 lat ruch *open source* miał silny wpływ na światowy rynek oprogramowania i obecnie ogromna liczba narzędzi programistycznych do tworzenia muzyki ma swoje bezpłatne wersje, począwszy od edytora plików audio Audacity, poprzez niezliczone „wtyczki” – podprogramy spełniające pojedyncze funkcje – oraz wirtualne instrumenty, po *digital audio workstations*, jak Ardour i RoseGarden, oraz środowiska programistyczne, w tym Csound/Cecilia, Processing, SuperCollider z możliwością rozszerzania o elementy sprzętowe (platforma Arduino).

Oprogramowanie komercyjne, ze względu na możliwość zaangażowania znacznych środków inwestorskich, nierzadko wygrywa pod względem funkcjonalności, jakości, stabilności i dokumentacji, niemniej wolne oprogramowanie śmiało konkuruje w zakresie kreatywności. Jego obecność wymusiła także zmiany w cennikach producentów oprogramowania – znakomite wszechstronne narzędzie, zwłaszcza do tworzenia i wykonywania na żywo muzyki o regularnym pulsie, Ableton Live, jest dziś dostępne w wersji nieco okrojonej mniej więcej za 250 zł³⁰.

Możliwości oprogramowania muzycznego są bardzo szerokie i bynajmniej nie ograniczają się do „muzyki elektronicznej” w wąskim znaczeniu. Bogate zasoby próbek instrumentów akustycznych, *physical modelling synthesis*³¹, i urozmaicone możliwości kształtowania artykulacji pozwalają na docelową pracę z materiałem do złudzenia przypominającym brzmienie „żywych” instrumentów lub przygotowywanie kompozycji do wykonania przez instrumentalistów. Trudno dziś bagatelizować możliwości, jakie w roli narzędzia edukacyjnego daje komputer wzbogacony o społecznościowe zasoby sieci. Wiele jest także propozycji dla najmłodszych, by wspomnieć wolne oprogramowanie systemu Sugar³² opracowane dla przedsięwzięcia One Laptop Per Child³³. Natomiast stopień rozpoznania tej oferty i jej wykorzystania w polskim szkolnictwie wydaje się minimalny.

-
-
1. www.oxfordmusiconline.com, dostęp 28 lutego 2011.
 2. en.wikipedia.org, dostęp 28 lutego 2011.
 3. Przep. aut.
 4. „Nagrania terenowe” – nurt obejmujący przede wszystkim rejestrowanie pejzażu dźwiękowego.
 5. Larry Starr, Christopher Waterman *American Popular Music. From Minstrelsy to MTV*, Nowy Jork 2003, Oxford University Press, s. 430. Za: en.wikipedia.org, hasło: *alternative rock*, dostęp: 27 lutego 2011.
 6. *ibid.*, s. 430.
 7. Warsztat Zakrockiego podczas Spotkania Wokalnego „Gębofon 2008.2”, 3 sierpnia 2008, klub Plan B, Warszawa.
 8. „U większości dzieci z powodu niedorozwoju instynktu muzycznego zmysł ten [muzyczny] stopniowo zanika i gros ludzi przechodzi przez życie bez muzyki, nawet nie podejrzewając, co straciło. Wielu jednak odkryje to wówczas, kiedy jest za późno”. Zoltán Kodály *Muzyka w przedszkolu*, w: *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Węgierski Instytut Kultury, Warszawa 2002, s. 72.
 9. www.cycling74.com, dostęp 27 lutego 2011.
 10. www.puredata.info, dostęp 27 lutego 2011.
 11. xvp.pl, dostęp 28 lutego 2011.
 12. Przep. aut.
 13. Patryk Gałuszka *Biznes muzyczny: ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009, Wydawnictwo Placet, s. 276.
 14. Por.: Derek Bailey *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, [b.m.] 1993, Da Capo Press, s. xi-xii.
 15. Krzesimir Dębski *Ogniem i mieczem* Vol. 1 + Vol. 2, EMI Music Poland 2006.
 16. Łukasz Iwasiński (i in.) *Alternative music w: Music in Poland, a Guide 2010*, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2010.
 17. Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 7 kwietnia – 2 sierpnia 2009.
 18. Pisałem o tym wielokrotnie w relacjach z Warszawskiej Jesieni, przede wszystkim na łamach „Ruchu Muzycznego”.
 19. Terminu tego używam za Krystyną Tarnawską-Kaczorowską, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnościami i zabawą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 133.
 20. Antoni Beksiak *Sygnal zwrotny* w: *Rok Chopinowski 2010. Impresje – Źwiadectwa – ludzie*, Biuro Obchodów Chopin 2010, Warszawa 2011.
 21. DVJ – didżej posługujący się zarówno materiałem audio, jak wideo (przep. aut.).
 22. csw.torun.pl, dostęp: 10 marca 2011.
 23. www.audio.art.pl, dostęp: 10 marca 2011.
 24. www.ptmw.art.pl/?page_id=102, dostęp: 10 marca 2011.
 25. Budzi natomiast poważne wątpliwości okoliczność, że Wydawnictwo [Polskie Wydawnictwo Audiowizualne], rejestrując wszystkie koncerty na wideo, postanowiło „upiększyć” utwory naiwnymi wizualizacjami (dobrze wprawdzie, że raczej statycznymi), choć kompozytor, jak pisze w programie Maciej Drygas, „uważa, zresztą słusznie, że muzyka jest tworem

abstrakcyjnym, nie niesie ze sobą konkretnych znaczeń, a dołączona do obrazu, przenika treścią filmu”. W każdym razie konieczne było zamykanie oczu. Nie można było natomiast zamknąć uszu na donośny szum, a chwilami terkot urządzeń świetlnych i innych potrzebnych telewizji, w niektórych momentach w y j ą t k o w o d o k u c z l i w y. Pytanie: skoro już trzeba, czy nie można było „wzbogacić” nagrań w postprodukcji? Trzeba nas było tym katować? Antoni Beksiak *Szymańskiego portret zamglony*, Odra 3/2007 (wersja autorska).

26. Dane od autora strony.
27. „Termin Sieć 2.0 wiąże się z aplikacjami sieciowymi nakierowanymi na użytkownika, które ułatwiają uczestnictwo w wymianie informacji i współdziałanie w obrębie sieci ogólnoświatowej”. en.wikipedia.org, dostęp: 6 marca 2011, tłumaczenie własne.
28. „Osobne miejsce należy się koncepcji kultury jako zespołu form symbolicznych E.[rnsta] Cassirera, na gruncie której mit rozumiany jest jako jedna z form świadomości, egzystująca do dnia dzisiejszego i służąca organizacji takich pojęć, jak czas, przestrzeń itp. Inaczej mówiąc, mit to szczególnie światopogląd, pewien typ myślenia – w odróżnieniu od innych symbolicznych form działalności (sztuka, nauka, literatura)”. Michał Waliński *Mit – myślenie pierwotne – refleksja mityczna*, www.scribd.com/doc/45587199/, dostęp: 6 marca 2011, pierwodruk w: „Literatura Ludowa” nr 2/1973, s. 21–36.
29. *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, rozdział III: *Studio syntezatorowe*.
30. Dane z początku 2010.
31. „Physical modelling synthesis oznacza metody generowania fali dźwiękowej, które wyliczają ją za pomocą modelu matematycznego [...] opisującego fizyczne źródło dźwięku, zwykle instrument muzyczny”. en.wikipedia.org, hasło: *Physical modelling synthesis*, dostęp: 7 marca 2011, tłumaczenie własne.
32. www.sugarlabs.org, dostęp: 7 marca 2011.
33. one.laptop.org, dostęp: 7 marca 2011.

— — —

— — —

— — —

— — —

— — —

Maciej Karowski

MUZYKA JAZZOWA

Kategorie twórczości i wykonawstwa w muzyce jazzowej

Pojęcie twórcy w jazzie odbiega w znaczący sposób od tego, jak określamy je w dziedzinie akademickiej muzyki poważnej. Wiąże się to ze specyfiką artystycznej aktywności jazzmanów, w której proces kompozytorski jest bardzo ściśle związany z wykonawstwem. Można zaryzykować twierdzenie, że muzyk jazzowy to nie tyle kompozytor, choć przecież niemal każdy z nich jest autorem utworów, co wykonawca muzyki skomponowanej zarówno przez siebie, jak i innych twórców.

Jazz ze swojej natury jest dziedziną praktyczną, w której mniejsze znaczenie ma to, co wykonawca gra, niż to, w jaki sposób to robi. O kwalifikacjach jazzmana decyduje więc nie tyle sam proces kompozytorski, ile wykonawcza praktyka w obrębie konwencji i zdolność improwizatorska rozumiana jako umiejętność nieustannego kreowania rzeczywistości muzycznej.

Jazz, będący od wielu lat bardzo skodyfikowaną częścią muzycznej aktywności, jest – pomimo coraz bardziej rozmywających się granic stylistycznych – rodzajem muzyki o wyrazistych cechach. Niezbędne do jego zaistnienia elementy, jak podstawa bluesowa, przestrzeń harmoniczna z charakterystycznymi *blue notes*, specyficzna rytmika, określana jako swing, nacisk na oryginalny sposób wydobywania dźwięku oraz kształtowania frazy sprawiają, że o jazzie myślimy jako o zupełnie oryginalnej, intuicyjnie niemal rozpoznawalnej przestrzeni artystycznej.

W obszarze jazzu często także umieszcza się muzykę *free improvised*, która różni się od jazzu bardzo wyraźnie, mimo że główne ogniwa łączące ją z jazzem są bardzo silne (improwizacyjność, osobiste frazowanie i kształtowanie dźwięku)

oraz tzw. *yass* – ruch, który w latach 90. nie dość, że silnie odświeżył polską jazzową scenę, to jeszcze wykształcił następne pokolenia muzyków niekiedy jeszcze śmieiej poszerzających formuły improwizatorskie zarezerwowane do tej pory dla jazzu niemal na wyłączność.

Utarło się, by traktować muzykę jazzową jako istniejącą w obszarze muzyki rozrywkowej. Ogląd taki, mimo że głęboko zakorzeniony, wydaje się jednak wysoce niecisły. Czasy, kiedy jazz można było rozumieć jako wyraz czystej rozrywki, minęły dawno temu, zanim gatunek ten w Polsce zdobył sobie uznanie kręgów profesjonalnych oraz publiczności. Dzisiaj obszary jazzowej twórczości, albo może lepiej byłoby powiedzieć – obszary odwołujące się do stylistyki jazzowej, stały się ogromną przestrzenią twórczej aktywności, co wyraża się nie tylko tendencjami do krzyżowania dalekich od jazzu stylów, wkraczania w obszar kinematografii i teatru, ale również stosowanym instrumentarium, wykorzystywanymi formami muzycznymi, liczebnością obsad zespołów. Stał się więc jazz, niegdyś hermetyczna i odrębna gałąź sztuki wykonawczej, propozycją obejmującą bardzo rozległy obszar muzycznej aktywności.

W polskiej muzyce jazzowej tendencje światowe widać bardzo wyraźnie. Artyści swoimi twórczymi propozycjami nie zaniedbują żadnego rodzaju jazzowej stylistyki. Dotyczy to zarówno fuzji jazzu z muzyką popularną – jak choćby *smooth jazz* czy znacznie od niego młodszy *nu jazz*, które należałoby raczej oddzielić od głównego pnia jazzowej estetyki i być może zarezerwować dla nich miejsce raczej w sferze *pop* – jak i mariaży z muzyką etniczną czy klasyczną. Ów nurt, gdzie klasyka i jazzowa improwizacja walczą o wspólną przestrzeń, jest szczególnie silny, choć błędem byłoby postrzegać go jako wyjątkowe zjawisko w światowym jazzie. Wyjątkiem jest w tej kwestii jazzowe reinterpretowanie muzyki Fryderyka Chopina. Duża liczba tego rodzaju przedsięwzięć wydaje się charakterystyczna dla polskiej sceny jazzowej.

Polska scena jazzowa

O naturze i intensywności jazzowego wykonawstwa zaświadczyć może liczba muzyków, festiwali jazzowych, wydawców fonograficznych. Śledząc rozwój jazzowej sceny, widzimy rozmiar tego zjawiska, ale jak do tej pory nie dysponujemy ujednoliconymi jego badaniami, dzięki którym można byłoby poprzeć

własne obserwacje odpowiednimi statystykami. Nie istnieje żadna organizacja, która prowadziłaby tego typu badania, co z kolei prowadzi do sytuacji, w której nie jesteśmy w stanie określić precyzyjnie liczby muzyków jazzowych, wydawanych płyt, organizowanych festiwalu czy imprez cyklicznych zadedykowanych muzyce jazzowej, klubów o takim profilu działalności, miejsc, które przyjmują do swoich programów twórców z tego obszaru, ani też udziału środków państwowych i samorządowych w procesie stypendiowania czy wspierania polskiego jazzu. Milczą na ten temat zarówno Główny Urząd Statystyczny, instytucje badania opinii publicznej, organizacje społeczne aspirujące do reprezentowania lub wręcz mające obowiązek statutowy reprezentowania środowiska jazzowego (Polskie Stowarzyszenie Jazzowe), jak również organizacje chroniące twórców i ich dzieła zgodnie z ustawą o prawach autorskich (STOART, ZAiKS, ZPAV).

Z pozoru wydawać by się mogło, biorąc pod uwagę chociażby liczbę festiwalu jazzowych w Polsce, że nigdy dotychczas na jazzowej scenie naszego kraju nie działo się tak dobrze. Niemniej, kiedy przyjrzymy się uważnie programom poszczególnych edycji i lokalizacji tych imprez, dość szybko zauważymy, że:

- w sporej mierze są to festiwale niekoniecznie tworzące platformę prezentacji aktywności polskich muzyków, a jeśli już tak się dzieje, to dobór jest arbitralny, zależny od osobistych czy środowiskowych upodobań organizatorów; na naszych oczach dokonuje się przewartościowanie rangi głównych polskich festiwalu;
- starsze, niegdyś bezdyskusyjnie wyśmienite imprezy przeżywają czas schyłku (np. Jazz Jamboree), obok nich powstają nowe (np. Lotos Jazz Festival, Warsaw Summer Jazz Days, Era Jazzu) i umacniają swoją pozycję rynkową;
- dumą może napawać swoista reinkarnacja festiwalu Jazz nad Odrą;
- w zdecydowanej większości są to imprezy o bardzo lokalnym wymiarze, których organizatorzy na wyrost sięgają po przymiotniki „międzynarodowy” i „europejski”;
- każdy, kto śledzi rozwój muzyki jazzowej w Europie i w USA (czyta tamtejszą prasę, śledzi rynek płytowy i wydawniczy), nader szybko zorientuje się, że prezentowani w Polsce artyści zagraniczni niekoniecznie należą do grona najbardziej aktywnych twórców, których dzieła w istocie są osią zainteresowania publiczności i krytyki w Europie i na świecie;
- liczba imprez, choć imponująca, nie sprawia, by polskie życie koncertowe było odbiciem znaczących tendencji w europejskiej czy światowej muzyce jazzowej, co gorsza, nie ukazuje nawet złożoności polskiej sceny jazzowej;
- z mapy koncertów oraz warsztatów znikają imprezy, które wprowadzały do

pejzażu jazzowego tak pożądanie w tej dziedzinie zróżnicowanie – może najbardziej jaskrawym przykładem jest cykl „Jazz i okolice” organizowany przez Andrzeja Kalinowskiego przez 10 lat i zwieńczony dwiema edycjami warsztatów z gronem muzyków nowojorskiej szkoły SIM, który zakończył się wraz ze zmianą dyrekcji Górnośląskiego Centrum Kultury;

– rozdrobnienie imprez koncertowych powoduje również zmianę charakterystyki codziennego życia koncertowego w obszarze jazzu, które od lat już wydaje się toczyć według reguły święta mającego miejsce raz w roku, często z dofinansowaniem ze środków samorządowych lub państwowych, i „zrównoważonego” zanikiem działań bieżących, co z kolei skutkuje znikaniem z polskiej mapy jazzowej klubów prezentujących tę dziedzinę muzyczną.

Obecność jazzu w mediach

Analiza oferty programowej stacji radiowych i telewizyjnych prowadzi do wniosku, że jazz jest obecny jedynie w mediach publicznych. W październiku 2008 roku, za zgodą KRRiT, dokonana została sprzedaż działającej przez 11 lat stacji Radio Jazz. Od tego czasu przestrzeń radiowa została dla tej muzyki prawie całkowicie zamknięta. Jedynym miejscem, w którym jazz stanowi widoczną część oferty programowej, jest antena Programu 2 Polskiego Radia. Pozostali nadawcy traktują tę dziedzinę marginalnie, nie wyłączając ośrodków regionalnych PR, bądź nie wykazują nią żadnego zainteresowania (szczególnie nadawcy komercyjni).

Problem pogłębia się jeszcze, gdy przyjrzymy się nadawcom telewizyjnym. Jedynym kanałem, który prezentuje muzykę jazzową, jest TVP Kultura, emitująca jednak (od ponad dwóch lat) prawie wyłącznie programy z telewizyjnych archiwów, najczęściej nagrania koncertów. Programy realizowane przez redakcję czy emisje filmów dokumentalnych o tematyce jazzowej zniknęły z ramówki TVP Kultura. Jazz wchodzi na antenę raz w tygodniu, w dodatku w późnych godzinach nocnych. Znikome zainteresowanie tą dziedziną potwierdza również brak zakładki „jazz” oraz to, że nawet cotygodniowa oferta programowa nie jest widoczna na internetowych stronach stacji.

Od czasu zaistnienia w przestrzeni nadawczej kanału TVP Kultura jazz praktycznie zniknął z ramówek pozostałych nadawców, którzy jeśli już sięgają po

tematykę jazzową, to w wyniku sporadycznych reakcji na konkretne zdarzenia życia koncertowego, nie zaś w wyniku jakiegokolwiek, choćby nawet skromnego planu promocyjnego dla tej muzyki.

Nadawcy komercyjni natomiast nie przewidują emisji programów poświęconych jazzowi i emisji koncertów ani artystów zagranicznych, ani polskich. W mediach drukowanych palmę pierwszeństwa przyznać trzeba magazynowi „Jazz Forum”, ukazującemu się w cyklu ośmiu numerów w roku i objętości 80 stron. W takiej formule „Jazz Forum” nie jest w stanie w sposób pełny odpowiedzieć na zapotrzebowanie i rozmiar jazzowego rynku w Polsce. Zwłaszcza że przez ostatnie 20 lat rozrósł się on znacznie, a aktywność koncertowa i wydawnicza twórców wydatnie się nasiliła. Funkcję wspomagającą w tej dziedzinie pełnią odrębne działy jazzowe w innych czasopismach specjalistycznych oraz łamy redakcji tygodników społeczno-kulturalnych, a także gazet codziennych. Te jednak po informacje o jazzie na świecie, o nowych, ważnych zdarzeniach sięgają sporadycznie, traktują je bardzo pobieżnie i, zdarza się, zatrudniają do tego nieprzesadnie kompetentnych autorów. Zdecydowanie łatwiej też do druku przedostają się informacje o gwiazdach zagranicznych niż muzykach polskich.

Rynek fonograficzny

Wielkość sprzedaży płyt jazzowych w Polsce jest dziś niemożliwa do oszacowania. Wynika to z braku stosownych statystyk, nawet tych, które są w posiadaniu ZPAV. Problem z konstrukcją statystyk w tej dziedzinie to jednak nie tylko wynik braku publikacji danych o sprzedaży przez powołane do tego instytucje, ale również specyficznej konstrukcji modelu biznesowego rodzimego rynku płytowego. Oto kilka istotnych uwag.

Posiadacze znakomitej większości archiwalnych nagrań polskiego jazzu (Polskie Radio, Telewizja Polska), głównie z powodu ograniczeń finansowych i ze względu na nieuregulowane sprawy własności, ale często też wręcz systemowe zaniedbania czy marginalizację tej sfery twórczego dorobku polskich artystów, do tej pory nie stworzyły spójnego programu wydawniczego. Stąd też historia gatunku w formie dostępnych dla nabywców płyt CD jest fragmentaryczna i wysoce niepełna.

Przedstawicielstwa wielkich międzynarodowych koncernów płytowych nie podjęły na początku lat 90. wysiłku zagospodarowania rynku polskiej muzyki jazzowej. Nie jest to zarzut, bowiem funkcjonowanie takich firm w regulach wolnego rynku żadną miarą nie może takich obowiązków nakładać. Niemniej dzisiaj, po blisko 20 latach działania, w ich katalogach polski jazz stanowi mniej niż margines wydawniczej oferty albo nie występuje wcale. Jedyńm producentem pochylającym się w jakiś sposób nad budowaniem polskiego katalogu jazzowych nagrań jest Universal Music Polska. Oferta ta jednak jest bardzo ograniczona i nie należy mieć nadziei na jej rozszerzenie. Pozostali gracze (EMI Music Polska, Sony/BMG oraz Warner Music Polska) nie wykazują w tej dziedzinie aktywności, przyjmując jedynie rolę dystrybutora gotowych produktów, których koszty wytworzenia poniesione zostały przez inne podmioty wydawnicze.

Działania przedstawicielstw wielkich koncernów płytowych ograniczają się więc w tej dziedzinie prawie wyłącznie do dystrybucji płyt międzynarodowego katalogu wydawniczego. Ta sytuacja doprowadziła do powstawania szeregu małych wydawnictw płytowych, bardzo często zakładanych przez samych muzyków, które ze względu na o wiele skromniejszy kapitał nie były i nie są zdolne do wystarczającego wzmocnienia swojej rynkowej pozycji i stworzenia własnych wydawniczych katalogów. A nawet jeśli zdarzały się przypadki prób stworzenia takich katalogów (Gowi, GiGi, Not Two, Multikulti, Polonia Records), to również nie na zasadach kontraktów czy prób organizacji sesji nagraniowych, ale najczęściej wskutek pojedynczo zawieranych umów na publikację gotowych nagrań, zorganizowanych i opłaconych wcześniej przez samych muzyków. Takie rozproszenie sił doprowadziło do sytuacji, w której samodzielne funkcjonowanie na rynku sprzedaży małych oficyn wydawniczych stało się albo bardzo trudne, albo wręcz niemożliwe. Kluczowe w tej kwestii okazało się stanowisko sieci handlowych (EMPiK, Saturn oraz Media Markt), które, o ile w ogóle prowadzą dającą się zdefiniować politykę sprzedaży jazzu, nie są zainteresowane nawiązywaniem kontaktów handlowych z pojedynczymi producentami. W reakcji na taki stan rzeczy podejmowane są próby tworzenia oficyn już nie wydawniczych, ale dystrybucyjnych, które zreszając możliwe jak największą liczbę artystów, budują na tyle szeroką ofertę handlową, by w ocenie sieci handlowych jawić się jako kontrahent wart współpracy. W ostatnich pięciu latach jednak sieci handlowe drastycznie i systematycznie ograniczają ofertę płyt jazzowych, zresztą nie tylko polskich, ale i zagranicznych. Efektem tych tendencji może okazać się sytuacja, w której polska muzyka jazzowa nie będzie reprezentowana w ofertach

największych sieci handlowych, a najskuteczniejszym sposobem zaopatrywania się w płyty polskich twórców będzie sprzedaż bezpośrednia przy okazji ich koncertów lub wizyta w małych specjalistycznych sklepach, których liczba z każdym rokiem maleje. Ten proces rozpoczął się po 2005 r., kiedy rynek płytowy w Polsce przeszedł dotkliwe załamanie. Sprzedaż bezpośrednia ściśle związana ze zdarzeniami koncertowymi to codzienność na polskim rynku płytowym, a także jedyne tak naprawdę bezpieczne i zachowujące przynajmniej pozory rentowności rozwiązanie dla jazzowych twórców zarówno młodego, jak i starszego pokolenia.

Inną cechą polskiego rynku sprzedaży muzyki w ogóle, a jazzu w szczególności, jest jak do tej pory bardzo powściągliwe sięganie po możliwości, jakie daje handel internetowy. Owszem, nagrania polskich twórców w formie fizycznych nośników są dostępne, choć nie jest to reguła, zarówno na ich stronach internetowych, jak i w ofertach internetowych sklepów, niemniej sprzedaż plików muzycznych wydaje się dziedziną całkowicie niezagospodarowaną.

Rynek wydawniczy, publikacje

Nie sposób nie wspomnieć tu o rynku książek na temat jazzu, który w Polsce jest chyba najbardziej zaniedbaną dziedziną. Publikacje o jazzie wydają się być poza zainteresowaniami wydawców. Nie zmieni tego ani niedawno ponownie wydana „Historia jazzu” Andrzeja Schmidta, ani „Historia jazzu w Polsce” Krystiana Brodackiego, ani „100 wykładów na temat jazzu” Jacka Niedzieli, ani też książki na temat Krzysztofa Komedy, Tomasza Stańki, Zbigniewa Seiferta. Niepokoi to, że prace Romana Kowala wciąż są dostępne praktycznie tylko w obiegu antykwarycznym. Jednak szczególnie brakuje ważnych dzieł z historii jazzu w tłumaczeniach na język polski. Do dzisiaj nie zostały wydane ani biografie kluczowych dla nowoczesnego jazzu postaci, których znaczenia w historii gatunku nie sposób podważyć (choćby Count Basie, Lennie Tristano, Charlie Parker, Gerry Mulligan, John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor), ani pozycje o charakterze syntetycznym dotyczące historii gatunku, ani żadne teksty z dziedziny estetyki (George Russell), że o opracowaniach dotyczących najnowszych tendencji w jazzie nie wspomnę.

Podobnie dramatycznie przedstawia się sytuacja w sferze publikacji nutowych. Pomijam w tym miejscu zasoby uczelni kształcących młodych adeptów sztuki jazzowej oraz kupowane prywatnie za granicą partytury oraz podręczniki. W ogólnie dostępnym obiegu wydawnictw tego rodzaju praktycznie nie ma.

Krytyka w obszarze muzyki jazzowej

Zarysowany jest w tej materii wyrazisty podział na krytyków zajmujących się jazzem profesjonalnie oraz na dziennikarzy działów kultury bez jazzowej specjalizacji. Przez krytyków z pierwszej grupy rozumieć należy osoby, których publicystyka pozwala ocenić ich znajomość historii gatunku, fonografii w kraju i za granicą i tendencji we współczesnym jazzie. Rekrutują się oni w znakomitej większości z kręgu hobbystów, których wiedza niekoniecznie jest potwierdzona certyfikatami akademickimi. Są to najczęściej postaci związane z branżowymi czasopismami („Jazz Forum”, autorzy tekstów w czasopismach specjalistycznych „Hi-Fi i Muzyka”, „Audio”, „Audiovideo”), rozgłośniami radiowymi (audycje autorskie w ramówkach mediów publicznych – Program 2 PR, ośrodki regionalne PR), radiem internetowym www.radiojazz.fm) oraz z portalami internetowymi (tu sytuacja wydaje się niezwykle dotkliwa – jedyny portal jazzu i muzyki improwizowanej „Diapazon” po śmierci jego autora Andrzeja Grabowskiego przekształcony został w zamknięte archiwum).

Drugą grupę stanowią recenzenci i dziennikarze prasy codziennej bądź cotygodniowej oraz dziennikarze radiowi stacji komercyjnych, którzy najczęściej nie są specjalistami w dziedzinie jazzu. Z tego też powodu konieczne jest odnotowanie drastycznego spadku merytorycznej wartości tekstów na temat jazzu w tym sektorze krytyki. Jeśli nałoży się na to ogólną niechęć codziennej prasy do publikowania tekstów związanych z jazzem, to wyłoni się bardzo niepokojący obraz sytuacji jazzowej krytyki, która w swojej merytorycznie kompetentnej odmianie zatraciła możliwość kontaktu z szerszym gronem odbiorców. W tak podzielonej przestrzeni publicystycznej znaczenia nabierają zaczynają różne fora dyskusyjne oraz blogi, gdzie pasjonaci gatunku mogą bez żadnych ograniczeń, ale także bez konsekwencji, publikować swoje przemyślenia i opinie.

Instytucje kultury a jazz

Środowisko polskich muzyków jazzowych po 1989 r. nie wytworzyło żadnej instytucji ani struktury formalnej, która skutecznie i w możliwie pełnym zakresie by je reprezentowała. Przez ostatnie 20 lat systematycznej marginalizacji ulegała także rola Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego oraz jego niegdyśszych terenowych oddziałów, które dzisiaj są już tworem niemającym praktycznie żadnego znaczenia w życiu środowiska jazzowego.

Stało się tak w znacznej mierze ze względu na drastycznie spadającą w gronach twórców chęć zrzeszania się pod szyldem jakiegokolwiek organizacji. Istnieją stowarzyszenia, fundacje czy agencje, które skupiają się niemal wyłącznie na organizacji pojedynczych imprez koncertowych i tworzeniu dla nich stosownego zaplecza finansowego, często wspieranego środkami samorządowymi. Jest to jednak działalność zaledwie incydentalna, oparta na dotacjach celowych, bez cech wytwarzania mechanizmów łączących środowisko. Niechęć do zrzeszania się pod szyldem istniejących organizacji uwypukla również głęboki podział, jaki cechuje środowisko polskiego jazzu. Nie sposób wskazać wszystkich przebiegających przez nie linii podziałów, ale jedna wydaje się szczególnie silna. W najogólniejszym skrócie przebiega ona pomiędzy jazzowym establishmentem, przez co należy rozumieć muzyków, którzy bardzo silnie zaistnieli w strukturach akademickich oraz takich, którzy kojarzeni są z gronami skupionymi wokół PSJ, a grupą twórców działających daleko poza głównym nurtem jazzu. Wyluczając pojedyncze przypadki, nie zachodzi pomiędzy nimi jakakolwiek dająca się precyzyjnie określić forma współdziałania. Uwaga ta pojawia się właśnie w tym miejscu, żeby zasygnalizować, że polskie środowisko jazzowe rozumiane jako całość (muzycy, działacze, dziennikarze, menedżerowie) jest bardzo silnie spolaryzowane. Dotyczy to zarówno podziałów czysto muzycznych, jak i miejsca w pejzażu organizacyjno-formalnym. Pierwsza grupa jest w nim umocowana bardzo silnie, z niej rekrutują się wykładowcy akademicki, kadra wykładowców na warsztatach, rady programowe konkursów; cechuje się m.in. bardzo hermetycznym, niemal klanowym sposobem postrzegania swojej pozycji. Druga grupa nie funkcjonuje w żadnych strukturach i jest zbiorowością niezwykle rozproszoną, w wyniku czego jej głos nie jest dostatecznie silny, jeśli nie liczyć samych dokonań artystyczno-menedżersko-publicystycznych, aby mogła zwrócić na siebie i swoje potrzeby uwagę urzędników państwowych.

Podsumowując, polskie środowisko jazzowe, choć wyłoniło organizacje mające aspiracje reprezentowania go, to jako całość nie jest reprezentowane przez żadną z nich, co z kolei rodzi pytanie o potrzebę funkcjonowania tych organizacji w takim kształcie i takim zakresie, w jakim działają. Obserwacje te skłaniają również do zastanowienia się, czy zadanie integracji jazzowego środowiska nie powinno zostać powierzone profesjonalnym menedżerom wspieranym przez mecenat państwowy lub samorządowy. W tym gronie są postacie (np. Mariusz Adamiak, szef Warsaw Summer Jazz Days i współtwórca tegorocznej edycji Show Case, Dionizy Piątkowski – Era Jazzu, szczególnie z projektem Era Music Garden), które nie dość, że mogłyby przyjąć na siebie trud realizacji tego rodzaju misji, to jeszcze ze względu na doświadczenia, prestiż i renomę także poza granicami Polski mogłyby jej złożoności z powodzeniem podolać.

Edukacja w dziedzinie muzyki jazzowej

Praktycznie podzielona jest pomiędzy dwa ośrodki akademickie, najsłynniejszy i najsilniejszy śląski – Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach – oraz pomorski – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Wydziały jazzowe istnieją także w strukturach innych szkół wyższych, nie mają one jednak cech rozbudowanych placówek jazzowej edukacji. Nie jest także regułą, że są to studia stacjonarne, nade wszystko jednak nie mają charakteru ośrodków formotwórczych dla środowiska jazzowego regionu.

Można śmiało stwierdzić, że zastosowany w katowickiej akademii model nauczania jazzu przyjęty został w Polsce za obowiązujący. Dotyczy to nie tylko założeń programowych, ale także obsady kadry nauczycielskiej. Z jednej strony ten rodzaj unifikacji jest i naturalny, i pożądaný ze względu na możliwość działalności w ramach wysokich standardów, z drugiej jednak – zważywszy na specyfikę gatunku, jego otwartość na wszelkiego rodzaju estetyczne fuzje i głęboką potrzebę wydobywania ze studentów jak największego indywidualizmu – bardzo niebezpieczny.

Niebezpieczeństwa są tym większe, że z grona profesorskiego rekrutują się często zarówno rady programowe festiwali, jak i komisje jurorskie jazzowych konkursów oraz kadra nauczycielska jazzowych warsztatów (warsztaty jazzowe w Chodzieży czy Puławach). A stąd już tylko krok do bardzo niebezpiecznej

dominacji jednego sposobu pojmowania nauki jazzu i muzyki improwizowanej oraz konsekwencji, jakie fakt ten może wywoływać także po zakończeniu studiów. Rzecz jasna, bardzo wiele zależy tu od nastawienia, horyzontów i zdolności pedagogicznych poszczególnych nauczycieli, niemniej, tak jak w każdej dziedzinie artystycznej, a szczególnie w jazzie, otwartość na inne modele kształcenia, a co za tym idzie – inne modele funkcjonowania muzyka w obszarze jazzu, wydają się bardzo pożądane.

Sygnaly o tego rodzaju monopolizacji dochodzą regularnie. Jednak najbardziej spektakularnym jej przykładem jest wymazanie z kalendarza wspomnianych już, niezwykle obiecujących warsztatów będących częścią projektu „Jazz i okolice”, organizowanych na terenie Akademii Muzycznej w Katowicach, a prowadzonych przez wykładowców nowojorskiej szkoły SIM. Budzi to tym większe wątpliwości, że wystarczyły dwie edycje, aby wyniknęły z nich wymierne korzyści dla młodych polskich muzyków (płyta „Four” Macieja Obary nagrana w Nowym Jorku z trzema wykładowcami SIM, a wcześniej film „Small Spaces” Jarka Czarneckiego *ve/*Elvina Flamingo, który zdobył uznanie krytyki także poza granicami Polski – Golden Remy Award 2009).

Obecność polskiego jazzu na scenie międzynarodowej

Sytuacja środowiska jazzowego na tle całego rynku muzycznego w Polsce nie wygląda różowo, należy jednak zauważyć, że polscy artyści jazzowi są muzykami wysoko cenionymi na świecie. Świadczyć może o tym zwiększająca się liczba przedsięwzięć płytowych polskich jazzmanów wydawanych poza granicami kraju. Spektakularnym przykładem może tu być Tomasz Stańko, od lat związany ekskluzywnym kontraktem z jedną z najważniejszych na świecie jazzowych oficyn ECM, Marcin Wasilewski, również wydający w barwach monachijskiej wytwórni, Leszek Możdżer, nagrywający niektóre swoje płyty w niemieckiej ACT Music, albo Adam Pierończyk, od lat publikujący swoją muzykę w Pao Records lub ostatnio w Jazzwerkstadt Records, w końcu też Aga Zaryan, której jako pierwszej artystce z Polski udało się wydać płytę w legendarnej Blue Note Records. Szacunek zachodnich prestiżowych wydawnictw zdobyli sobie też artyści mniej popularni, jak Bartłomiej i Marcin Olesiewie – pierwsi Polacy nagrywający dla legendarnej HatHut Records (na początek 2012 r. zaplanowana jest druga płyta z ich udziałem), Piotr

Wyleźół i Rafał Sarnecki – mogący pochwalić się debiutami płytowymi w barwach hiszpańskiej firmy Fresh Sound i Paweł Kaczmarczyk, który wydał album w ACT Music.

O jakości muzyki tworzonej przez polskich artystów jazzowych zaświadczyć mogą także pochlebne recenzje w zagranicznych mediach, a także ważne w środowisku nagrody, jak choćby uznanie [przez freejazz-stef.blogspot.com](http://freejazz-stef.blogspot.com) – prestiżowy blog o muzyce freejazzowej, za najlepszą płytę 2010 roku „Passion” Wacława Zimpela wydaną przez Multikulti Records.

Wyróżniają się także w skali światowej polscy wydawcy. Krakowska oficyna wydawnicza Not Two Records przez ostatnie lata opublikowała ogromną liczbę nagrań muzyków z Europy i USA. W tym gronie są tak doceniane postacie światowej sceny, jak Anthony Braxton czy z młodszego pokolenia Ken Vandermark. Rosnącą pozycję Not Two odnotowano na świecie w specjalistycznych rankingach, a jej płyty są dostępne w internetowych sklepach na całym świecie. Kiedy nałożymy na to wszystko ogromną koncertową aktywność polskich jazzmanów starszego i młodszego pokolenia oraz bardzo liczne zaproszenia do wspólnych przedsięwzięć twórców ze świata, to wyłoni się obraz bardzo dobrze radzącego sobie na rynku muzycznym środowiska. Sukcesy polskich muzyków jazzowych można byłoby wyliczać jeszcze długo, pamiętać jednak musimy, że jest to w największej mierze efekt operatywności, kreatywności oraz imponującego zapału samych twórców, a nie skutek wsparcia, jakiego mogłyby udzielić ich poczynaniom przeznaczone do tych celów instytucje kultury.

Raport powstał we współpracy z Pawłem Brodowskim

Bartek Chacifski

MUZYKA POP/ROCK RYNEK FONOGRAFICZNY

Uwagi o strukturze twórczej wybranych obszarów: pop, rock i pochodne

W dziedzinie muzyki popularnej trudno dziś o lepsze mierniki niż telewizja, która muzykę prezentuje najczęściej przy okazji programów rozrywkowych jako tło lub też w audycjach telewizji śniadaniowej, oraz program Sali Kongresowej w Warszawie, która wciąż, pomiędzy kabaretami i benefisami gwiazd telewizji, prezentuje krajowych muzyków, ale przede wszystkim tych z wypracowaną od lat pozycją (Maryla Rodowicz, Lady Pank) albo dorobkiem serialowym (marcowa „Gala piosenki serialowej”).

To wszystko, co z polskiej piosenki zostało, zmierza od kilku lat w stronę tradycyjnych wzorców: liryzmu, długiej frazy, średniego tempa i prostoty rytmicznej. Nade wszystko jednak – celebracji pozorów wyrafinowania. Wielki sukces sprzedażowy Piotra Rubika w ciągu ostatnich pięciu lat zaliczyć należy oczywiście do tego właśnie nurtu. W końcu Rubik pisze piosenki, które tylko odpowiednio obudowuje formalnie – co zresztą charakterystyczne dla polskiego popu uważającego za nobilitację lukrowanie zwrotek i refrenów pompacyjnymi aranżacjami orkiestrowymi. W dodatku wpisujące się w bezpieczny medialnie świat moralności katolickiej. Co ciekawe, nawet Rubik nie odnosi się do tradycji gospel. Tej bowiem polska piosenka popularna – którą rozumiemy tu jako pop – unika.

Prosta, z motywami możliwie łatwymi do zapamiętania, a przede wszystkim wspólnego śpiewania – taka jest ta piosenka. Bliska wzorcom francuskich variétés i włoskiej piosenki festiwalowej, ale już nie anglosaskiej muzyce

rozrywkowej wychodzącej najczęściej z nastawionych na połączenie prostoty z wirtuozerią wykonawczą gatunków takich jak blues, soul czy właśnie gospel. Nurt polskiego białego soulu znalazł swoich bohaterów w osobach Natalii Kukulskiej (przez moment) oraz grupy Sistars (której wokalistki rozpoczęły ostatnio kariery solowe), ale okazał się trudny do sprzedania, drogi i czasochłonny w promocji. Najbardziej utrwalone w Polsce rynkowo wzorce prezentują wokaliści: Andrzej Piaseczny, Ryszard Rynkowski i Stachurski, co odbija się w wynikach sprzedaży (z uzyskaniem pełnych danych o tych ostatnich są jednak problemy [zob. rozdz. „Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny”] – stąd dalej posiłkujemy się ogłaszanymi publicznie wyróżnieniami fonograficznymi, tzw. złotymi i platynowymi płytami).

Wobec twórczości rozrywkowej, która ma trafić do jak najszerszego grona słuchaczy, trudno o bardziej sprawiedliwy miernik niż rynkowa sprzedaż fonogramów. Ale gdy spojrzymy na wyniki sprzedaży polskich albumów w ostatnich trzech latach, dostrzeżemy prawidłowości dość zaskakujące. Sukces „Spisu rzeczy ulubionych” Andrzeja Piasecznego (podwójna platynowa płyta, dająca ponad 60 tys. sprzedanych nośników) po raz kolejny pokazuje prymat Seweryna Krajewskiego jako autora ulubionych przebojów Polaków. Sukces ten maleje jednak w zestawieniu z największymi przebojami muzyki poważnej (sprzedające się w nakładach przekraczających 40 tys. egz. albumy Rafała Blechacza) i jazzu („Live At Palladium” Agi Zaryan – również ponad 40 tys. egz.), choćby w odmianie łatwej do przyswojenia. Te ostatnie zresztą to odprysk światowego trendu – repertuar jazzu wokalnego (Diana Krall) sprzedaje się dobrze, a płyty pop opakowywane jako jazz (Norah Jones) radzą sobie jeszcze lepiej. Rzecz w tym, że nawet tam tego typu wydawnictwa nie zrównują się w notowaniach z największymi hitami roku. Świadczy to o słabości krajowej muzyki pop. Polska scena pop zarabia na koncertach, w telewizji, ale pod względem sprzedaży płyt jest wciąż w bardzo mizernej kondycji.

To siła oddziaływania telewizji i radia sprawiła również, że muzyka klubowa – rozumiana jako różne style muzyki tanecznej z Wielkiej Brytanii rozwijające się w latach 90. – ustąpiła miejsca melodyjnej, piosenkowej, ale również eksponującej mocną taneczną stronę rytmiczną muzyce dominującej na kontynencie, zwanej czasem *eurodance*. To wzorzec wspierany przez telewizyjną serię widowisk plenerowych „Hity na czasie” oraz radio Eska. Ta muzyka wypełniła w znacznej mierze lukę po disco-polo (prostej i tworzonej na tanich instrumentach muzyce

wydawanej poza dużym przemysłem płytowym, podczas gdy *dance* to już regularna część dużego przemysłu), którego znaczenie rynkowe bardzo osłabło i który wraca co najwyżej na fali nostalgii za starymi przebojami. Podążenie w stronę muzyki *dance* było powodem sukcesu Agnieszki Chylińskiej, niegdyś śpiewającej mocne rockowe piosenki z zespołem O.N.A., a dziś gwiazdy choćby scen „Hitów na czasie” (płytynowa płyta „Modern Rocking” – ponad 30 tys. egz.).

Głównym miejscem prezentacji muzyki pop w telewizji są programy typu „zostań gwiazdą” (od „Szansy na sukces” w TVP, poprzez „Idola” w Polsacie, po „Mam talent” w TVN) prezentujące z reguły nowe estradowe wersje znanych przebojów polskich i zagranicznych wykonawców, a także teleturnieje – ze świętującym największe triumfy w dziedzinie oglądalności programem „Jaka to melodia?”. Ten ostatni jest krajową wersją amerykańskiego formatu „Name That Tune”. Prezentuje zagrane w prosty sposób wersje znanych przebojów w stylizacji odpowiadającej zarówno odbiorcom muzyki festiwalowej, jak i weselnej. Uczestnicy zgadują tytuł piosenki po jak najkrótszej muzycznej podpowiedzi. Teleturniej jest prowadzony przez Roberta Janowskiego, nadawany w TVP 1 z sukcesami od 1997 roku – aktualnie codziennie od poniedziałku do niedzieli. Pod koniec roku 2010 gromadził regularnie 3-milionową widownię (dane Nielsen Audience Measurement), co wciąż czyniło go liderem wczesnowieczornego pasma. Program nadawany jest codziennie i pozostaje od lat bez wątpienia najpopularniejszym programem muzycznym w Polsce, a zarazem największym źródłem wiedzy o muzyce dla milionów widzów. „Jaka to melodia?”, podobnie jak wielkie telewizyjne show w rodzaju „Kocham cię, Polsko” czy „Taniec z gwiazdami”, działają w specyficznym modelu, dla którego centralnym punktem jest zespół profesjonalnych muzyków, którzy są w stanie szybko opanować i zagrać dowolną melodię rozrywkową. Niektóre z tych telewizyjnych grup robią kariery poza anteną, wydając płyty i koncertując (przykładem jest tu Orkiestra Adama Sztaby, która wydała cztery albumy – dwa zdobyły status złotych płyt). To prowadzi do szczególnie na polskim rynku zjawiska: połączenie ról autora i wykonawcy typowe dla muzyki popularnej od lat 60. znika na rzecz telewizyjnego kultu elastycznych wykonawców umiejących zagrać każdy motyw. „Piosenka” – w myśl tytułowej frazy teleturnieju „Jaka to melodia?” – zmienia się w powszechnym mniemaniu właśnie w „melodię”. A życie muzyczne widziane z perspektywy telewizji polega na nieustannym odgrywaniu starych przebojów. Ma to wpływ na rynek wydawnictw płytowych.

Muzyka rockowa – bardzo silnie reprezentowana w latach 90. – straciła w ostatniej dekadzie siłę kreowania nowych wykonawców. Dzięki rozwijającemu się – to trend światowy – rynkowi koncertowemu znakomicie radzą sobie stare gwiazdy. Wśród najlepiej zarabiających na występach scenicznych wykonawców (wg danych „Wprost” za rok 2010) znalazły się właśnie zespoły rockowe – Budka Suflera, Bajm, Perfect i Lady Pank – które jednak z czasem wygładziły brzmienie, wchodząc do obiegu telewizyjnych festiwali i grając wiele koncertów plenerowych, szczególnie latem. Mniej aktywni są z kolei artyści, którzy decydowali o charakterze polskiego rocka w latach 90., tacy jak Myslovitz, inspirujący się wzorami muzyki gitarowej z Wysp Brytyjskich, zmalało wyrażane sprzedażą płyt zainteresowanie muzyką Kultu – grupy, którą często zalicza się w Polsce do rocka alternatywnego. W ogóle granice „mainstreamu” i „alternatywności” zdawały się przesuwac wraz z konserwowaniem listy gwiazd pokazywanych w telewizji w czasie najlepszej oglądalności (czyli we wzmiankowanych show rozrywkowych lub programach śniadaniowych). Ciekawe jest to, że młodszy artyści – w rodzaju grup Łzy i Bracia czy Patrycji Markowskiej – od razu starają się przyjąć model funkcjonowania Bajmu czy Budki Suflera, chętnie prezentując na scenie gitary elektryczne, ale grając muzykę, która momentami zupełnie traci cechy rocka, zachowując piosenkową formę. Z kolei inni muzycy rockowi istotni w tej dekadzie – tacy jak Cool Kids Of Death, The Car Is On Fire czy Pustki – dość zdecydowanie odchodzą od tego szablonu, szukając dla siebie wzorów na scenie alternatywnej, przede wszystkim amerykańskiej. Znikła zupełnie Edyta Bartosiewicz, prezentująca na polskim rynku pop-rockowym model songwriterki, artystki samowystarczalnej, bardzo u nas rzadki. Za to w centrum znalazła się niegdyś trafiająca ze swoją muzyką głównie do młodzieży grupa Hey i jej prowadząca solową działalność liderka Kasia Nosowska. Osobisty ton liryki Nosowskiej, jej dość naturalna (anty)ekspresja sceniczna i połączenie rockowego instrumentarium z elektronicznymi naleciałościami produkcji muzycznej dało efekt w postaci znakomitej sprzedaży nagrań oraz 23 (!) Fryderyków, najważniejszych nagród krajowego przemysłu muzycznego. Nosowska stała się w ostatnich latach ulubienicą krytyki muzycznej w Polsce i absolutną rekordzistką w dziedzinie nagrań.

Ciekawym modelem gwiazdy, która świetnie się odnajduje w telewizji, a zarazem tworzy muzykę pop o nieco folkowym momentami kolorycie i zaskakujących aranżacjach jest Czesław Mozil, lider projektu Czesław Śpiewa. Korzystający z pomocy Michała Zabłockiego (autora tekstów dla Grzegorza Turnaua – ikony

„krajny łagodności”) i wykorzystujący jako atut własną nieporadność językową (wynik długoletniej emigracji) Mozil sytuuje się dokładnie na przecięciu piosenki pop i „poetyckiej”. Jest jedną z nielicznych – poza Dodą i zespołem Feel – gwiazd wypromowanych ostatnio na scenie muzyki pop. Wyjątkowym – tradycyjnie dość odizolowanym od reszty rynku – obszarem muzyki popularnej jest tzw. ciężki rock, czyli heavy metal i pochodne gatunki, na czele z death metalem, wyjątkowo brutalną odmianą tego gatunku z charakterystyczną wokalną ekspresją przypominającą techniki śpiewu gardłowego (choć opartego na odpowiedniej pracy przepony, a nie gardła), zwaną *growlingiem*, zwykle dającego efekt głębokiego ryku.

Polska muzyka metalowa pierwsze sukcesy eksportowe notowała w latach 80. i 90., kiedy poza Polską wydawano albumy TSA, Kata, a potem Acid Drinkers. Przełomem stały się zagraniczne sukcesy deathmetalowego zespołu Vader w latach 90. Już pierwszy album tej grupy wydany został na całym świecie. Kolejni polscy reprezentanci tego gatunku byli świetnie przyjmowani poza Polską, między innymi dzięki szlakom przetartym przez grupę Vader. Sukcesy odnosili m.in. Yattering, Decapitated i Dies Irae.

Grupa Behemoth – aktualny lider w świecie death metalu – regularnie grywa ponad sto koncertów zagranicznych rocznie, duże trasy obejmują ważne festiwale muzyczne (Ozzfest), na których zespół jest jedną z gwiazd. Albumy wydawane są od lat na całym świecie przez uznane wytwórnie. Płytkę „Demigod” (2004) promowała trasa obejmująca 225 koncertów na całym świecie w ciągu 16 miesięcy. Kolejna płyta „The Apostasy” (2007) była notowana na najbardziej prestiżowej amerykańskiej liście bestsellerów „Billboardu” (149. miejsce), na którą niezwykle rzadko docierają polscy wykonawcy. Bezprecedensowy był sukces płyty „Evangelion” (2009), która na liście „Billboardu” doszła do miejsca 55. (jednocześnie zajmując 2. miejsce na krajowej liście bestsellerów OLiS). Taką pozycję w USA w ogóle rzadko osiągają albumy z brutalnymi odmianami muzyki metalowej. Poza tym wynik ten był największym sukcesem od czasu nagrań Basi Trzetrzelewskiej na przełomie lat 80. i 90. – tyle że ta artystka tworzyła wtedy w Stanach Zjednoczonych, a grupa Behemoth nie wyjechała na stałe z Polski. Warto zwrócić uwagę, że między innymi dzięki sukcesom polskiej muzyki metalowej specjalistyczne wytwórnie płytowe zajmujące się tą sferą rynku (Metal Mind, Mystic) poszerzały repertuar o wykonawców rockowych lub wręcz popowych, mocno wpływając na krajowy rynek muzyczny.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na potencjał eksportowy poszczególnych polskich gatunków i wykonawców. Poza obecnością na zachodnim rynku muzyków elektronicznych (od Jacka Sienkiewicza, poprzez duet Skalpel, po Jacaszka), Kapeli Ze Wsi Warszawa próbującej szukać inspiracji w polskim i wschodnio-europejskim folklorze (prestiżowa nagroda BBC Radio 3 w kategorii „Nowa twarz” za rok 2004) oraz nowego jazzu, często wychodzącego od stylistyki sceny *yassowej* (Wacław Zimpel, Mikołaj Trzaska, Mikro kolektyw, Contemporary Noise Quintet, Pink Freud i inni), dobrze przyjmowane są najbardziej agresywne, radykalne odmiany punk rocka i heavy metalu. Dobre recenzje w prasie zagranicznej zbiera formacja Antigama. Nagrodzony w Cannes film Jerzego Skolimowskiego „Essential Killing” przyniósł na ścieżce dźwiękowej dwa utwory warszawskiej grupy Moja Adrenalina grającej zbliżoną stylistycznie muzykę. Za fiasko należy uznać jednak próby zainteresowania masowej publiczności naszą muzyką pop (Edyta Górniak) oraz tworzoną w Polsce muzyką rockową (Myslovitz). To fiasko systemowe – o ile w poszczególnych niszach sceny alternatywnej, jazzowej czy metalowej nasi wykonawcy mają stały kontakt z artystami z zagranicy, to muzyka środka i rock nie zadbały o stałą obecność na świecie. Przypadek jedyne go obszaru – poza krajami anglosaskimi – któremu się to regularnie udaje, czyli Skandynawii, pokazuje, że po pierwsze, na eksport wykonawców pop pracuje się latami, stopniowo nawiązując kontakty i oswajając partnerów zagranicznych z charakterem rodzimej sceny, po drugie – w pierwszej kolejności wykorzystuje się niszowe gatunki (w wypadku Skandynawii – folk, black metal, muzykę elektroniczną itd.), dopiero na nich budując sukcesy wykonawców nowoczesnego popu.

Funkcję kształcenia muzyków w dziedzinie popu i rocka przejęły w większości mniejsze lub większe szkoły prywatne. Ci spośród artystów, którzy mają akademickie wykształcenie muzyczne, trafiają często do szkół jazzowych, których mamy sporo (np. Krakowska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej czy Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. Krzysztofa Komedy w Warszawie). Ważną rolę w tej dziedzinie pełni tradycyjnie Akademia Muzyczna w Katowicach, renomę w dziedzinie jazzu i wokalistyki ma od dawna Zespół Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, stosunkowo młody (od 1997 roku) jest Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie z prężnie działającym Instytutem Muzyki. Brakuje w Polsce dużych publicznych szkół, które – tak jak sławna ostatnio BRIT School w Wielkiej Brytanii – miałyby status uczelni publicznej (bezpłatnej!), organizacyjnie powiązanej ze

stowarzyszeniami krajowego przemysłu fonograficznego. Taki model daje w dzisiejszych warunkach szanse na dobre kształcenie w dziedzinie muzyki pop skoncentrowane na produkcji i szlifowaniu technik estradowych, przede wszystkim poprzez dostęp do bardzo drogiej infrastruktury – BRIT School dysponuje studiami nagraniowymi, telewizyjnymi i radiowymi, a także dużymi salami widowiskowymi.

Powstają w Polsce kolejne instytucje zajmujące się dokumentacją historii rodzimych muzyki pop. W Gdańsku działa od 11 lat Muzeum Polskiego Rocka ze sporymi zbiorami pamiątek i cyklem wykładów pod hasłem „Akademia Polskiego Rocka”. W Opolu budowane jest Muzeum Polskiej Piosenki, które na razie działa w siedzibie tymczasowej, organizuje już jednak wystawy i przygotowuje się do stworzenia ekspozycji stałej.

Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny

Nie ma jeszcze pełnych danych dotyczących roku 2010 na polskim rynku muzycznym, wiadomo jednak, że wartość polskiego przemysłu płytowego w ciągu ostatniej dekady (między rokiem 2000 a 2009) zmalała prawie dwukrotnie – z 664 do 344 mln zł (dane ZPAV). Dopiero w ostatnich latach można było zauważyć zahamowanie spadków, a nawet niewielką tendencję wzrostową. Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu odpowiada za to popularność krajowego repertuaru i którzy wykonawcy mają w sprzedaży najwyższy udział, ponieważ Związek Producentów Audio Video konsekwentnie już od dekady nie udostępnia liczbowych wyników sprzedaży, publikując listę bestsellerów OLiS, która tworzona jest za pośrednictwem (sic!) badań ankietowych. W praktyce uniemożliwia to rzeczową ocenę tendencji rynkowych.

Z całą pewnością muzyka popularna jest najbardziej podatna na trendy rynkowe związane z cyfryzacją dystrybucji. Na świecie w ciągu ostatnich siedmiu lat sprzedaż muzyki w formatach cyfrowych wzrosła dziesięciokrotnie (wg danych z raportu IFPI ze stycznia 2011). O dynamice wzrostu tego rynku w dużej mierze decydowała sprzedaż nie płyt, ale pojedynczych piosenek. Jeden ze światowych przebojów ubiegłego roku, „TiK ToK” Ke\$hy, ściągnięto legalnie w postaci cyfrowej prawie 13 milionów razy (dane IFPI).

W Polsce ta sfera została zbadana po raz pierwszy (dane z roku 2010 podaje za ZPAV). Wartość rynku muzyki cyfrowej oceniono na 8,1 mln zł. Wartość światowa tej sfery przemysłu muzycznego to – w przeliczeniu na złote – 13,8 mld (wg danych IFPI za rok 2010). W Polsce stanowi on jedynie 3 proc. całego rynku muzycznego – to niezwykle mało w porównaniu z krajową średnią, która sięgnęła w roku 2010 aż 29 proc.

Mimo to można sądzić, że właśnie sprzedaż utworów w formacie mp3, a także w postaci dzwonek na komórki oraz usług w rodzaju „Granie na czekanie” (Era GSM) – obok wprowadzenia specjalnych „polskich cen” na zagraniczne premiery płytowe – była jednym z głównych motorów wzrostu wartości polskiego rynku muzycznego w latach 2007–2008, pierwszego wzrostu w tym przemyśle od roku 2000. Największe w Polsce sklepy z muzyką w postaci cyfrowej to [Nokia Ovi](#) i [Muzodajnia](#). Nie działają u nas najwięksi światowi gracze na tym rynku – iTunes i Napster.

Druga potężna i szybko rosnąca sfera sprzedaży muzyki cyfrowej to *streaming*, czyli odtwarzanie wybranej listy utworów na komputerach lub urządzeniach przenośnych. Wzór takiego serwisu to szwedzki [Spotify](#) – w wersji darmowej z reklamami lub płatnej bez nich – oferuje w tej chwili dostęp do niemal 10 milionów piosenek. Jest jednak dostępny tylko w części krajów europejskich – nie sprzedaje swoich usług w Polsce. U nas podobne inicjatywy, ale na znacznie mniejszą skalę (z bazą sięgającą 2 milionów piosenek wg danych własnych serwisów), wprowadzają stacje radiowe – [Niagarop.pl](#) (Radio Zet) i [Tuba.fm](#) (grupa radiowa Agory).

Wobec braku wymiernych danych dotyczących sprzedaży poszczególnych wydawnictw jedynym miernikiem popularności stają się wyróżnienia – złote, platynowe i diamentowe płyty – które są ogłaszane publicznie. Od 1 lipca 2005 roku progi w dziedzinie muzyki rozrywkowej – po kolejnym obniżeniu – wynoszą: – złota płyta to 10 tys. nośników (repertuar zagraniczny) i 15 tys. (repertuar polski); – platynowa płyta to 20 tys. nośników (rep. zagr.) i 30 tys. (polski). Progi te stanowią 50 proc. wielkości poprzednich, obowiązujących do 2005 roku. Nawet to pozwala zaobserwować problem przemysłu płytowego z promowaniem nowych przebojów i artystów w repertuarze krajowym. O ile w 2001 roku na 22 fonogramy uhonorowane platynowymi płytami aż 10 zawierało nowy

autorski repertuar krajowy, to w 2010 roku mamy już tylko sześć platynowych płyt za tego rodzaju twórczość. I to mimo zwiększenia się liczby platynowych albumów do ponad 80 pozycji w ciągu roku!

Rzut oka na listę wyróżnień opublikowanych przez ZPAV pozwala dostrzec, że zjawiskiem dominującym w ostatnich latach są doskonale sprzedające się i wszechobecne płyty ze znanymi przebojami. W samym tylko w 2010 roku platynowe płyty dzięki takim nagraniom zdobywali: Maciej Maleńczuk („Psychodancing 2” z klasykami polskiej piosenki) Ania Dąbrowska („Ania Movie” ze światowymi przebojami filmowymi), Robert Janowski („Song.pl” z przebojami dwudziestolecia międzywojennego) oraz Michał Bajor („Piosenki Marka Grechuty i Jonasza Kofty”). Jeśli dodać do tego platynę dla duetu Seweryna Krajewskiego i Andrzeja Piasecznego (śpiewających stare piosenki tego pierwszego) oraz płytę Marcina Wyrostka, zwycięzcy programu „Mam talent”, „Magia del Tango” z jego interpretacjami obecnych w kulturze popularnej utworów Astora Piazzoli, będziemy mieli obraz dość ciekawego zjawiska. Otóż widać w tym zestawieniu – a także w szerszych trendach sprzedażowych ostatnich lat – supremację telewizyjnych formatów koncentrujących się właśnie na bezustannym odtwarzaniu w nowych wersjach popularnych już piosenek (patrz rozdział poświęcony obszarom twórczości). W jaki sposób można bardziej kreatywnie gospodarować dorobkiem nieżyjących autorów, pokazuje bardzo aktywna ostatnio Fundacja „Okularnicy” im. Agnieszki Osieckiej opiekująca się dorobkiem sławnej polskiej poetki i autorki tekstów.

Od strony organizacyjnej tradycyjnie na rynku muzyki popularnej dominują tzw. majorsi, obecnie cztery firmy: Universal, EMI, Sony i Warner. Znacznie łatwiej dziś jednak konkurować z nimi mniejszym prężnym producentom, takim jak Kayax, Mystic, My Music, Fonografika, Agencja MTJ, 4Ever Music, Asphalt Records czy Q1 Music (żeby skoncentrować się na tych, którym udało się zdobyć platynowe płyty w ostatnich latach). Wszystkie one mają status wytwórni niezależnych, choć związane są – podobnie jak znaczna część niezależnych wytwórni za granicą – z majorsami wspólną dystrybucją nagrań. Liczącą się siłą stanowią też wydawcy prasy: wydawnictwa Bauer oraz Agora SA. Jednym z powodów ekspansji tych ostatnich był obecny do końca 2010 roku zapis o zerowej stawce VAT na książki – swoje wydawnictwa muzyczne sprzedawały bowiem jako książki z załączoną płytą, jednocześnie dbając o notowanie ich w zestawieniach bestsellerów. To oraz specjalne edycje zagranicznych wydawnictw

w tzw. polskiej cenie (płyty tłoczone w Polsce, z oprawą poligraficzną obniżonej jakości lub objętości) również wpływało na względną stabilizację polskiego przemysłu płytowego.

W ciekawy sposób zmieniają się sprzedażowe proporcje repertuaru krajowego i zagranicznego. Po bardzo niskim poziomie sprzedaży polskiej muzyki w 2009 roku (21 proc. wszystkich sprzedanych nośników, dane za ZPAV), rok 2010 był dużo lepszy – z wynikiem 26 proc.

Do największych problemów polskiego rynku należy duża koncentracja dystrybucji. Do sieci EMPiK należy ok. 30 proc. rynku, dalsze 35 proc. to sieci Media Markt i Saturn. Mniejsze sklepy detaliczne sprzedają poniżej 15 proc. fonogramów. Dane przytaczamy za „Gazetą Wyborczą” (*Komu EMPiK z Merlinem grają na nerwach* z 4 sierpnia 2010 r.) oraz raportem UOKiK z roku 2007. To oznacza *de facto* znacznie większą koncentrację na polu dystrybucji niż na polu produkcji nagrań i może wpływać na poziom cen detalicznych.

Krytyka muzyczna w obszarze muzyki pop

Do bardzo dużych przewartościowań doszło w ciągu ostatniej dekady w krytyce muzycznej zajmującej się sferą szeroko rozumianej rozrywki (w tym wypadku model krytyki muzyki alternatywnej i piosenki pop są sobie bliskie pod względem rodzaju problemów i zmian). Pod koniec lat 90. krajobraz krytyki – skoncentrowanej tradycyjnie (podobnie jak za granicą) wokół największych gazet i czasopism („Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”, „Polityka” itd.) oraz magazynów specjalistycznych („Teraz Rock”, „Machina”) – zmieniło pojawienie się wyspecjalizowanych serwisów internetowych. I tak jak na świecie, gdzie ważną rolę od ponad dekady pełni serwis Pitchforkmedia.com, w Polsce zakładano nieco przypominające go formułą strony Porcys.com (od roku 2001) oraz Screenagers.pl (od roku 2003), do których w kolejnych latach dołączały kolejne, zgodnie z manierą Pitchforkmedia.com zajmujące się głównie muzyką alternatywną, ale przy okazji także taneczną, hip-hopem, muzyką rockową głównego nurtu i popem z list przebojów.

Druga rewolucja związana jest ze społecznościami internetowymi (tzw. Web 2.0) rozwijającymi się w ostatniej dekadzie. Obok serwisów o charakterze randkowym

i towarzyskim masowo powstawały sieci hobbystyczne związane z filmem, fotografią czy właśnie muzyką. I to właśnie duże zbiory wiedzy i domorosłej krytyki (serwisy Rate Your Music, Discogs.com i inne) uzupełnianej przez internautów, komentarze w sklepach internetowych (podatne na manipulacje ze strony wydawców, którzy wykorzystują je jako element partyzanckiego marketingu) oraz bardzo liczne blogi, których twórcy wchodzą w rolę krytyków muzycznych, decydują w znacznej mierze o charakterze tej dziedziny. Krytyka muzyki popularnej z dziedziny nieuporządkowanej zamieniła się w sferę niemożliwą do ogarnięcia, z terminami tworzonymi codziennie i z rywalizacją profesjonalnych autorów prasowych i pasjonatów amatorów na niemal równych prawach.

Krytykę w ograniczonym stopniu uzupełnia działalność wydawnictw książkowych. Niewiele trafia do nas pozycji tworzących nowe hierarchie w świecie muzyki rozrywkowej (takich jak książki Jona Savage’a czy Simona Reynoldsa na rynku brytyjskim), a najwięksi polscy wydawcy książek o muzyce – In Rock, Rock-Serwis, ostatnio Axis Mundi, okazjonalnie Muza i Agora – koncentrują się raczej na publikowaniu biografii znanych artystów.

Jeśli chodzi o nagrody i wyróżnienia, dominującą rolę w dziedzinie muzyki popularnej odgrywają Fryderyki przyznawane co roku przez Akademię Fonograficzną, ciało składające się z reprezentantów świata wydawniczego, artystów i dziennikarzy. Swoje nagrody dla polskich artystów pop przyznają ponadto telewizje (Superjedynki TVP, Viva Comet Awards, MTV Music Awards) oraz stacje radiowe (Złote Dzioby, nagrody Radia Wawa). Jedną z kategorii Paszportów „Polityki” także obejmuje obszar muzyki popularnej.

Masowe imprezy festiwalowe

Brakuje danych dotyczących krajowych festiwali muzycznych, spośród których co najmniej kilkanaście osiąga już publiczność powyżej 10 tysięcy słuchaczy. To w tej chwili olbrzymi i ciągle rosnący rynek, którego dziesięć lat temu praktycznie nie było. W tym roku dziesięciolecie obchodzi gdyński Open'er – festiwal, który w dziedzinie szerokiej prezentacji światowej i krajowej muzyki pop i rock na wielu scenach utorał w Polsce drogę innym imprezom. Wśród organizatorów takich imprez dominują dwa modele: firmy prywatne

(np. Alter Art – agencja obsługująca Heineken Open'er, Coke Live Music i Selector Festival – trzy duże imprezy muzyczne od czerwca do sierpnia) oraz organizacje trzeciego sektora (Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, która odpowiada za Przystanek Woodstock, Fundacja Independent organizująca Off Festival). Bardzo wiele koncertów odbywa się przy okazji imprez obejmujących wiele dziedzin kultury (Nowe Horyzonty, Malta), ale sam sezon letnich festiwali muzycznych, obficie wspierany dotacjami lokalnymi, kwitnie. Z ankiety wysłanej do organizatorów największych imprez w Polsce (nie odpowiedziała na nią firma Alter Art) wynika, że najważniejsze źródło wpływów to właśnie dotacje lokalne (w ostatnim roku 50 proc. w wypadku Off Festivalu w Katowicach, 30 proc. w wypadku festiwalu Tauron Nowa Muzyka w tym samym mieście). Drugie co do ważności są wpływy od prywatnych sponsorów (odpowiednio: 25 i 45 proc., a także aż 70 proc. dla Przystanku Woodstock). Część z nich (jak Heineken w wypadku Open'era czy Tauron w wypadku Nowej Muzyki) to sponsorzy tytularni. W Polsce ta forma jest szerzej akceptowana niż w Europie Zachodniej. Dotacje centralne nie przekraczają 10 proc., a wpływy ze sprzedaży biletów to 10–20 proc. całości. Wśród największych problemów organizatorzy wymieniali m.in. niedostosowanie ustawy o bezpieczeństwie imprez masowych do festiwali o dużym rozmiarze i zasięgu, kłopoty z ustawą antyalkoholową oraz wysoki poziom komplikacji wniosków o dotacje.

— — —

— — —

— — —

— — —

Marcin Flint

MUZYKA HIP-HOP

Twórczość i wykonawstwo

Muzyka hip-hopowa powstała w Nowym Jorku w latach 70. Jej rodowód jest skomplikowany. Swoją rolę odegrały tu występy czarnych komików, piosenkarze bebop, wykonawcy *doowop*, piosenka więzienna i wojskowa, jak również tzw. *toasts*, rodzaj rymowanych, obscenicznych legend przekazywanych z ust do ust. Ważnym epizodem były melodeklamacje księży, nauki w kościołach, gospel. Najważniejsze: funk i disco. Za pierwsze oficjalnie wydane nagranie hip-hopowe uchodzi wydane przez wytwórnię Rappers „Delight” grupy Sugarhill Gang z 1979 roku.

Na polskim gruncie hip-hopowy rozdział otworzył Kazik wydanym w 1991 roku (w oficynie Zic Zac) „Spalam się”. Choć sam twórca odcina się od gatunku, na albumie wykorzystano rapowane teksty, technikę samplingu (próbek wyciętych z cudzych nagrań) i uzyskane dzięki manipulacjom płytami winylowymi skrecze. W 1995 r. w SP Records ukazuje się „Wzgórze Ya-Pa-3” Wzgórza Ya-Pa-3. I to ten krążek zwykło się uważać za pionierski. Trzy miesiące po nim Liroy wydał w BMG „Alboom”, oficjalny debiut. Sprzedaż przekroczyła 400 tys. egzemplarzy.

Źródeł rodzimego hip-hopu było wiele. Największą rolę odegrała kontrkultura lat 80. – reggae, jazz, alternatywny rock, punk rock. Hip-hopowcy przypominali tamto pokolenie nonkonformizmem, walką z konwenansem, uderzaniem w system – decydentów, aparat represji – schematyczną socjologią, ale też fascynacją używkami. Liroy poszedł inną drogą. Jako że polski funk i polskie disco nie istniało, przeszczepił wzorce z Ameryki, naśladując grupy takie jak Cypress Hill czy House Of Pain. Wraz z płytą Zip Składu, a zwłaszcza wykrytalizowanego z jego składu WWO jasne się stało, że hip-hopowcy zafascynowani

są miejskim folklorem, światem, o którym pisał Wiech czy śpiewał Grzesiuk. Już wydana w 1996 roku płyta Kalibra 44 „Magia i Miecz” (SP Records) pokazała jednak, że rodzimy hip-hop jest zjawiskiem trudnym do powiązania z tym, co działo się wcześniej – tu inspiracje sięgają literatury romantycznej, *fantasy*, konwencji *horrorcore*, nie bez znaczenia pozostają ponarkotyczne wizje.

Ostatnie 10 lat polskiego hip-hopu to najważniejszy dla niego okres. Wspiął się na szczyt artystycznych możliwości, następnie, tak jak to miało miejsce na scenie niemieckiej, skomercjalizował się, podupadł i powoli acz systematycznie ewoluuje, usiłując odzyskać dawną pozycję. Wyjątkowymi wydarzeniami są solowe debiuty w niezależnej wytwórni Asphalt Records: „Polepione dźwięki” Fiska (2000), „Masz to jak w banku” O.S.T.R. (2001) i „Koniec żartów” Łony (2001). To wtedy publiczność poznała najbarwniejsze postaci tej sceny i jej dzisiejsze autorytety.

Najpopularniejszą odmianą hip-hopu jest nieodmiennie hip-hop hardcore’owy – najbardziej radykalny i sfrustrowany, najbliższy ulicy, podsuwający młodym słuchaczom gotowe recepty na życie. Choć jego nestorzy – Molesta, Zip Skład, WWO, Peja i JedenSiedem – w ogromnej większości dojrzeli, tonując swój przekaz, znaleźli setki naśladowców w całym kraju. Nie przeszkodziło to jednak wykształcić się grupom wracającym do korzeni hip-hopu (tzw. *trueschool*, reprezentowany choćby przez Stare Miasto, Eldo, Dizkreta czy Pezeta), ale i zajmujących się jego syntetyczną, taneczną odmianą łączoną z bezczelnym, hedonistycznym przekazem (tzw. *bounce*, warto wymienić Tedego czy Borixona). Obecnie wspomniane nazwy podgatunków raczej bawią, a to dlatego, że ich przedstawiciele wielokrotnie zmieniali czy łączyli pomysły na swoją twórczość, zaś hip-hop z powodzeniem dążył do syntezy z większością funkcjonujących gatunków: reggae (Paktofonika, Vavamuffin, EastWest Rockers, Jamal), r’n’b/soul (Lari Fari, SiStars, Parę Słów, Lilu, Blow), rock/metal (Bakflip, Noconcreto, A.J.K.S.), electro (Wdowa, Zeus, Sokół i Pono, Monopol), ethno/world (donGURALesko, Cisca i Spokój) oraz oczywiście pop (Mezo, Teka, Jeden Osiem L). Najlepszym dowodem jest tu przykład zespołu Afro Kolektyw – po wydaniu trzech płyt dotarł od hip-hopu z elementami disco i funku po organiczny hip-hop jazz, a skończył na zaskakującej, absolutnie autorskiej hybrydzie łączącej hip-hop, house, nową falę, electro i nawiązania do muzyki klasycznej.

Strona tekstowa hip-hopu

Teksty w polskim hip-hopie od początku istnienia gatunku wskazują na dwie przeplatające się ze sobą nieustannie tendencje. Jedna z nich kładzie nacisk na to, jak się mówi – raperzy dbają o to, by rymować gęsto, odpowiednio swe teksty instrumentalizować, stosować efektowne gry słów, kumulować błyskotliwe porównania. Często celem jest udowodnienie swojego mistrzostwa w tej dziedzinie, stąd cała konwencja przechwalania się, nazywana w Stanach *braggadoccio*. Drugim biegunem jest hip-hop oparty na tym, co się mówi, czyli przekazie – bezwzględnie oceniający, brutalny w formie i treści, z założenia szczery, moralizujący bądź opowiadający historie. Nad językową biegłość stawia życiowe doświadczenie i miazdzącą krytykę władzy. Najlepsi raperzy w ostatnich latach łączą obie tendencje – tak jest u donGURALesko, Fokusa, Ero, abradAba, Trzeciego Wymiaru, O.S.T.R.

Generalizowanie jest w tym wypadku niezwykle niebezpieczne – pokolenie hip-hopu często wydaje się kierować po prostu skamandryckim hasłem „poezjo, na ulicę”. I tak jak różnią się od siebie limeryki, satyry, poematy dygresyjne i liryki, tak różnią się formy wypowiedzi wewnątrz rapu. Duże Pe inspiruje się futuryzmem, Łona kabaretem w wydaniu Przybory czy Lipińskiej, L.U.C. – Witkacym, a Małolat – Łysiakiem. Wojciech Bąkowski z projektu Niwea na wydanej w 2010 r. płycie „01” stworzył nowy język niczym Masłowska, podczas gdy donGURALesko skleił popkulturową mozaikę z tekstów antropologicznych, filozoficznych i religioznawczych. Granic właściwie nie ma. Specyfiką tekstów hip-hopowych jest bardzo wysoka „autocytowalność” – punktem honoru artystów jest spora ilość nawiązań do poprzedników.

Rynek wydawniczy

Największe zasługi dla rozwoju hip-hopowego rynku wydawniczego ma do dziś istniejące SP Records Sławomira Pietrzaka i upadły w zeszłym roku, reaktywowany bez większego powodzenia, RRX Krzysztofa Kozaka. Pietrzak odpowiada za pierwsze płyty Kalibra 44 i Wzgórza Ya-Pa-3, Kozak zdominował koniec lat 90., mając w katalogu całą ówczesną czołówkę: DJ’a 600V, Warszawski Deszcz, Zip Skład czy JedenSiedem. Lata 2001–2010 należą już do oficyn niezależnych, autorskich: Asfaltu Marcina „Tytusa” Grabskiego (m.in. Fisz, Łona,

O.S.T.R.) i Blendu Marka „Pro” Gluzińskiego (Grammatik, Fenomen, Kasta i niszowe, bardzo ważne wydawnictwa, takie jak Tymon, Siny czy Poema Faktu). Bardzo istotną rolę odgrywają wydawnictwa zakładane przez ważnych raperów i odzwierciedlające ich preferencje – Sokół dba, by Prosto nie odeszło za bardzo od ulicy, Mes wraz z Pjusem i Stasiakiem w Alkopoligamia.com flirtują z g-funkiem i soulem, zaś Tede w Wielkim Jo! prezentuje nowoczesny repertuar rozrywkowy. *Labele* nastawione są na odcinanie kuponów od mody na hip-hop – UMC/My Music i Camey Records z tego segmentu rynku właściwie się wycofały. Od 2004 r. można bowiem datować czas słabszej sprzedaży hip-hopowych płyt. Rzadkie sukcesy (złote płyty dla O.S.T.R.) są tu wyjątkiem potwierdzającym regułę. Dopiero 2010 rok przyniósł ożywienie – „Zapiski z 1001 nocy” Eldo, „Mixtape Prosto”, „Tylko dla dorosłych” O.S.T.R., „Fuck Tede/Glam Rap” Tedego czy „Totem Leśnych Ludzi” donGURALesko to wszystkie albumy notowane na wysokich miejscach oficjalnej listy sprzedaży OLiS. Co ciekawe, wyznacznikiem polskiego hip-hopowego rynku wydawniczego jest to, że słabo na nim radzą sobie duże wydawnictwa, tzw. majorsi. Za ostatnią tendencję można uznać powoływanie do życia wyjątkowo drobnych podmiotów. Wspomniany donGURALesko udowodnił jednak, że tak kameralna wytwórnia jak Szpadzior Records jest w stanie osiągnąć szczyt OLiS. Dobrze na rynku odnalazł się również niewielki Step (złota płyta dla PIH).

Krytyka hip-hopowa

Krytyka hip-hopowa w Polsce ma słabą pozycję. Z początkiem 2007 roku zakończył działalność wysokonakładowy „Ślizg”, w 2010 roku przestał ukazywać się „Magazyn Hip-Hop”. Rolę szczególną odgrywa radio. Wciąż istnieją dwie zasłużone audycje – prowadzona od 1995 roku, kojarzona z postacią raperki i organizatorki Aśki Tyszkiewicz „WuDoo” w Polskim Radio Szczecin oraz emitowana od 2000 roku w Polskim Radio Białystok prowadzona przez Roballa i EsDwa „HiphOpera”. W 2010 roku do Trzeciego Programu PR wrócił Hirek Wrona, zastępując wcześniejszy „Czarny piątek” zbliżoną repertuarowo, obejmującą hip-hop, funk i soul „Czarną nocą”. Ceniony jest „Hip-Hop Kampus”, program Michała „Proceente” Kosiorowskiego i Artura „Kuentina” Augustyniaka w uniwersyteckim Radio Kampus.

Najchętniej odwiedzaną stroną internetową jest [hip-hop.pl](#) (46 344 użytkowników dziennie). Na dalszym miejscu plasują się: opiniotwórczy, nagrodzony Webstarem [Popkiller](#) (5232 użytkowników), tabloidowy [Rap Pudelek](#) (3844 użytkowników), [Rap Duma](#) (2242 użytkowników) i [HH Respect](#) (1174 użytkowników).

— — —

— — —

— — —

— — —

Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj

MUZYKA LUDOWA – OD TRADYCYJNEJ DO FOLKOWEJ

— — —

— — —

— — —

— — —

WSTĘP – 1989, CZYLI SPADEK PO PRL⁻¹

[*Remigiusz Mazur-Hanaj*]

— — —

W spadku po PRL otrzymaliśmy mocno zredukowany, wystylizowany i przez to nieprawdziwy obraz muzyki ludowej. Obraz ten zadziwiająco trwale ukształtował zarówno w potocznej świadomości, jak i wśród elit zestaw uproszczeń i ograniczeń dotyczących wiedzy o folklorze i jego wartościowania – stereotypów, od których niełatwo nam się uwolnić również i dziś. [zob.*** str. 149]

— — —

W państwie z nazwy „ludowym” folklor w ogóle, a muzyka ludowa w szczególności były traktowane instrumentalnie – służyły realizacji idei awansu społecznego, były jednym z trybów mechanizmu wcielającego tę ideę w życie. W istocie polityka PRL stawiała sobie za cel dezintegrację tradycyjnych więzi społecznych na wsi⁻² (co realizowano w różnych okresach z różnym nasileniem) i budowę nowego „ludu” zwanego „proletariatem” czy „ludem pracującym miast i wsi”.

— — —

Jednak mimo koncesjonowania kultury i centralnego sterowania jej instytucjami w wielu zintegrowanych wspólnotach, zwłaszcza wiejskich, muzyka ludowa zachowała się w różnym stopniu w obiegu wewnętrznym do końca trwania PRL, a w latach 80. kultura ludowa uległa nawet pewnemu ożywieniu. Można powiedzieć, że obieg oficjalny, propagandowy folkloru współistniał z obiegiem wewnętrznym, lokalnym, z rzadka się tylko przenikając (mowa o przenikaniu spontanicznym, niesterowanym). Model wewnętrznie zakodowanej, samowystarczalnej kultury chłopskiej stał bowiem w sprzeczności z awansem społecznym, z ideologią budowy bezklasowego, socjalistycznego, świeckiego społeczeństwa i narodu⁻³.

Pamiętajmy, że tradycyjna muzyka wiejska, zwłaszcza obrzędowa, była nieodłącznie związana z religijnością, a także wyrażała tożsamość etniczną. W związku z czym próbowano ograniczyć pozakościelne, spontaniczne formy jej uprawiania (np. poprzez represje wobec kołędników), jak też rugowano przejawy mieszanych etnicznie, pogranicznych kultur (np. praktyka tłumaczeń tekstów pieśni chachłackich na język polski podejmowana przez instruktorów domów kultury), a także kultur mniejszościowych, odrębnych etnicznie czy narodowo (zwłaszcza ukraińskiej). Oficjalny, a z czasem także w dużej mierze potoczny (dzięki mediom, zwłaszcza radiu i telewizji) obraz muzyki ludowej miały tworzyć hojnie wspierane przez państwo zespoły pieśni i tańca, w których nie było miejsca ani na wątki religijne czy mniejszościowe, ani na autentyczną stylistykę⁴.

Kolejne generacje, które zetknęły się z folklorem muzycznym wyłącznie w takim scenicznym wydaniu, wyrastały w przekonaniu o jego miałkości artystycznej, czyli że jest to, jak śpiewał bard Salonu Niezależnych Jacek Kleyff, li tylko „usia siusia cepeliada”. Tymczasem mniej więcej od połowy lat 70. wzmacniał się fundament pod przyszłe głębsze zainteresowanie muzyką ludową. Dziennikarze Programu 2 Polskiego Radia (Maria Baliszewska, Anna Borucka-Szotkowska, Marian Domański) zaczęli regularnie praktykować profesjonalne archiwizowanie muzyki i jej nagrywanie w terenie, a także przelamali nieobecność muzyki *in crudo* na antenie.

Wzmogli swoją obecność badawczą w obiegu wewnętrznym folkloru etnomuzykologicznego, co zaowocowało systematycznym przyrostem ciekawych nagrań w archiwach (zwłaszcza Piotr Dahlig z Instytutu Sztuki PAN i ks. prof. Bolesław Bartkowski z KUL), a także pogłębioną perspektywą poznawczą i nową jakością refleksji nad repertuarem, formami i stylistyką, wykonawstwem i osobami samych muzykantów oraz śpiewaków ludowych (zwłaszcza Piotr Dahlig, obecnie profesor UW⁵), w czym nawiązywano zresztą do zacnych tradycji jeszcze przedwojennej polskiej etnomuzykologii – do idei i dorobku Łucjana Kamińskiego, Adolfa Chybińskiego oraz Jadwigi i Mariana Sobieskich⁶.

Z kolei reforma regulaminu i kształtu Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym dokonana w połowie lat 70. przez jurorów etnomuzykologów, a premiująca autentycznych wykonawców z wewnętrznego obiegu folkloru, sprawiła w krótkim czasie i na długo, że festiwal ten stał się ważną sceną

polskiej muzyki niestylizowanej, co miało duże znaczenie również z racji sieciowego powiązania imprezy kazimierskiej z lokalnymi przeglądami ludowej twórczości muzycznej, które były regionalnymi eliminacjami do festiwalu. Jednocześnie w różnych regionach Polski działali na własną rękę z dużą konsekwencją i rzetelnością badacze terenowi i dokumentatorzy autentycznych tradycji muzycznych, z których warto wymienić Piotra Gana (Kieleckie, Radomskie) oraz Franciszka Kotulę (Rzeszowszczyzna), przy czym ten ostatni był autorem wielu wartościowych publikacji, z których zwłaszcza jedna – „Muzykanty”⁷ – miała charakter pionierski i odkrywczy jako praca nie *stricte* akademicka, a o dużym znaczeniu popularyzatorskim i źródłowym. Od początku lat 80. zbliżone przedsięwzięcie archiwizacyjne rozpoczął artysta malarz Andrzej Bieńkowski⁸. Trzeba też dodać, że ważny punkt odniesienia dla zainteresowania muzyką *in crudo* przez cały okres PRL i potem stanowiła żywa tradycja w swoistej enklawie Karpat, jej jakość i skala zachowania.

Wreszcie, trudną do przecenienia rolę w tym względzie – *last but not least* – odegrała alternatywna kultura artystyczna lat 70. i 80., mająca swoje pierwsze źródło w teatralnych i postteatralnych poszukiwaniach Jerzego Grotowskiego, a później Włodzimierza Staniewskiego, twórcy Ośrodka Poszukiwań Teatralnych w Gardzienicach, który już literalnie i konkretnie wyprawił się w poszukiwaniu inspiracji w kierunku autentycznej kultury wiejskiej, co także w oryginalny sposób podjął Teatr Wiejski Węgajty. Znamienne jest, że wielu późniejszych twórców ruchu *in crudo* wchodziło do świata „rootsowej” kultury wiejskiej niejako przez kuchenne drzwi teatrów alternatywnych, punk rocka czy niektórych nurtów muzyki współczesnej (szczególnie *minimal music*).

* * * [Maria Baliszewska]

By zrozumieć stanowisko wyrażone w powyższym tekście, trzeba by opisać, czym była muzyka ludowa w czasach PRL, dlaczego obecnie wielu odbiorców jej nie akceptuje.

W czasach komunistycznych polska muzyka ludowa została zawłaszczona przez propagandę i miała uwiarygodniać z jednej strony „ludowość” w nazwie państwa, z drugiej – być podporządkowana (w formach i celach) temu państwu. Tak więc, choć w końcu lat 40. i wczesnych latach 50. została zorganizowana

(dzięki pasji muzykologów Jadwigi i Mariana Sobieskich) Akcja Zbierania Folkloru, to na estradach i antenach radiowych królowały zespoły pieśni i tańca lepszej lub gorszej jakości, które z prawdziwą wiejską muzyką ludową nie miały wiele wspólnego. Nie zamierzam tu analizować jakości artystycznej zespołów „Mazowsze” i „Śląsk”, które, choć powstały z naśladowania wzorca radzieckiego, miały jednak pewne walory (dobrej jakości opracowania Tadeusza Sygietyńskiego i Stanisława Hadyny, potem Wojciecha Kilara, a także wyszkolenie baletowe były dobrym produktem eksportowym). Katastrofą było (i jest do dzisiaj) powstanie wielu setek zespołów, które tamtą manierę i modę naśladowały mało udolnie, a ich organizatorzy wychodzili z założenia, że polski folklor muzyczny w formie czystej jest niestrawny, nie do zaakceptowania, zbyt prostacki. To podejście w wielu środowiskach pokutuje do dzisiaj. Cudze chwalicie, swego nie znacie... Ta właśnie postać folkloru była promowana i wykorzystywana przez państwo przy różnych okazjach (święta państwowe, dożynki itp.) i została w mentalności odbiorców związana z systemem komunistycznym, a później, jako skażona nim, odrzucona przez większą część społeczeństwa.

Podobnie zresztą działał mechanizm braku akceptacji dla tradycyjnej muzyki, nieśmiało przemycanej w mediach (Redakcja Muzyki Ludowej i jej redaktorzy) i dokumentowanej też przez Instytut Sztuki PAN (przy bardzo małych środkach finansowych). Negatywne postrzeganie muzyki ludowej miało dwojaki charakter: wieś wstydziła się swojej sztuki i kultury, identyfikując awans kulturowy z innymi rodzajami muzyki (kultury), miasto zaś odrzucało ją, nie dostrzegając walorów estetycznych i nie rozpoznając jej treści i wartości uniwersalnych. Faktem jest, że niektóre imprezy cieszyły się powszechną aprobatą i popularnością ze względu na swój populistyczny charakter. Myślę tu o Cepeliadach, czyli festiwalach muzyki ludowej połączonych z jarmarkami, kiermaszami, degustacją potraw itp. (formy te obecnie bardzo się rozwinęły). Nazwa była związana z działalnością Cepelii (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego), przedsiębiorstwa, którego celem było promowanie sztuki ludowej w Polsce i za granicą. Cepelia w tamtym okresie była potęgą, miała kilkadziesiąt zespołów pieśni i tańca pod swoją opieką, nie sposób tej działalności ocenić jednoznacznie negatywnie. Z jednej strony promowała zespoły estradowe, a więc muzykę dostosowaną do wymogów publiczności, opracowaną na scenę, odbiegającą od autentycznej, „podkolorowaną”, z drugiej – zespoły cepeliowskie jednak pracowały pod opieką etnografów, a więc np. obrzędy, które przedstawiały, były zgodne z ich dawną postacią i dzięki temu często przetrwały do dziś. Choć forma nie

była najlepsza, to treści istniały. Muzyka tradycyjna przetrwała czas PRL dzięki sile tkwiącej w pokoleniach, które ją przekazywały, i dzięki zabiegom niektórych środowisk, które promowały ją mimo niechęci władz. Należy tu podkreślić rolę przede wszystkim Jadwigi i Mariana Sobieskich, wówczas działających w Instytucie Sztuki PAN, grona dokumentalistów – zawodowych i pasjonatów z kręgów akademickich i medialnych (rozgłośni radiowych) – regionalnych ośrodków kultury w małych miastach i ludzi, którzy w nich działali i mieli świadomość wagi tej części kultury narodowej. Efektem tych działań – osobnych i wspólnych – było np. powstanie festiwalu kapel i śpiewaków ludowych w Kazimierzu Dolnym. Znaczenie tego festiwalu dla przetrwania muzyki ludowej jest ogromne.

Stan muzyki ludowej w Polsce zaczął się nieco zmieniać już w latach 80., bo granice się otwierały, muzycy częściej mieli kontakty z Zachodem, uczestniczyli w festiwalach w tamtej części Europy. Rozpoczęli poszukiwania własnych środków wyrazu, a walory muzyki źródłowej (tradycyjnej, *in crudo*) zaczęły być bardziej dostrzegane (także dzięki Polskiemu Radiu i działalności Redakcji Muzyki Ludowej).

W okresie III Rzeczypospolitej wkroczyliśmy jako potentat (na tle innych krajów Europy) w dziedzinie muzyki tradycyjnej, mieliśmy też wciąż działające zespoły pieśni i tańca, raczkował już nurt muzyki folkowej.

TWÓRCZOŚĆ. MUZYKA LUDOWA MIĘDZY AUTENTYKIEM, „MUZYKŃ ĆWIATA” I „CEPELIADŃ” [Maria Baliszewska]

Definicje

Muzyka tradycyjna (terminologia taka została ustalona przez ICTM – International Council For Traditional Music UNESCO) – to muzyka przekazywana z pokolenia na pokolenie drogą ustnego przekazu (tradycja wokalna i instrumentalna). Jest najbliższej dawnej muzyki ludowej, jej wykonawcy starają się wiernie – bez wielkich zmian, małe zawsze były obecne – odtwarzać dawny repertuar, na który składają się wszelkie formy związane z życiem na wsi: muzyka obrzędowa (pieśni, tańce), przyśpiewki, pieśni epickie, miłosne, związane z obrzędowością doroczną, rodzinną itd. Muzyka tradycyjna określa źródłową muzykę danego narodu czy grupy etnicznej, autentyczną, *in crudo*.

Muzyka odżywająca (ang. *revival*) – to muzyka odtwarzana współcześnie, w zasadzie wiernie, na podstawie ustnego przekazu (często już nie na wsi, a w mieście) lub z nagrań czy zapisów nutowych.

Muzyka folkowa, etniczna, świata (nurt mający w Europie już czterdziestoletnią tradycję, w Polsce ok. 25 lat) – przytoczę tu próbę definicji z roku 1996 autorstwa grupy specjalistów, autorów audycji radiowych współpracujących w ramach Europejskiej Unii Radiowej: „Współczesna muzyka folkowa nie uznaje form kultywujących folklor poprzez państwowe instytucje w wielkich narodowych zespołach pieśni i tańca, orkiestrach ludowych czy chórach, a także tendencji do rekonstrukcji folkloru w stylu muzealnym. Muzyka folkowa bazuje na muzyce tradycyjnej własnego kraju, wychodząc ku współczesnym sposobom jej rozumienia, adaptując ją dla ucha współczesnego słuchacza. Poszukuje nowych muzycznych obszarów, zachowując mniej lub bardziej ściśle związki z tradycją, w dążeniu do innowacji chce zachować kontakt ze współczesnym jej odbiorcą. Dopuszcza łączenie jej z rockiem, jazzem i muzyką pop czy podobnymi gatunkami, ale współczesna muzyka folkowa w zasadzie szuka własnej drogi rozwoju”. Jednak w ostatnich latach muzyka ta, a także tradycja, zmieniają się tak szybko, że żadna definicja nie jest w stanie nadążyć za tymi zmianami. Dlatego lepiej nie definiować tego zjawiska, a tylko obserwować je i próbować opisywać. Trudno zmierzyć, ile w danym utworze ludowego pierwowzoru, a ile nowej inspiracji.

Mamy więc obecnie w Polsce dawną muzykę ludową, w pewnym stopniu wciąż związaną z obrzędowością i życiem codziennym, zwłaszcza w niektórych regionach, jest bliska jej muzyka odżywająca, której angielska nazwa doskonale oddaje sens i sposób jej powstawania – *revival*, czyli muzyka różniąca się od tradycyjnej tylko świadomym i pełnym szacunku podejściem wykonawcy do ludowego oryginału. Jest muzyka stylizowana, uprawiana przez zespoły pieśni i tańca, która w mniejszym lub większym stopniu odbiega od tradycyjnej, jej główną cechą jest dostosowanie do wymogów estrady i pokazu scenicznego. Jest muzyka folkowa z wszelkimi odmianami, jej twórcy przede wszystkim czerpią z tradycyjnej muzyki polskiej, ale też z innych źródeł (popularność muzyki latynoamerykańskiej czy irlandzkiej oraz bałkańskiej).

Muzyka ludowa bywa również źródłem inspiracji muzyków i kompozytorów muzyki poważnej, czego efektem jest powstawanie utworów, które muzyką ludową już nie są, ale ich związek z dawną tradycją ludową, treściami, które

niesie, jest zaznaczony (Paweł Szymański, Zygmunt Krauze, Henryk Mikołaj Górecki itd.). Dwudziestolecie niepodległej Polski przyniosło wzrost zainteresowania muzyką ludową z jej wszystkimi odmianami.

Muzyka tradycyjna na wsi

Tylko w niektórych regionach można mówić o obecności tej muzyki w życiu codziennym i odświętnym wsi. Tendencją ogólną jest porzucanie tradycyjnej muzyki na rzecz innych modnych form oprawy wesel (wesela są głównym nośnikiem tradycji) – disco polo, pop, muzyka weselna z nowymi tekstami, którą niektórzy antropolodzy zaliczają do ludowej. Muzyka tradycyjna obecna jest dzięki świadomemu podejściu niektórych zespołów regionalnych i instytucji lokalnych, często prowadzonych przez animatorów, terenowych etnografów lub pasjonatów. Wciąż istnieją instrumenty muzyczne i wykonawcy, którzy umieją na nich grać, wciąż istnieją kapele, które żyją z udziału w weselach, wciąż można usłyszeć wiele dawnych pieśni, łączonych z dawnymi obrzędami. Pod tym względem na mapie Europy jesteśmy ważnym miejscem, bo niewiele krajów może poszczycić się obecnością tradycyjnej kultury ludowej w XXI wieku (kraje bałkańskie, Białoruś, Ukraina), zwłaszcza w niektórych częściach Polski.

Podhale, Rzeszowskie i Pogórze, Beskidy Żywiecki i Śląski – to regiony, których ludność ma świadomość wagi rodzimej muzyki, identyfikuje się z nią. W tej części Polski wesela nie mogą obyć się bez tradycyjnej kapeli i elementów dawnej obrzędowości. Na Podhalu to nawet obowiązek. Zmiany są akceptowane, ale tylko w zakresie wielości instrumentów w tradycyjnej kapeli (powiększanie liczby instrumentów dla uzyskania mocniejszego brzmienia). Repertuar dawny pozostaje, często poszerzony o współczesne przeboje, czardasze itp.

W innych regionach sytuacja jest bardziej zróżnicowana, z tendencją do odchodzenia od tradycji na rzecz nowych form muzykowania. W niektórych regionach rozwinął się bardzo śpiew gromadny i powstały liczne zespoły śpiewacze (np. inicjowane przez Koła Gospodyń Wiejskich), które odtwarzają w nieco zmienionej postaci (bez ornamentów właściwych śpiewom solowym) dawny repertuar pieśniowy, w tym obrzędowy, ale głównie wykonują dwudziestowieczny repertuar popularny.

W Lubelskiem, Wielkopolsce, na Mazowszu, Kurpiach, w Radomskim, Kieleckiem, Krakowskiem tylko na nielicznych weselach jest obecna muzyka ludowa, a dbałość o jej przetrwanie spoczywa w rękach i głosach licznych zespołów śpiewaczych. Wciąż jednak jest tu niemało wykonawców muzyki tradycyjnej (starszego pokolenia), od których mogą uczyć się młodzi. W innych regionach, wsiach Warmii i Mazur, Suwalszczyzny, Pomorza, Kaszub i Kujaw, tradycja na co dzień jest nieobecna. Jedynym obszarem tradycyjnej kultury etnomuzycznej, o którym można powiedzieć, uogólniając, że w większości regionów mniej lub bardziej pozostaje wciąż obecny w praktyce społecznej, jest ludowy śpiew religijny, zarówno w formach liturgicznych (nabożeństwa wielkopostne), jak i pozaliturgicznych (kolędowanie, śpiewanie kolęd kantyczkowych, nabożeństwa majowe, czuwania pogrzebowe).

Generalnie jednak pobieżny – z konieczności – rzut oka na rzeczywistość muzyki na wsi pozwala postawić tezę, że o ile w mieście obserwuje się wzrost zainteresowania tradycyjną wiejską muzyką, o tyle na wsi jest ona w coraz mniejszym stopniu obecna. Wyjątkiem są regiony południa Polski.

Muzyka ludowa w mieście

To muzyka tradycyjna, rekonstruowana, stylizowana i folkowa, odłączona od swojej dawnej użytkowej funkcji, prezentowana w postaci koncertów, warsztatów, pokazów, których celem jest poznanie, nauka, podtrzymanie jej istnienia, pokazanie szerokiej publiczności walorów tkwiących w tradycji i różnych wariantach tej muzyki. Na uwagę zasługuje działalność Domów Tańca i stowarzyszeń, na czele z Warszawskim Domem Tańca, gdzie nauka tańców i pieśni ludowych odbywa się w sposób naturalny, podczas zabawy tanecznej i najczęściej od autentycznych wiejskich muzykantów.

Muzyka folkowa

Folk to muzyka tradycyjna XXI wieku. Wydaje się oczywiste, że tradycja i tradycyjna muzyka w rozumieniu XIX-wiecznym (czyli związana z obrzędem, świętem i będąca oprawą codziennego życia) nie ma szans na przetrwanie. Multimedia, unifikacja życia, globalizacja, postęp cywilizacyjny bezpowrotnie muszą ją zmienić, na wieś wkroczyła już dawno muzyka dyskotekowa, a tradycyjna kapela ludowa to rzadkość. Muzyka folkowa to jedna z dróg zachowania tradycji, np. tradycyjnych polskich rytmów, choć już w nieco innej, estradowej, koncertowej postaci. To przyszłość dla naszej tradycji. Tej przyszłości trzeba pomóc, uruchamiając szkolnictwo muzyczne w tym zakresie (wzorem krajów skandynawskich, Węgier i innych), by autentyczność muzyków wiejskich została zastąpiona profesjonalizmem i jakością wykonania.

Pierwszym polskim zespołem folkowym był zespół Syrbacy (pod kierownictwem Antoniego Kani), w którym muzycy grali na tradycyjnych i rekonstruowanych instrumentach ludowych melodie zaczerpnięte z pamięci ich rodziców oraz zbiorów pisanych, głównie Oskara Kolberga. Równolegle w roku 1985 powstał Kwartet Jorgi, dla którego muzyka tradycyjna była źródłem własnej twórczości muzyków. Przez ponad dwadzieścia lat, które upłynęły od powstania tych zespołów, nurt folkowy w Polsce rozwinął się ogromnie, czerpiąc zarówno z wzorów skandynawskich (godnych naśladowania, bowiem tam muzyka folkowa jest bardzo bliska ludowemu pierwowzorowi), jak i anglosaskich (na uwagę zasługuje żywotność tej tradycji i wielość młodych zespołów). Powstało kilkaset zespołów (ich liczba jest zmienna, czas działalności często krótki, tworzone bywają *ad hoc* na jakiś festiwal czy konkurs, inne utrzymują się długo na scenie folkowej), wciąż powstają nowe, wykształciło się wielu doskonałych artystów. Silnym impulsem do powstawania zespołów folkowych jest bogactwo polskiej tradycji ludowej, liczne instrumentarium i to szczególne wyzwanie, jakim jest oryginalna melodyka polskiej pieśni (oparta na skalach modalnych). Młodzi muzycy podchodzą do tych pieśni w różny sposób, wykonują ją: tradycyjnie (muzyka odnowiona, *revival*), ze skromną prostą aranżacją, z aranżacją jazzową, rockową, a nawet etno-techno. Repertuar zespołów folkowych (a są to niewielkie grupy do 10 osób i soliści) jest bardzo różnorodny. O wartości tej muzyki stanowią jakość opracowania, poziom wykonania i dobór repertuaru (według takich kryteriów ocenia zespoły jury festiwalu folkowego Polskiego Radia Nowa Tradycja, którego jestem członkiem).

Muzyka estradowa

Najbardziej kontrowersyjne muzycznie i estetycznie są zespoły pieśni i tańca, pokłosie wzorców radzieckich, które do dzisiaj nie tylko istnieją, ale często reprezentują Polskę poza granicami. To głównie zespoły studenckie, których repertuar stanowią opracowane wiązanki muzyczne z różnych regionów Polski, jakościowo i estetycznie słabe, aranżacyjnie bardzo słabe, wykonawczo – wciąż naśladowujące operetkowe zespoły „Mazowsze” i „Śląsk”. Często to karykatura muzyki i ludowej tradycji. Ze zgrozą widzę, że bywają wspierane i nagradzane przez państwowe instytucje kultury (np. przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, m.in. nagrodą im. O. Kolberga – tu istnieje kategoria zespołów prezentujących folklor stylizowany, ale stylizacja ta urąga patronowi, który badał i zbierał autentyczny folklor). Niestety, ich populistyczne produkcje cieszą się dość dużą akceptacją publiczności.

Twórczość inspirowana muzyką tradycyjną Fuzje stylistyczne

Bardzo ciekawe są fuzje artystyczne, które pojawiły się w latach 90., łączące kilka rodzajów wykonań i stylów, np. muzykę tradycyjną (*in crudo*) z elementami muzyki dawnej, jak projekt łączenia pieśni z Kurpiów z muzyką dawną i brzmieniem dawnego instrumentarium (śpiewaczka kurpiowska Apolonia Nowak i zespół Ars Nova Jacka Urbaniaka); z jazzem (kwartet Zbigniewa Namysłowskiego i góralska kapela Jana Karpiela), z klasyką (projekt zespołu Kwadrofonik połączenia nagrań muzyki tradycyjnej z płyt serii Muzyka Źródeł z własnymi utworami tą muzyką inspirowanymi, a także z muzyką Chopina i in.), z hip-hopem (grupa Psio Crew wykonująca beskidzkie pieśni w hip-hopowych rytmach oraz technice rap). Są też fuzje muzyki obcej z polską (np. reggae jamajskie i góralska polska, czyli Twinkle Brothers & Trebunie Tutki). Tych wariantów jest kilkadziesiąt, na różnym poziomie artystycznym. Tu też plasuje się ubiegłoroczny projekt Marii Pomianowskiej „Chopin na 5 kontynentach”. Jest to jeden z kierunków poszukiwań rozwoju i prezentacji polskiej muzyki ludowej.

DOKUMENTACJA MUZYKI LUDOWEJ

[*Maria Baliszewska, wspó praca Remigiusz Mazur-Hanaj*]

Bardzo ważne dla podtrzymania istnienia muzyki ludowej (z jej wszystkimi wariantami) są jej przekaz i dokumentacja jeszcze istniejących wykonawców autentycznych.

Niestety, nie ma bazy danych o liczbie wykonawców (z rozbiem na regiony) w skali kraju, będzie ona, mam nadzieję, powstawała jako efekt ratyfikowania przez Polskę konwencji UNESCO o niematerialnym dziedzictwie (Sejm RP, czerwiec 2010) przy Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków. Istnieją ogromne, liczące kilkaset tysięcy nagrań zbiory w IS PAN w Warszawie. Obecnie w bazie elektronicznej jest uwzględnionych 92 287 incipitów i tytułów, dane o wykonawcach, twórcach nagrań, miejscu itp.; 88 312 z tych danych jest dostępnych w internecie www.dismarc.org; 2000 próbek mp3 do odsłuchania (informacja: Jacek Jackowski, IS PAN).

Podobne zbiory dotyczące Wielkopolski posiada IS PAN w Poznaniu, nagrania dokonywane w terenie i podczas imprez znajdują się w domach kultury (Lublin, Nowy Sącz, Łódź, Suwałki, Biała Podlaska, Sieradz i inne), na uczelniach (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Zakład Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Zakład Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytut Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie), w rozgłośniach radiowych: w Warszawie (kilkadziesiąt tysięcy nagrań, ich liczba wciąż wzrasta), Kielcach (nagrania Piotra Gana), Krakowie, Bydgoszczy, Katowicach, Wrocławiu, Zielonej Górze, Białymstoku, Rzeszowie, Poznaniu, Lublinie, w Muzeach Etnograficznych (m.in. w Toruniu, kilka tysięcy nagrań). Są też zbiory, o których nie ma dokładnych danych, w Gminnych Ośrodkach Kultury, małych muzeach (np. w Muzeum Okręgowym w Sieradzu) itp.

Są także zbiory prywatne – tu najliczniejsza jest kolekcja Andrzeja i Małgorzaty Bieńkowskich, publikowana częściowo w ramach wydawnictwa „Muzyka odnaleziona”. Gromadzone od 1980 roku zbiory obejmują nagrania audio, wideo, zdjęcia, a także fotografie robione przez wiejskich fotografów. Obszar, który obejmują, to Polska centralna, Lubelskie, Rzeszowskie oraz Ukraina i Białoruś. Nagrania robione są w domach muzykantów, w naturalnych warunkach – to ok. 600 kapel i solistów oraz 200 zespołów śpiewaczych (i solistów).

158. MUZYKA LUDOWA...

Maria Baliszewska

Część zdigitalizowana to 300 płyt DVD i 400 płyt CD oraz około 600 fotografii archiwalnych, których tematem jest życie muzyczne wsi. Kolekcję zapisów wideo muzyki tradycyjnej granej przez wykonawców z kręgu revival posiada Stefan Żuchowski.

— — —

Spośród organizacji pozarządowych największe zbiory posiada warszawskie Stowarzyszenie „Dom Tańca” (oryginały w depozycie IS PAN), w większości jest to dokumentacja działalności SDT, muzyka instrumentalna i śpiew z większości regionów Polski (poza Podhalem, Kaszubami, Warmią i Mazurami), w sumie kilka tysięcy rekordów (opracowanych częściowo), wśród nich SDT posiada największy zbiór muzyki instrumentalnej granej w sytuacji tańca. Stowarzyszeń posiadających zbiory fonograficzne jest więcej, zwykle są to organizacje regionalne, jak np. Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu.

— — —

WYKONAWSTWO [Maria Baliszewska]

Muzyk ludowy

Jest to dziś postać trudna do zdefiniowania. Podobnie jak trudne jest definiowanie terminu „lud”, „ludowość”, „muzyka ludowa”. Anonimowy w przeszłości twórca i wykonawca dziś ma imię i nazwisko, często prawa autorskie i wykonawcze. Muzyk ludowy, wykonawca muzyki tradycyjnej, to najczęściej reprezentant najstarszej generacji (60–90 lat), dla którego to wciąż muzyka będąca częścią życia codziennego i odświętnego. Jest jeszcze wielu solistów śpiewaków i instrumentalistów wiejskich, ale w przeszłości to kapele były prawdziwą reprezentacją polskiej muzyki ludowej, która w swej istocie jest muzyką taneczną. Do wykonywania tej instrumentalnej muzyki były w użyciu następujące tradycyjne instrumenty: skrzypce (podstawa każdej kapeli, instrument prowadzący melodię), dudy (Wielkopolska, Beskid, Podhale), basy (krótkie, ręcznie robione), cymbały (Rzeszowskie), ręcznie wytwarzane harmonie zwane polskimi. Instrumenty te są nadal w użyciu i jest kilka tysięcy muzyków ludowych wciąż czynnych, grających na weselach, na festiwalach i podczas uroczystości rodzinnych. Niestety, ich liczba nie jest znana, ponieważ nie ma rejestru wykonawców w skali kraju. W niektórych domach kultury, regionalnych ośrodkach kultury i kilku stowarzyszeniach są wykazy muzyków, ale dane są wyrywkowe.

W rejestrze Stowarzyszenia Twórców Ludowych w Lublinie (STL) figuruje 164 przedstawicieli folkloru (instrumentalistów, śpiewaków i tancerzy), a także 68 kapel ludowych o statusie członków zbiorowych (dane z STL), a więc liczba absolutnie niereprezentatywna. STL od 1999 roku prowadzi ogólnopolską bazę danych pn. „Wiejskie zespoły artystyczne” – obejmuje ona zespoły śpiewacze, obrzędowe, teatralne, satyryczne, pieśni i tańca oraz kapele. Obecnie w bazie znajduje się ponad 2 tys. rekordów, a każdy z nich to opis jednego zespołu, kapeli lub solisty. Celem jest zgromadzenie możliwie pełnych informacji zawierających: adres, rok powstania, dane kierownika lub opiekuna, instytucję wspierającą, skład osobowy, rodzaj instrumentów, dane o uprawianej twórczości, tytuły spektakli, dane o aktywności zespołu – udziale w imprezach, zdobyte nagrody, nagrania i publikacje. Zebrane informacje dotyczą zespołów współcześnie działających, a ich głównym źródłem były ankiety rozsyłane do instytucji kultury, organizatorów imprez folklorystycznych i samych zespołów. Nie zawsze są to informacje w pełni wyczerpujące, ale rocznie weryfikuje się ok. 200 rekordów, uaktualniając dane. Najliczniej reprezentowaną kategorią są autentyczne zespoły śpiewacze wykonujące repertuar osadzony w tradycji własnego regionu, oparty na bezpośrednim, ustnym przekazie – pieśni obrzędowe, wielkopostne, kołędy, pastoralki, kołysanki, pieśni sieroce i pogrzebowe. Najliczniej zespoły te występują w województwach: lubelskim (180), śląskim (135), podlaskim (71), małopolskim (69) oraz mazowieckim (43). Mniej odnotowano autentycznych kapel ludowych o tradycyjnym instrumentarium i repertuarze – w Małopolsce (88), następnie w regionie podkarpackim (47), woj. mazowieckim (49) i łódzkim (40). Dość znaczącą aktywnością wykazują się wiejskie grupy obrzędowe i teatralne specjalizujące się w scenicznych opracowaniach ludowych widowisk. Najwięcej takich grup działa w woj. lubelskim (ponad 100), podlaskim (80) i mazowieckim (50).

Informacje statystyczne z bazy STL (2010 r.):

- kujawsko-pomorskie: 51 zespołów, 17 kapel
- lubelskie: 321 zespołów, 31 kapel
- lubuskie: 42 zespoły, 2 kapele
- łódzkie: 71 zespołów, 40 kapel
- mazowieckie: 139 zespołów, 49 kapel
- małopolskie: 194 zespoły, 88 kapel
- opolskie: 44 zespoły, 2 kapele
- podkarpackie: 61 zespołów, 47 kapel

- podlaskie: 178 zespołów, 14 kapel
- pomorskie: 57 zespołów, 12 kapel
- śląskie: 240 zespołów, 24 kapele
- świętokrzyskie: 65 zespołów, 21 kapel
- warmińsko-mazurskie: 23 zespoły, 6 kapel
- wielkopolskie: 108 zespołów, 30 kapel
- zachodnio-pomorskie: 56 zespołów, 19 kapel

Informacja o liczbie uczestników Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym podana przez organizatora – Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie – brzmi następująco: w festiwalach do 44. edycji włącznie wzięły udział 882 kapele, 588 instrumentalistów, 724 śpiewaków i 787 zespołów śpiewaczych. Przez kategorię konkursową „Duży – Mały” przewinęło się prawie 500 grup. Dane te podane są w przybliżeniu, ponieważ konkurs ten przez kilka początkowych edycji nie był ujmowany w protokołach, stąd brak dokładnej liczby uczestników. Największa liczba województw, jakie reprezentowali występujący w konkursach, to 37 (z 49) w starej strukturze administracyjnej, zaś 15 (z 16) po reformie. Nagrodzono i wyróżniono około 2 tys. kapel, zespołów i solistów (autor informacji: mgr Andrzej Sar, Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie), ale byli to wykonawcy wybrani w regionalnych eliminacjach, więc do pełnej liczby daleko. Eliminacje regionalne organizowane są zwykle w ośrodkach wojewódzkich i cieszą się wielką popularnością, a więc liczbę wykonawców z tego punktu widzenia można szacować jako kilkukrotnie wyższą (na samym Podhalu podobno działa ok. 1 tys. skrzypków ludowych).

Jolanta Danak-Gajda z Radia Rzeszów podała mi liczbę 50 czynnych kapel, w niektórych miejscowościach są nawet dwie, bo działają kapele dorosłych muzyków i młodzieżowe (np. Albigowa koło Łańcuta czy Trzciana koło Rzeszowa). Jest też 22–25 zespołów pieśni i tańca, w samym Rzeszowie są 4 takie zespoły, a grup śpiewaczych, które występują *a capella* bądź z towarzyszeniem akordeonu – niezliczona ilość, prawie w każdej wsi przy kole gospodyń wiejskich działa taka grupa i powstają ciągle nowe.

Dom Kultury w Łodzi zajmujący się fachowo opieką nad muzykami ludowymi podaje (na podstawie swojej bazy danych), że na terenie województwa łódzkiego działa 68 zespołów śpiewaczych, 19 solistów instrumentalistów, 20 solistów śpiewaków, 19 zespołów i kapel dziecięcych, 49 kapel.

Ośrodek kultury w Suwałkach: 34 zespoły regionalne śpiewacze, 5 kapel, 15 solistów śpiewaków.

Dane za ostatnią dekadę ze Stowarzyszenia Muzyków Ludowych ze Zbąszynia oraz Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu mówią o ponad 100 dudziarzach, koźlarzach oraz skrzypkach i klawecistach im towarzyszących, co daje ok. 40 kapel w składzie tradycyjnym oraz kilku wybitnych budowniczych instrumentów.

Biuro Promocji Zakopanego nie ma bazy danych, ale podaje, że współpracuje z 20 zespołami regionalnymi z okolic Zakopanego. Kapel podhalańskich sama znam kilkadziesiąt, nie wspominając o solistach śpiewakach, instrumentalistach i grupach śpiewaczych, które tworzą się ad hoc, gdy jest potrzeba.

Wśród wiejskich muzyków tradycyjnych jest wciąż wielu o bardzo wysokim poziomie wykonawczym, charakteryzują się kreatywnością, znajomością dużego repertuaru tańców, starym stylem gry (skale modalne mazurków i oberków, wariacyjność, ogrywanie melodii). Część z nich pozostaje w kontaktach z młodym pokoleniem i stowarzyszeniami muzyki ludowej z miast, biorą udział w warsztatach, przekazując swą wiedzę. Wymienić wszystkich nie sposób, bo to wciąż bardzo duża liczba wybitnych muzyków (kilkuset) we wszystkich regionach kraju. Ich wykonania znane z koncertów i nagrań są wzorcowe.

Muzycy wykonujący muzykę tradycyjną w miastach – styl *revival*, muzyka odżywająca

Do muzyków i kapel najstarszej generacji, autentycznych wiejskich muzykantów, trzeba dodać grupę młodych wykonawców miejskich, którzy świadomie kontynuują ten sposób muzykowania. Szacunkowo jest ich kilkadziesiąt na terenie całej Polski. Ważnymi ośrodkami nauczania i przekazu muzyki tradycyjnej są Węgałty (kapela Brodów), warszawskie Stowarzyszenie „Dom Tańca” organizujące warsztaty gry na instrumentach muzycznych, naukę tańców, imprezy edukacyjne dla mieszkańców Warszawy, oraz wiele stowarzyszeń lokalnych. W Polsce działa 13 niepublicznych stowarzyszeń (liczba może być zaniżona) zajmujących się promowaniem i edukacją w zakresie muzyki tradycyjnej. Organizują imprezy, warsztaty, spotkania z autentycznymi muzykami wiejskimi,

w kalendarzu imprez zajmują poważne miejsce. Jedną z ważniejszych imprez jest doroczny Tabor – warsztaty muzyki ludowej w terenie (organizator: Remigiusz Mazur-Hanaj). **Ta działalność jest nie do przecenienia, bo podtrzymuje unikatową wartość, jaką jest autentyczna wiejska muzyka ludowa.** W tej grupie wykonawców znajdują się wybitne postaci, mające już (choć są młodzi) wielki i ważny dorobek zarówno artystyczny, jak i edukacyjny. Są to m.in.: skrzypek, harmonista i śpiewak Janusz Prusinowski i jego trio, śpiewak i harmonista Adam Strug, Anna i Witold Brodowie, Agata Harz i Remigiusz Mazur-Hanaj, Jacek Hałas, Bartosz Niedźwiecki (który zaczął od muzyki folkowej, by dojść do tradycyjnej).

Muzycy folkowi – amatorzy i profesjonalści, pasjonaci i zawodowcy

Są wśród nich artyści wysokiej klasy (np. multiinstrumentalistka Maria Pomianowska ze swoimi zespołami San Nin i Zespołem Polskim realizująca wiele projektów łączących kultury i środowiska, akordeonista Jarosław Bester i Bester Quartet, Motion Trio i jego profesjonalni członkowie, światowej sławy muzycy tria Kroke, członkowie zespołu Kwadrofonik, Maciej Cierliński grający na lirze korbowej i wielu innych) i są muzycy, którzy nie mają wykształcenia muzycznego i dochodzą własną drogą do artystycznych efektów (np. rodzinna kapela Trebunie-Tutki, Kapela Ze Wsi Warszawa, Kwartet Jorgi, Orkiestra Św. Mikołaja). Liczba tych zespołów jest zmienna. Do prestiżowego festiwalu muzyki folkowej Polskiego Radia Nowa Tradycja zgłosiło się przez trzynaście lat jego istnienia ok. 500 zespołów, do udziału w festiwalu dopuszczono 160. Ale fluktuacja muzyków w tych zespołach jest duża, a same zespoły często nie utrzymują się zbyt wiele lat na scenie muzycznej. W Polsce nie ma tak sprzyjających warunków do rozwoju tej sceny jak np. w krajach skandynawskich, gdzie nie tylko działa rynek przyjazny takiej muzyce, ale i instytucje państwa, które organizują zamówienia koncertowe (na całe serie koncertów edukacyjnych) dla muzyków folkowych i tradycyjnych, generalnie wykonawców grających muzykę ludową w wielu wariantach stylistycznych.

Wykonawcy specjalnych projektów z tej dziedziny są zwykle ich pomysłodawcami i autorami, profesjonalistami, którzy znają wartość muzyki ludowej i chcą korzystać ze skarbów kultury ludowej. Tu nie sposób nie wymienić Jacka Urbaniaka i Zespołu Muzyki Dawnej „Ars Nova” (projekt pieśni kurpiowskich

Apolonii Nowak w oprawie muzyki dawnej), Zbigniewa Namysłowskiego korzystającego z inspiracji muzyki Podhala czy kiedyś Grzegorza Ciechowskiego.

Członkowie zespołów pieśni i tańca to grupa zmienna, studenci traktujący to jako przejściowe zajęcie, często uczestniczący w koncertach tylko dla wyjazdów zagranicznych. Ale coś w nich zostanie z tradycji nawet tak okrojonej czy traktowanej wręcz karykaturalnie.

Reasumując – polska muzyka ludowa jest wciąż żywym, niedefiniowalnym obecnie zjawiskiem, ważną częścią kultury narodowej, nośnikiem wiedzy o przeszłych pokoleniach. Niestety, w Polsce zainteresowanie tego typu muzyką nie jest wspierane w wystarczającym stopniu. Potrzebna jest reedukacja społeczeństwa polskiego, zwłaszcza jego elit, przekonanie do wartości tkwiących w tej muzyce, co powinno skutkować większymi nakładami finansowymi na projekty związane z muzyką tradycyjną. Ważnym posunięciem byłoby powołanie Instytutu Kultury Ludowej, w którym muzyka tradycyjna i projekty z nią związane (popularyzacja, dokumentacja, edukacja) zajęłyby ważne miejsce.

Muzyka mniejszości narodowych i etnicznych

Nad tradycją mniejszości czuwają sami członkowie tych społeczności oraz związki i stowarzyszenia. Oficjalnie istnieje w Polsce 9 mniejszości narodowych. Doliczyłam jeszcze mniejszość religijną – żydowską.

— **Białorusini** – to 16 gmin na Podlasiu; działa Białoruskie Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne, co roku organizowane są 4 festiwale, żyją i śpiewają wykonawcy muzyki na wsiach – soliści i zespoły śpiewacze oraz nieliczni instrumentalści, śpiew na głosy podtrzymywany jest przez grupy śpiewacze.

— **Ukraińcy-Lemkowie** – rozproszeni po Polsce po akcji „Wisła”, utrzymują jednak tradycję dzięki kilku zespołom ludowym i solistom (np. Julia Doszna), tradycyjna muzyka instrumentalna właściwie już nie istnieje, ale działają zespoły śpiewacze, np. Rodyna z Dubiażyna, laureat ubiegłorocznego festiwalu w Kazimierzu Dolnym, Werchowyna (Warszawa), Lemkowina i Kyczera, laureat nagrody im. O. Kolberga. Ważnym miejscem prezentacji i wspólnego muzycznego świętowania jest festiwal Ukraińska Watra w Bytowie.

Tradycyjne pieśni ukraińskie, zwłaszcza w potocznym języku chachłackim (jest też dużo tłumaczeń starych pieśni na język polski), można usłyszeć we

wsiach polsko-ukraińskich położonych w Nadsaniu czy w okolicach nadbużańskich na południowym Podlasiu, np. w okolicy miejscowości Dolhobrody (wspaniali soliści, regionalny zespół obrzędowy).

— **Ukraińcy-Bojkowie** – dziś nie ma już muzyków tej grupy etnicznej, choć byli jeszcze w latach 80. (Warmia i Mazury po przesiedleniach w ramach akcji „Wisła”).

— **Litwini** – ok. 6-tysięczna mniejszość zamieszkująca region suwalski, 50 miejscowości w gminach Puńsk i Sejny. Puńsk to kulturalne centrum społeczności litewskiej w Polsce, tu jest organizowany festiwal, są związki i Stowarzyszenie Litwinów w Polsce. Istnieją liczne zespoły dziecięce, w których dzieci uczą się tradycyjnych pieśni.

— **Romowie** – społeczność rozszkana po całej Polsce. Organizowanych jest kilka festiwali (Gliniojeck, Cieclocinek), tradycja jest żywa, istnieje wiele kapel romskich i zespołów, np. we wsi Czarna Góra k. Bukowiny Tatrzańkiej (Teresa Mirga i zespół Kale Bała).

— **Starobrzędowcy** (mniejszość rosyjska) – żyją we wsiach Bór, Gabowe Grądy, Wodzilki i Wojnowo. Hermetyczna społeczność skoncentrowana na śpiewie liturgicznym i oprawie wesel, zespoły podtrzymują tradycję z wieku XVII (gdy osiedlili się tu religijni uchodźcy z Rosji po reformie Cerkwi), np. Riabina z Gabowych Grądów.

— **Żydzi** – tradycyjna żydowska kultura muzyczna jest odbudowywana przez nieliczne osoby, które powracają do religii. Wielowiekowa kultura została bezpowrotnie zniszczona podczas II wojny i Holocaustu. W latach 90. powstało wiele zespołów klezmerskich o różnym poziomie wykonawczym, z których najlepsze to Bester Quartet i Kroke, oba z Krakowa. Członkowie grup to zwykle absolwenci szkół muzycznych, niekoniecznie Żydzi. Największy Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie ma wymiar międzynarodowy. Nowa muzyka klezmerska nawiązuje do starej repertuaru (Bałkany, Małopolska, Ukraina) i swobodnym stylem gry instrumentalnej (zespoły zwykle w składzie: skrzypce, akordeon i kontrabas).

— **Niemcy** – największa liczebnie mniejszość narodowa, bez tradycyjnej muzyki, która zniknęła jeszcze przed wojną, a losy powojenne polskich Niemców w zasadzie spowodowały jej zupełny zanik.

— **Tatarzy** – mniejszość historyczna, jej przedstawiciele są spolonizowani, tradycyjna muzyka nie zachowała się.

— **Czesi** – mała mniejszość (mieszkańcy Kotliny Kłodzkiej), muzyka tradycyjna nie zachowała się.

- **Karaimowie** – mniejszość religijna, tradycyjna muzyka nie zachowała się.
- **Grecy, Czeczeni, Kurdowie** – to nowe mniejszości, sporadyczne odbywają się koncerty nielicznych muzyków.

Muzyka inspirowana folklorem

Polskie tańce narodowe – mazur, kujawiak, oberek – były inspiracją dla wielu kompozytorów, także po Chopinie (np. Wieniawski, Zarzycki, Szymanowski itd.). Po II wojnie światowej w okresie PRL pod presją ideologii każdy z kompozytorów musiał interesować się muzyką ludową i korzystać z tego materiału. Powstało szereg kompozycji, czasem słabych, ale często wartościowych – jak *Ma a suite* Lutosławskiego, utwory St. Wiechowicza, Grażyny Bacewiczówny, Tadeusza Szeligowskiego, Tadeusza Bairda, Włodzimierza Kotońskiego. W latach 1970–1990 bez przymusu politycznego niewielu kompozytorów pozostało przy muzyce ludowej jako źródle inspiracji. Korzystając z ludowych tematów komponowali m.in.: Wojciech Kilar (*Orawa, Krzesany*), Edward Pałłasz, Bronisław Kazimierz Przybylski, Henryk Mikołaj Górecki, Piotr Moss, Zygmunt Krauze, Jan Krenz. Ich utwory tylko w pewnym stopniu nawiązują do ludowej tradycji, czasem poprzez cytaty melodii czy pieśni, czasem przez strukturę rytmiczną i motywy rytmiczne oraz skalę (Kilar, Górecki). Czasem pojawiały się próby przekazania ludowych treści nowymi środkami (*Z. Krauze Idyll, Aus aller Welt stammende*).

Polska muzyka ludowa z racji swojej struktury (modalne skale w pieśniach, rytmika mazurkowa, w przeważającej części Polski muzyka jednogłosowa) jest materiałem trudnym do opracowania. Ale kiedy sięga po nią prawdziwie wielki talent kompozytorski, powstają arcydzieła (Szymanowski, Lutosławski, Górecki, Kilar). Dziś jednak nie ma wielkich dokonań w tej dziedzinie.

Fonografia

Wydawnictwa fonograficzne z dziedziny muzyki tradycyjnej i folkowej mają małe nakłady, wydawcy są rozproszeni i brakuje informacji o nich. To prawdziwie chałupnicza działalność, choć oczywiście jest kilka serii wydanych w sposób systemowy. Muzyka ludowa notuje kilka płytowych sukcesów wydawniczych, to m.in. „Oj dana” (Grzegorz Ciechowski i nagrania muzyki tradycyjnej Polskiego Radia, nakład 30 tys.), „Pofolkuj sobie” (Polskie Radio, 1995, 15 tys. sprzedanych płyt), „Zakopower” (wyt. Kayax, nakład nieznany), „Twinkle Brothers & Trebunia Family”. Generalnie jednak jest to muzyka wydawana przez małe wytwórnie lub (przede wszystkim) przez same zespoły i kapele.

Najważniejsze wydawnictwa płytowe. Muzyka tradycyjna:

- wydawca Polskie Radio, seria „Muzyka Źródeł – z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia”, 27 tytułów w układzie regionalnym i tematycznym (nakłady między 1 tys. a 3 tys. egz.);
- seria „Muzyka odnaleziona” z kolekcji Andrzeja Bieńkowskiego, 10 tytułów, (nakład między 500 a 1 tys. egz.) , wyd. Muzyka Odnaleziona (prywatne);
- seria muzyki tradycyjnej Instytutu Sztuki PAN, autor Jacek Jackowski, 7 płyt (nakład 1 tys. egz.), wyd. Instytut Sztuki PAN;
- seria „Polish Folk Music”, wyd. Polonia Records Co., 39 tytułów;
- płyty wydawnictwa Słuchaj Uchem, 4 tytuły (nakład 1,5–2 tys. egz.);
- płyty wydawnictwa „In Crudo”, 9 tytułów (nakłady od 111 do 500 egz.), seria płyt wydawana przez Stowarzyszenie „Dom Tańca”, prezentująca tradycyjną muzykę polskiej wsi: pieśni świeckie i religijne oraz muzykę instrumentalną. Seria „In Crudo” zawiera materiał muzyczny niezmienny przez aranżacje, w formie surowej, swoistej dla danego regionu etnograficznego;
- płyty wydawane samodzielnie przez zespoły regionalne i regionalne ośrodki kultury, np. dodawane do książek (Suwalskie) i gazet (także z nagraniami radiowymi – efekt koprodukcji), kilkaset tytułów, brak danych.

Muzyka folkowa i etniczna – na ogół płyty wydają zespoły na własny koszt, rzadko z dotacji instytucji kultury, sprzedaż odbywa się przy koncertach, nakłady nieznane. Znani wydawcy to: Orange World (Gdańsk), Open Sources (Warszawa), MTJ (uboczna działalność, wydaje tu Maria Pomianowska). Do konkursu płytowego Folkowy Fonogram Roku (początkowo organizowanego w Lublinie przez Orkiestrę Św. Mikołaja, od 2001 przez Polskie Radio – RCKL)

od roku 1998 wpłynęło ponad 500 tytułów, ale jest to ułamek liczby całkowitej wydań fonograficznych muzyki folkowej. Na stronie www.amazonka.pl w zakładce „folk polski” znalazłam sklep internetowy z płytami, a w nim 118 propozycji płytowych różnych wydawnictw. Płyty wydawane przez zespoły są zwykle doskonale przygotowane, mają ciekawą szatę graficzną. Istnieje nagroda Wirtualne Gęśle przyznawana przez internautów najciekawszym płytom folkowym. Natomiast najważniejszy konkurs Folkowy Fonogram Roku ma dwie kategorie i nagrody: za najciekawsze płyty muzyki tradycyjnej Fonogram Źródeł oraz za najciekawsze płyty (3 nagrody) muzyki folkowej Folkowy Fonogram. Niektóre zespoły folkowe wydają swoje płyty za granicą (Kroke, Bester Quartet, Kapela Ze Wsi Warszawa).

— — —
— — —

Media [Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj]

— — —

Promocja i prezentacja polskiej muzyki ludowej w mediach jest skromna, ale istnieje. Najwięcej muzyki ludowej nadaje Polskie Radio.

[zob. TABELA 1 na następnej stronie]

— — —

W telewizji muzyka ludowa pojawia się rzadko – głównie w TVP Kultura i TVP Polonia, która przez wiele lat rejestrowała koncerty (festiwal Nowa Tradycja przygotowywał dokumenty).

— — —

W internecie można znaleźć audycje folkowe, np. „Radiovid”; publikowane jest czasopismo „Gadki z chatki”, www.gadki.lublin.pl.; od 1997 działa internetowa lista dyskusyjna **Muzykant**, którą założył i moderuje Karol Ejgenberg (ponad 7 tys. subskrybentów); ważne internetowe portale to:

<http://domtanca.art.pl>

<http://krusznia.blogspot.com>

<http://tyndyryndy.blogspot.com>

www.dudziarz.eu

www.etno.serpent.pl

www.muzykaodnaleziona.pl

www.festivalmazurki.pl

www.kulturaludowa.pl

www.cmt.art.plwww.oberek.blox.plwww.sukabilgorajska.plwww.tratwa.plwww.harmoniapolska.org<http://folklor.podkarpackie.pl><http://lirakorbowa.com>

TABELA 1. Przykłady audycji radiowych prezentujących polską muzykę ludową:

RADIOSTACJA	TYTUŁ AUDYCJI	MIEJSCE W RAMÓWCE	CZAS AUDYCJI [minuty]
Program 2 PR	Magazyn Źródła	codziennie, g. 12.00	60
Program 1 PR	Kiermasz	niedziela, g. 3.00	180
Rzeszów PR	Plebiscyt kapel	niedziela, g. 7.00	60
	Na ludową nutę	codziennie, g. 5.40	20
	Etnofonia	wtorek, g. 0.05	55
Olsztyn PR	Raz na ludowo	niedziela, g. 6.15	45
Zielona Góra PR	Donata swojskie klimaty	pon. – pt., g. 5.45	15
	Ziemia i pieśń	niedziela, g. 6.30	30
	Na swojską nutę	pon. – pt., g. 18.55	5
		niedziela, g. 11.45	15
Wrocław PR	Lista przebojów ludowych	niedziela g. 7.00–10.00	180
Kielce PR	W ludowych rytmach	codziennie, g. 5.30	25
		niedziela, g. 6.05	55
	Graj kapelo	codziennie, g. 11.50	10
Kraków PR, Szczecin PR, Gdańsk PR, Koszalin PR, Łódź PR	[nie nadają muzyki ludowej]		
Białystok PR	Muzyka mniejszości ukraińskiej, litewskiej i białoruskiej w magazynach tematycznych jako ilustracja		b.d.
Radio Poznań	Dźwiękowy atlas	poniedziałek, g. 21.05	55
Bydgoszcz PR	Muzyka źródeł (świata)	środa, g. 19.05	55
Katowice PR	Ligoniowe radio	sobota, g. 16.15	45
Lublin PR	Skarbnica folkloru	pn. – pt., g. 5.25	5
	Z malowanej skrzyni	niedziela, g. 5.30	30
Radio Alex Zakopane (komercyjne)	muzyka góralska	codziennie	b.d.

Stowarzyszenie Twórców Ludowych od 25 lat wydaje ogólnopolskie pismo „Twórczość Ludowa”, którego stałymi pozycjami są m.in.: archiwum folkloru, szkice i opracowania dotyczące muzyki, tańca i śpiewu, prezentacje sylwetek muzyków i zespołów oraz recenzje, omówienia i informacje. W latach 1997–2002 w Wielkopolsce ukazywał się rocznik „Duda i kozieł”, poświęcony tematyce dudziarskiej (red. Janusz Jaskulski, wyd. SML Zbąszyń).

Najważniejsze festiwale *[Maria Baliszewska]*

Załączam listę najważniejszych cyklicznych festiwali i imprez dotowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i listę festiwali nadesłaną przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Obie są niepełne, ale dają obraz treści imprez i miejsc.

Dla muzyki tradycyjnej najważniejszy jest **Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym**, impreza o długiej, bo 45-letniej tradycji, o wielkim znaczeniu dla podtrzymania, popularyzacji i edukacji w zakresie polskiej tradycji. Ma kilka kategorii, a o udział w nim trzeba walczyć w regionalnych eliminacjach. Te regionalne eliminacje to sieć lokalnych festiwali muzyki tradycyjnej o ustalonej renomie i znaczeniu, np. Dni Kolbergowskie w Przysusze, na które wykonawcy zjeżdżają się z wielu wsi i małych miejscowości. Dzięki wieloletniej tradycji i właściwemu regulaminowi festiwal ten nie tylko sprzyja prezentacji muzyki ludowej w jej dawnej formie, ale wychował nowe pokolenia wykonawców (dzięki konkursowi „Duży – Mały”, czyli mistrz i uczeń). Finansowany jest z kilku źródeł: przez Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie (organizator), MKiDN, Marszałka Województwa Lubelskiego, Polskie Radio (nagrody) i innych pomniejszych sponsorów. Merytorycznie doradza mu rada złożona z członków jury. Inne ważne festiwale to: **Tydzień Kultury Beskidzkiej w Żywcu** i **Festiwal Folkloru Górali Polskich w Żywcu**; **Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem**, z konkursem śpiewaków, kapel, instrumentalistów i zespołów śpiewaczych Podhala.

Dla muzyki folkowej najważniejszy jest **Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja”** (od 1998) i konkurs **Folkowy Fonogram Roku** (Studio Koncertowe Polskiego Radia). A także: **Skrzyżowanie Kultur** – festiwal warszawski o charakterze międzynarodowym, ale z obecnością polskich zespołów;

Ethno Port w Poznaniu – festiwal międzynarodowy, z zespołami polskimi;
Mikołajki Folkowe – lubelski festiwal dla polskich wykonawców. Jest też wiele innych festiwali, warsztatów i imprez jednorocznych i wieloletnich.

— — —
Ważniejsze festiwale muzyki *in crudo*:

Najstarsze Pieśni Europy – Lublin (od 1999)

Pieśni Bagien – Lublin (od 2005)

Muzyki Inspirowanej Folklorem „Dźwięki Północy” – Gdańsk

Wszystkie Mazurki Świata – Warszawa, od 2009

Muzyki Dawnej „Pieśń naszych korzeni” – Stary Sącz, Jarosław (od 1993)

Muzyki Tradycyjnej „Rozstaje” – Kraków (od 1999)

Międzynarodowe Warsztaty Śpiewu Archaicznego Fundacji „Ovo” (od 2000)

Kody – Lublin (od 2009)

— — —
Wykaz organizatorów i imprez muzyki ludowej dotowanych przez MKiDN w latach 2008–2010 poprzez Program: Dziedzictwo Kulturowe [Priorytet: „Kultura Ludowa – imprezy cykliczne”]:

- Miejski Ośrodek Kultury, Rabka-Zdrój: Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych
- Biuro Promocji Zakopanego: Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem
- Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej: Tydzień Kultury Beskidzkiej, w tym Festiwal Folkloru Górali Polskich i Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne
- Małopolskie Centrum Kultury Sokół: Święto Dzieci Gór – międzynarodowy festiwal dziecięcych zespołów regionalnych
- Fundacja „Muzyka Kresów”: Międzynarodowa Letnia Szkoła Muzyki Tradycyjnej
- Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu: Konkurs Gry na Instrumentach Pasterskich im. Kazimierza Uszyńskiego
- Stowarzyszenie Animatorów Ruchu Folkowego w Lublinie „Mikołajki Folkowe” – Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej
- Fundacja „Oikonomos”: Letnie warsztaty śpiewu białego w Białowieży
- Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Bukowskiej w Bukowsku: Ogólnopolski Festiwal „Bukowskie Prezentacje Folkloru Młodych”
- Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczerą”: Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny Mniejszości Narodowych i Etnicznych „Świat pod Kyczerą”
- Limanowski Dom Kultury w Limanowej: Festiwal Folklorystyczny „Limanowska Ślaza”
- Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury, Baranów Sandomierski: Festiwal „Dziecko w Folklorze”
- Piłski Dom Kultury: Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Bukowińskie Spotkania”
- Regionalne Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze: Międzynarodowy Dziecięcy Festiwal Folkloru

- Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej (CIOFF): Ogólnopolski Festiwal Zespołów Folklorystycznych im. M. Kosińskiego, Puławy
- Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu: Ogólnopolskie Konfrontacje Kapel Dudziarskich
- Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie: Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą
- Centrum Kultury i Sztuki w Lesznie: Warsztaty Dudziarskie
- Gminny Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji im. Ks. Mieczysława Mieszki w Kadzidle: „Wesele Kurpiowskie” Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny
- Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie: Międzynarodowy Jarmark Folkloru
- Stowarzyszenie „Dom Tańca” w Warszawie: Tabor Domu Tańca
- Stowarzyszenie Kultury i Folkloru Ziemi Polskich: Międzynarodowy Studencki Festiwal Folklorystyczny
- Towarzystwo dla Natury i Człowieka: In Crudo – w poszukiwaniu tradycji muzycznych Lubelszczyzny i Polesia
- Łowicki Ośrodek Kultury w Łowiczu: Ogólnopolskie Spotkania Folklorystyczne „O Łowicki Pasiak”
- Bukowiańskie Centrum Kultury „Dom Ludowy” im. F. Ćwizewicza w Bukowinie Tatrzańskiej: „Sabałowe Bajania” Ogólnopolski Konkurs Gawędziarzy, Instrumentalistów, Śpiewaków, Drużbów i Starostów Weselnych
- Wojewódzki Dom Kultury, Rzeszów: Ogólnopolski Konkurs Tradycyjnego Tańca Ludowego
- Regionalny Ośrodek Kultury w Łomży: Ogólnopolskie Dni Kultury Kurpiowskiej
- Polskie Radio SA, Warszawa: wydanie płyt z serii „Muzyka Źródeł”

Wnioski [Maria Baliszewska]

Podsumowując: muzyka ludowa w Polsce ma wiele barw, odmian, odżywa i rozwija się po latach wykorzystywania jej przez władze polityczne PRL. Jest wartością dla lokalnych społeczności i obecnie cieszy się nie tylko popularnością (przykładem jest ogromna publiczność, i to młoda, na wielkich festiwalach, takich jak Skrzyżowanie Kultur, Nowa Tradycja), ale i wzrostem zainteresowania, mimo braku edukacji i promocji medialnej. Warto jej pomagać w sposób instytucjonalny, systemowy, bo wciąż jeszcze istnieje w najważniejszej formie – autentycznej. Niezbędne są następujące działania:

- stworzenie ogólnokrajowej bazy danych o muzyce ludowej i jej wykonawcach;
- stworzenie bazy danych o znajdujących się w Polsce archiwach muzyki ludowej 2008–2010 oraz zapewnienie dostępu do nich zainteresowanym;

- pilne wprowadzenie edukacji w zakresie muzyki tradycyjnej do szkół. Należy powołać choć jeden wydział akademicki nauki gry na instrumentach i śpiewu tradycyjnego. Wzory należy czerpać z krajów skandynawskich, zwłaszcza z Norwegii, gdzie ten system działa doskonale i skutecznie;
- stworzenie skutecznego lobby na rzecz większej obecności muzyki ludowej (we wszystkich stylistycznych wariantach) w radiu i telewizji publicznej.

Niektóre oblicza wspóczesnej emancypacji muzyki ludowej – nurt *in crudo* [Remigiusz Mazur-Hanaj]

W roku 1992 zaczęła działać grupa Bractwo Ubogich, która jako pierwsza uznała w swoich poszukiwaniach muzycznych za pierwszorzędne odwołanie się do tzw. polskich źródeł (w istocie to źródła wielokulturowe), czyli do muzyki *in crudo*, poprzez wprowadzenie oryginalnego repertuaru, tradycyjnych stylów i technik wykonawczych.

Można przyjąć, że zapoczątkowało to w Polsce nurt muzyki zwanej *revival* (na zasadzie analogii z podobnymi zjawiskami w innych częściach Europy), dało też impuls do zwrotu w kierunku inspiracji polską muzyką w środowiskach już istniejących: wśród muzyków folkowych, odwołujących się dotąd do tradycji wschodniosłowiańskich (tu szczególnie Orkiestra Św. Mikołaja), celtyckich czy andyjskich, oraz w środowisku Fundacji „Muzyka Kresów”, poszukującej rudymentów tradycji muzycznej w praktyce kulturowej naszych wschodnich sąsiadów.

Oczywiście jest to cezura symboliczna, ponieważ zwrot ku rodzimym źródłom wisiał niejako w powietrzu w latach 90. Konstytutywnym doświadczeniem okazało się tu bezpośrednie zetknięcie z żywą materią tradycji i jej sukcesorami *in situ*, czyli wyprawy na wieś. W połączeniu z poznaniem archiwów muzycznych (zwłaszcza Instytut Sztuki PAN), zarejestrowanego dziedzictwa muzycznego pokoleń, które odeszły, a także z poznaniem historycznych oraz doświadczeniem wciąż żywych kontekstów etnokulturowych pozwoliło to przywołać i uruchomić na nowo specyficzną wyobraźnię muzyczną, czy szerzej fonosferyczną, jako pewien wehikuł twórczy zdolny do poruszania się w różnych wektorach czasowych.

Dzięki archiwaliom dawnym i współczesnym (tu zwłaszcza zbiory Andrzeja Bieńkowskiego) oraz spotkaniom z praktykującymi muzykantami i śpiewakami sensowne stało się:

- eksperymentowanie na osi tradycji (Lautari, Wędrowiec, „Metamuzyka”, projekty animowane przez Fundację „Muzyka Kresów”);
- rekonstruowanie, np. ożywianie XIX-wiecznych zapisów Oskara Kolberga;
- podejmowane równoległe ze wspólnym muzykowaniem i uczeniem się od żyjących wybitnych muzyków tradycyjnych starszego pokolenia (Janusz Prusinowski Trio i Piotr Gaca czy śpiewaczki z Gałek Rusinowskich z Radomskiego, Podróżniczy Kolektyw Skrzypcowy i Jan Gaca z Radomskiego, Kapela Braci Dziobaków z Woli Destymflandzkiej i Stanisław Głaz z Lubelskiego, Krusznia i Franciszek Racis z Suwalskiego, Kapela Brodów i Jan Cebula z Rzeszowskiego). Okazuje się, że ożywianie dawnych nut z takim „backgroundem” wiedzy, a zwłaszcza praktyki, w dialogu i współpracy z sukcesorami tradycji, wprowadza nową jakość – może być daleko ciekawsze artystycznie niż tylko odczytywanie uproszczonych notacji, które z konieczności stanowią redukcję rzeczywistości. Podobne metody od wielu już lat z powodzeniem stosuje się przecież w rekonstrukcjach czy też reinterpretacjach muzyki dawnej, przedrenesansowej i nie tylko.

Z dwóch wyżej wymienionych nurtów zwłaszcza ten drugi jest jak dotąd pierwszy co do znaczenia i odgrywa istotną rolę w, by tak rzec, emancypacji muzyki ludowej w szerszych kręgach kultury popularnej, a jeszcze bardziej wśród kulturalnych elit i w środowiskach artystycznych. Centrum tego nurtu, a poniekąd także całego zjawiska *in crudo*, wyznacza w dużej mierze działalność dwóch kapel z wyżej wymienionych, a mianowicie Kapeli Brodów i Janusza Prusinowskiego (od kilku lat realizującego się głównie w swoim autorskim Trio). Można powiedzieć, że ich dokonania wyznaczają pewien kanon muzykowania, pozostającego w zgodzie z tradycją, kanon, w którym dojrzałość twórczego szacunku dla mistrzów pozwala nie ograniczać pola ekspresji własnej wrażliwości. Zresztą, co charakterystyczne, obydwa nurty zasilane są często przez tych samych muzyków.

Spśród nich może warto chociaż pokrótce przedstawić kilka osobowości, które wyłamują się ze schematów, badają granice gatunku i poszukują jego centrum, podróżując także w tym celu po terytoriach czasem dla niego obcych (kulturowo, estetycznie). Należy tutaj wymienić zwłaszcza Macieja Filipczuka z Poznania, który poszukuje własnego języka muzycznego zarówno w projektach

ściśle *in crudo* (nauka u nieżyjącego już skrzypka Kazimierza Meto z Gliny, we współpracy z Podróżniczym Kolektywem Skrzypcowym czy lokalnymi inicjatywami muzycznymi na Podlasiu), jak i w eksperymentach z muzykami avant-jazzowymi (z formacji Robotobibok, wspólny projekt „Metamuzyka”), a także tworzy muzykę z pogranicza *in crudo*, jazzu i muzyki klasycznej (Lautari, Transkapela).

Z kolei w wokalistyce warto zwrócić uwagę na poszukiwania Agaty Harz z Warszawy, które pokazują, jak szeroki obszar do eksploracji rozciąga się między tradycyjnym głosem białym a emisją klasyczną – począwszy od eksperymentów z głosem w minimalistycznych piosenkach opartych na współczesnym brzmieniu (grupa Księżyc), przez eksperymentalne traktowanie białego głosu w zespole Wędrowiec, wykonywanie kompozycji z obszaru muzyki współczesnej (Bumšteinas, Karkowskiego, Luciera), przygody z muzyką dawną (współpraca z Ars Nova), na *in crudo* kończąc (Bractwo Ubogich, Pies Szczeka; projekt „Muzyka jednej wsi – Łukowa”, działalność edukacyjna – wieloletnie warsztaty śpiewu tradycyjnego „Wniebogłosy”).

Spośród śpiewaków zaś szczególnie ciekawy jest Adam Strug (Łomża, Warszawa), który konsekwentnie kroczy osobistą i oryginalną ścieżką poszukiwań. Choć z równym powodzeniem uprawia zarówno śpiew *in crudo*, jak i twórczość własną, to traktuje ją jako rozwinięcie paradygmatu tradycyjnego – jego dyscyplinującą logikę i środków wyrazu, przy czym ważnym punktem odniesienia dla Struga jest, jak to sam określa, „ryt mątwicki” (od wsi Mątewica, w której żył jego nauczyciel Jan Nasiadko) oraz związki śpiewu ludowego z przedszolesmeńskim chorałem Kościoła Zachodniego, a także Wschodniego. Dla kontrastu cechą charakterystyczną innego śpiewaka i multiinstrumentalisty, artysty rzeźbiarza z wykształcenia, Jacka Hałasa jest „wielojęzyczność”, czy też mozaikowe, aplikacyjne budowanie własnego języka muzycznego ze starszych i nowszych warstw tradycji bardzo różnych kultur etnomuzycznych. Naturalnym wyrazem jego osobowości jest zonglowanie rozmaitymi stylistykami. Potrafi być bardem, grać do tańca, komponuje muzykę teatralną. W tym wszystkim nawiązuje do tradycyjnej postaci muzyka-aktora-trikstera.

Na koniec uwaga odnośnie nomenklatury. W związku z powszechnymi wciąż w potocznej świadomości skojarzeniami określenia „muzyka ludowa” – zwłaszcza spowodowanymi realizacjami scenicznymi zespołów pieśni i tańca –

przedstawiciele nurtu rekonstrukcyjnego używają częściej słów „tradycyjna” czy „wiejska”, a jako że i te terminy nie grzeszą precyzyjnością, coraz powszechniej używa się określenia *in crudo*, czyli muzyka „na surowo”, bez zbędnego sztafażu, z akcentem na ducha oryginału, z szacunkiem dlań, ale też z osobistym podejściem. Jest to termin o tyle wygodny, że w tym powyższym (szerszym niż ściśle dotąd muzykologiczne) znaczeniu koduje cechy estetyczne, stylistyczne, a także rodzaj pewnej postawy badawczej i twórczej, wprowadza relacje zarówno z formą, jak i treścią.

Muzyka ludowa – edukacja

[*Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanał*]

Nie istnieje w Polsce – w odróżnieniu od wielu krajów europejskich – systemowy program nauczania folkloru muzycznego na żadnym z poziomów edukacji – ani powszechnej, ani artystycznej. Szkolnictwo powszechne nie dysponuje długofalowym ministerialnym programem edukacyjnym promującym wiedzę o ludowych tradycjach muzycznych, a może szerzej – o ludowej części dorobku kulturowego w Polsce. Nie ma zintegrowanego programu edukacji regionalnej, dającej w dłuższej perspektywie poczucie zakorzenienia w określonej tradycji i tożsamości kulturowej. Przekazywanie tej tradycji odbywa się na szczeblu regionalnym dzięki różnej jakości inicjatywom, w tym najczęściej dzięki pasji i entuzjazmowi ludzi, którym te idee i wartości są bliskie – wtedy przynajmniej taki przekaz nie jest traktowany jako zło konieczne i nuda.

W zasadzie szkolnictwo muzyczne nie ma w swojej ofercie nauki gry na ludowych instrumentach tradycyjnych. Wyjątkiem, być może niejedynym, jest szkoła muzyczna w Zbąszyniu, gdzie istnieje klasa instrumentów ludowych – prowadzona jest nauka gry na koźle i sierszeńkach (Henryk Skotarczyk, Jan Prządka). Zapewne także dzięki tej klasie instrumentalnej udało się przywrócić szerokiej praktyce instrumenty dudowe w tych regionach, na których dawniej występowały (region kozła, dud)⁹. Od roku 2005 z inicjatywy grona etnomuzykologów i nauczycieli, a pod patronatem Centrum Edukacji Artystycznej, jest realizowany pilotażowo przedmiot „Polski folklor muzyczny” w wymiarze rocznych zajęć w niektórych średnich szkołach muzycznych (Szczecin, Suwałki, Bydgoszcz, Katowice, Łódź, Olsztyn, Rzeszów, Zielona Góra, Warszawa).

Szkolenia dla nauczycieli, którzy zgłosili się do prowadzenia zajęć z tego przedmiotu – przeprowadzone kilkakrotnie, z udziałem organizacji pozarządowych – pokazały, jak niewielkie jest grono kompetentnych w tej dziedzinie muzyków i muzykologów. Na użytek tego programu CEA wydało podręcznik prof. Jadwigi Sobieskiej, uzupełniony i na nowo zredagowany przez prof. Piotra Dahliga¹⁰.

Absolwenci wyższych szkół muzycznych opuszczają mury uczelni jako ignoranci w dziedzinie polskiej muzyki tradycyjnej. Jeśli prowadzone są zajęcia na ten temat, to wyłącznie teoretyczne. Jedyne praktyczne zajęcia mają miejsce w ramach specjalizacji pedagogicznych, ale dotyczą np. „tworzenia akompaniamentów fortepianowych i opracowań pieśni ludowych na chór dziecięcy” (cytat z sylabusu zajęć „Folklor muzyczny” jednej z wyższych uczelni muzycznych). Często jedyny aktywny kontakt z polskim folklorem muzycznym (stylizowanym) mają uczniowie i studenci poprzez liczne wciąż szkolne zespoły pieśni i tańca. Precedensem jest utworzenie w roku 2010 w krakowskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Instrumentalnym nowego kierunku – fidele kolanowe (w tym fidel płożka i suka biłgorajska). Są to smyczkowe instrumenty historyczne, na których gra się techniką paznokciową, trzymając instrument w pozycji pionowej, na kolanie. Dzięki pasji i wiedzy dr Marii Pomianowskiej, która prowadzi te zajęcia, kilkoro studentów uczy się gry na tych instrumentach wraz z odpowiednim repertuarem. W 2009 na UW uruchomiono pierwsze w kraju roczne podyplomowe studia etnomuzykologiczne z myślą o „animatorach i twórcach kultury, nauczycielach szkół (m.in. ww. przedmiotu wprowadzonego przez CEA), instruktorach zespołów ludowych i folklorystycznych, redaktorach muzycznych”. W programie studiów są również zajęcia warsztatowe. Kierownikiem studiów jest dr Tomasz Nowak.

Ogólnopolska sieć instytucji samorządowych, głównie domów kultury, odziedziczona w większości po PRL, zmienia się, jeśli chodzi o jakość oferty w interesującej nas dziedzinie, bardzo powoli. Istnieje tu cały czas wiele amatorskich zespołów folklorystycznych prowadzonych przez instruktorów koncesjonowanych w ramach ukształtowanego jeszcze w PRL systemu podnoszenia kwalifikacji zawodowych. Propagowany przez nich obraz folkloru nie różni się zbytnio od tego sprzed 40 lat, wciąż dominuje przeświadczenie o nadrzędnej wartości scenicznych opracowań i stylizacji. Obraz ten podtrzymują aktywne również dziś środowiska, które go niegdyś współtworzyły – związane

z zespołami pieśni i tańca, a umocowane obecnie w międzynarodowych strukturach organizacyjnych Sekcji Polskiej CIOFF⁻¹¹. Warto wspomnieć, że na utrzymaniu np. Samorządu Województwa Mazowieckiego pozostaje Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”, który dodatkowo z budżetu wojewódzkiego otrzymał w ostatnich latach wielomilionową dotację na wybudowanie swojej nowej siedziby, tzw. Matecznika w Karolinie⁻¹². Muzyka tradycyjna w autentycznej postaci znajduje się w polu zainteresowania wciąż tylko niektórych instytucji samorządowych, szczególnie tych działających na terenach karpackich, gdzie folklor jest wciąż żywy (np. Dom Ludowy w Bukowinie Tatrzańskiej) i w kilku rejonach Wielkopolski (m.in. ośrodki kultury Zbąszyń, Kościan i Bukówiec Górny, Krobia oraz Poznań: Centrum Kultury Zamek i Muzeum Instrumentów Muzycznych), a także w Łodzi (Łódzki Dom Kultury), Sieradzu (program „Krzesiwo”) i na Kurpiach.

Edukacyjną lukę dotyczącą autentycznej muzyki ludowej, z konieczności w niewielkim stopniu, ale efektywnie i na dobrym poziomie, starają się zapelnąć inicjatywy środowisk nieformalnych i organizacji pozarządowych. Najważniejsze warsztaty organizowane regularnie od lat odbywają się najczęściej w formie sezonowych obozów i szkół wyjazdowych, trwających co najmniej tydzień, z udziałem wiejskich artystów w roli nauczycieli (*in situ*). Przy czym należy tu dodać (na co nie ma miejsca w tabeli), że pionierem działalności warsztatowej w zakresie muzyki *in crudo* (zwłaszcza śpiewu) była w skali ogólnopolskiej Fundacja „Muzyka Kresów” z Lublina (prowadzona przez Jana Bernada i Monikę Mamińską-Domagalską od początku lat 90.). Sensownym pomysłem fundacji okazało się odwołanie do doświadczeń i metod wypracowanych w tej mierze na Wschodzie (Ukraina, Białoruś, Litwa, Rosja), co wysoko ustawiło poprzeczkę jakości dla kontynuatorów tego typu edukacji, z których najaktywniejsze na gruncie polskiego dziedzictwa regionalnego było z kolei Stowarzyszenie „Dom Tańca” z Warszawy działające od połowy lat 90. Inspirując się właśnie doświadczeniami wschodnimi, a także adaptując pomysły węgierskie, wypracowało z czasem własne metody edukacji i upowszechniania w zakresie śpiewu, muzyki instrumentalnej, tańca i uczestnictwa w kulturze tradycyjnej. Stowarzyszenie „Tratwa” z Olsztyna (Podróżniczy Kolektyw Skrzypcowy, działa od 1999) poszło zaś krok dalej w kierunku zaangażowania społecznego (świadomego współczesnych kontekstów globalnych) na gruncie kultury i muzyki, czego pożądanym efektem jest zmiana społeczna, podobnie jak w antropologii stosowanej. W sumie te trzy środowiska wypracowały komplementarny model edukacji

w dziedzinie tradycyjnej kultury muzycznej akcentujący praktykowanie; z jednej strony uwzględniający system mistrz – uczeń, kontakt osobisty, z drugiej zaś oparty na paradygmacie kultury czynnej (niezdeteminowanej przez „dzieło”, dowartościowującej proces, „kultury otwartych drzwi” zarówno w sensie społecznym, jak i artystycznym). Charakter temu modelowi nadają szczególnie dwa ważne aspekty tradycyjnie rozumianej kultury muzycznej, aktualne również współcześnie:

- kontekstualność, wrażliwość na wzajemne powiązania między poszczególnymi elementami kultury i życia, muzyką instrumentalną, tańcem, śpiewem i mową (mowa także jako parole, czyli dyskurs – por. tutaj znaczenie, jakie się dzisiaj nadaje temu terminowi w naukach społecznych);
- cielesność.

Oprócz tego od lat istnieją cykliczne lub jednorazowe warsztaty w miastach, głównie w Warszawie i Lublinie. Kilka zespołów (np. Kapela Brodów, Pies Szczeka) zrealizowało po kilkaset pojedynczych audycji w szkołach różnych regionów Polski, m.in. w ramach Sceny Kameralnej Filharmonii Narodowej. W latach 2002–2006 na zaproszenie Instytutu Kultury Polskiej UW warszawski Dom Tańca prowadził warsztaty o dwusemestralnym programie dla studentów kulturoznawstwa. Od połowy lat 80. z bardzo dobrym rezultatem działają w Małopolsce lokalne szkółki muzykowania. Taką szkółkę prowadzi też w Zakopanem Krzysztof Trebunia-Tutka, ucząc – ze świetnymi wynikami – młodych Podhalan gry na skrzypcach i tradycyjnych nut (melodii). Innym przykładem dbałości o lokalną tradycję jest Ognisko Twórczości Artystycznej prowadzone przez fundację braci Golec w Milówce na Żywiecczyźnie. Dzieci uczą się tu gry na skrzypcach, heligonce, dudach żywieckich, ale także instrumentach „klasycznych” (puzony, trąbki, klarnety i inne). Na Lubelszczyźnie działa od kilku lat lutniczo-muzyczna Szkoła Suki Biłgorajskiej (Janów Lub.) oraz Studio In Crudo (Lublin). Na Mazowszu podobne próby podejmuje Mazowiecka Szkoła Muzyki Ludowej. W zakresie śpiewu tradycyjnego szczególnie aktywną działalność warsztatową oprócz wymienionych już Agaty Harz i Adama Struga prowadzą Ewa Grochowska, Monika Mamińska-Domagalska, Barbara Wilińska, Anna Broda, Weronika Grozdek-Kołacińska oraz nauczyciele ze wschodu, głównie związani z kijowskim zespołem Drewo Jewhena Jefremowa. W zakresie muzyki skrzypcowej: Janusz Prusinowski, Maciej Filipeczuk, Bartosz Niedźwiecki, Maciej Żurek oraz muzykanci tradycyjni – m.in. Stanisław Głaz, kapela Jana Gacy. Od wielu lat swój autorski program zajęć dla dzieci opartych na muzyce

tradycyjnej realizuje Katarzyna Szurman wraz z zespołem. Podobnych stowarzyszeń i inicjatyw nieformalnych jest coraz więcej. Ich celem jest zachowanie i przekazywanie tradycji kulturowej regionu, a w wielu przypadkach dążenie do rewitalizacji zanikłych wcześniej elementów lokalnej kultury niematerialnej – zwyczajów, pieśni, tańców, wierzeń, a także języka. Warto przy tym pamiętać, że zajmując się dokumentacją terenową, edukacją w formie szkół letnich, warsztatów stałych lub okazjonalnych, zajęć w szkołach i przedszkolach oraz akcji edukacyjnych organizacje pozarządowe nie dysponują stałym dofinansowaniem, zwykle nie mają też etatów lub/i stałej siedziby.

— — —
 — — —
*Przygotowano korzystając w części z referatu dr Bożeny Lewandowskiej
 wygłoszonego podczas sesji naukowej w Zakopanem, sierpień 2010.*

— — —
 — — —
 — — —
 — — —
 Dziękujemy autorom listów za wszystkie opinie, krytyczne uwagi i uzupełnienia, w szczególności dr. Januszowi Jaskulskiemu, kierownikowi Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, dr. Tomaszowi Nowakowi z Instytutu Muzykologii UW, dr Hubertowi Czachowskiemu z Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Monice Mamińskiej-Domagalskiej z Fundacji „Muzyka kresów”, Krzysztofowi Gorczyca z Towarzystwa dla Natury i Człowieka, Krzysztofowi Butrynowi ze Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

- — —
 — — —
 — — —
 — — —
1. Jak wskazuje tytuł, za punkt wyjścia przyjmujemy z konieczności uproszczoną rekapitulację recepcji muzyki tradycyjnej, recepcji ukształtowanej w powszechnej świadomości przez PRL. Przedmiotem *Raportu* nie jest historyczna i akademicka refleksja nad źródłami i dziejami recepcji folkloru, sięganie do czasów romantyzmu i modernizmu, analizy i rozważania nad trwałością tej osnowy w czasach Polski Ludowej. Bliżej zainteresowanym tym tematem polecamy wyczerpującą monografię Piotra Dahliga *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, IS PAN, 1998. Ogniskujemy uwagę na polityce kulturalno-społecznej władz „ludowego” państwa, opartej, jak się wydaje, na ideologicznej „grubej kresce” oraz na jej konsekwencjach dla obrazu autentycznej kultury ludowej w społeczeństwie.
 2. por. Józef Burszta w rozmowie z Sewerynem Wislockim w: *Pożegnanie paradygmatu. Etnologia wobec wspóczesności*, Instytut Książki, 1994.
 3. Szczegółowo zagadnienie przeobrażeń muzyki ludowej w praktyce społecznej po 1945 roku omawia Piotr Dahlig w: *Muzyka ludowa we wspóczesnym spoeczeństwie*, WSiP, 1987, s. 47 i nast.

4. Zespoły pieśni i tańca to zjawisko złożone, różnorodne i w swoich korzeniach sięgające poza PRL. Wartościmy negatywnie jedynie wycinkowo ich oficjalny, propagandowy szablon, jakim był szczególnie w latach 50. np. ZPiT „Mazowsze”. Im słabiej się ten szablon odbił w różnych wersjach lokalnych, z tym większą korzyścią było to dla kultury tradycyjnej (np. wartościowa działalność ZPiT „Puszcza Biała” w Obrzytem i wiele innych).
5. Piotr Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna*, IS PAN, 1993.
6. Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, 1973.
7. Franciszek Kotula, *Muzykanty*, LSW, 1979 oraz *Znaki przeszłości*, LSW, 1976.
8. Andrzej Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Prószyński i S-ka, 1999.
9. Jedyń w Polsce *Podręcznik nauki gry na dudach, koële i sierszefkach* opracował Antoni Janiszewski, Poznań, 1972 (wyd. II wraz z filmem DVD, oprac. Kazimierz Budzik, Poznań, 2008). Oba wydania zawierają kilkadziesiąt ćwiczeń i utworów na wielkopolskie instrumenty dudowe.
10. Jadwiga Sobieska *Polski folklor muzyczny*, wyd. III, CEA, 2006, oraz *Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. Piotr Dahlig.
11. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels; większość spośród 155 członków Sekcji Polskiej tej organizacji to studenckie i regionalne zespoły pieśni i tańca, jednym z celów statutowych CIOFF jest „ochrona folkloru i sztuki ludowej” (<http://www.cioff.pl/index.php?menuID=czlonk>).
12. W ciągu ostatnich pięciu lat ZPiT „Mazowsze” otrzymywał ze środków Samorządu Województwa Mazowieckiego coroczne dotacje na działalność bieżącą w wysokości od 5,5 do 9 mln złotych oraz różnej wysokości dotacje na cele inwestycyjne (źródło: oficjalne dane Samorządu WM, szczegóły na www.mazovia.pl); centrum folklorystyczne Matecznik w Karolinie z nowoczesną salą widowiskową, zapleczem hotelowo-gastronomicznym, i zagospodarowaniem otoczenia kosztowało prawie 120 mln złotych, z czego 80% pokryto ze środków unijnych; źródło: „Gazeta Wyborcza”, 16.10.2009).

Agata Sapięcha

MUZYKA DAWNA

— — —

— — —

— — —

— — —

Geneza ruchu wykonawstwa zgodnego historycznie w Polsce

— — —

Wykonawstwo muzyki dawnej rozumiemy jako oparte na wiedzy o estetyce i praktyce wykonawczej, docelowo⁻¹ realizowane na instrumentach z epoki (lub ich kopiach). W Polsce ten właściwy dla zagadnienia sposób pojmowania i interpretacji muzyki dawnej (od najstarszej do romantycznej) zapoczątkowali: Zdzisław Szulc (założyciel Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu), jego uczeń i następca Włodzimierz Kamiński, Wanda Landowska, Stefan Sutkowski (*Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, 1957), Stanisław Gałoński (*Capella Bydgosciensis*, 1962, *Capella Cracoviensis*, 1970), Kazimierz Piwkowski (*Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses*, 1964), Katarzyna Zachwatowicz, Zdzisław Skwara (*Canor Anticus*, 1970, prowadzony obecnie przez Marcina Zalewskiego jako zespół viol da gamba), a w dziedzinie zespołów wokalnych: Edmund Kajdasz (*Cantores Minores Wratislavienses*, 1966), Zofia Urbanyi-Świrska (*I Musici Cantanti*, 1966), Maciej Jaśkiewicz (*Ars Antiqua*, 1973).

— — —

Aktywne i skuteczne poszukiwania idiomu muzyki dawnej właściwego dla każdej epoki – wynikały zarówno z odkryć teoretyków i budowniczych instrumentów, jak też artystycznej intuicji i wyobraźni wykonawców – rozpoczęto na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w krajach Europy Zachodniej, szczególnie w Holandii, Belgii, Anglii, Austrii i Szwajcarii (*Schola Cantorum Basiliensis*). Dla artystów polskich chcących podążać podobną drogą jedyną szansą były zagraniczne studia muzyczne lub starania o wyjazdy na specjalistyczne kursy mistrzowskie. Takie starania, a w ich wyniku studia w Belgii, podjęła jako

jedną z pierwszych Marta Kaczmarska. Po powrocie do Polski wraz z mężem Zygmuntem Kaczmarskim założyła w Krakowie w latach 80. zespół barokowy Fiori Musicali, zapraszając do współpracy muzyków tworzących już wcześniej Krakowski Consort Gambowy (Małgorzata Muzyka-Gołogórska, Bożena Hordziej, Marcin Krzyżanowski, Kazimierz Pyzik), a także muzyków z Warszawy, późniejszych członków Il Tempo (zał. 1990). W latach 70. i 80. za granicą studiowali również niemal wszyscy późniejsi kierownicy znanych zespołów powstałych w latach 1980–1990: w Szwecji Jacek Urbaniak (prowadzi od 1981 roku zespół Ars Nova), we Włoszech i Francji Władysław Kłosiewicz (wybitny solista klawesynista, prowadzi również zespoły barokowe Warszawskiej Opéry Kameralnej i Narol Baroque), we Francji Marcin Bornus-Szczyciński (prowadzi od 1981 roku zespół Bornus Consort), w Anglii Jerzy Żak (kierownik łódzkich i warszawskich zespołów muzyki dawnej), w Rosji i Niemczech Agata Sapiecha (prowadzi od 1990 roku zespół Il Tempo), w Niemczech Marcin Zalewski (prowadzi od 1995 roku zespół Canor Anticus), we Francji, Niemczech i Holandii Marek Toporowski (od 1991 roku prowadzi zespół Concerto Polacco). Od roku 2000 prawie wszyscy polscy wykonawcy muzyki dawnej kształcą się na uczelniach i kursach zagranicznych (Holandia, Szwajcaria, Niemcy, Anglia, Francja, Austria, Skandynawia).

Wydawnictwa, prace muzykologiczne, badania

Niezwykle ważną rolę dla świadomości wykonawstwa muzyki dawnej w Polsce odegrał Franciszek Wesołowski. Działał głównie w Akademii Muzycznej (wcześniejszej PWSM) w Łodzi i opublikował w nieocenionych „Zeszytach Naukowych” tej uczelni ogromną liczbę artykułów (wciąż aktualnych i wykorzystywanych do dziś), będących wytycznymi do interpretacji muzyki dawnej, szczególnie dzieł barokowych (w oparciu o źródła i traktaty wówczas niedostępne w Polsce). Organizował także w łódzkiej AM sesje naukowe integrujące muzykologów i wykonawców, co spowodowało wzrost zainteresowania i aktywności artystów wykonawców w dziedzinie tzw. interpretacji historycznie poinformowanej, dając początek kreatywnej współpracy teoretyków i praktyków. Równie ważną rolę w kształtowaniu świadomości dotyczącej repertuaru i wykonawstwa muzyki dawnej odegrali: Tadeusz Ochlewski (jako wydawca wielu zabytków muzyki polskiej, a także założyciel i do 1965 roku dyrektor zespołu Con Moto Ma Cantabile) oraz wybitni muzykolodzy: Aleksander Poliński –

ojciec polskiej muzykologii, Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki, Maria Szczepańska (której zawdzięczamy fotokopie dzieł Mikołaja z Radomia), Józef Chomiński, Zygmunt Maria Szweykowski, Hieronim Feicht, Mirosław Perz, Piotr Poźniak, Jan Węcowski, Jerzy Morawski, Henryk Kowalewicz (Iacinnik), Zofia Stęszewska (która zebrała tańce polskie w tabulaturach niemieckich i polskich rozsypanych po Europie), Władysław Malinowski (wydawca Zieleńskiego) i Jerzy Gołos (któremu zawdzięczamy edycję tabulatury organowej łowickiej). Szczególnie należy tu podkreślić rolę wydawców. W 1928 roku powstało w Warszawie Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, którym kierował przez 24 lata Adolf Chybiński. Pod jego redakcją ukazały się zbiory z utworami kompozytorów XVI i XVII wieku, m.in.: Stachowicza, Gorczyckiego, Jarzębskiego, Mielczewskiego, Pękiewicza, Podbielskiego, Różyckiego, Szarzyńskiego, Wacława z Szamotuł, Zieleńskiego, tańce z tabulatury Jana z Lublina.

Niezwykle cenna jest seria Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Instytutu Sztuki PAN i Wydawnictwa Muzycznego Musica Iagellonica „Monumenta Musicae in Polonia”², której redaktorem naczelnym jest obecnie Barbara Przybyszewska-Jarmińska, a komitet naukowy tworzą: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (UJ), Zofia Helman (UW), Tomasz Jasiński (UMCS), Remigiusz Pośpiech (UWr), Elżbieta Witkowska-Zaremba (IS PAN). W czterech podseriach wydawnictwa opublikowano do tej pory:

Seria A – *Opera omnia* (krytyczno-źródłowe edycje dzieł wszystkich kompozytorów polskich lub z Polską związanych, działających od XVI do początków XIX wieku):

- Grzegorz Gerwazy Gorczycki (t. I, wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska, 2009, t. II, wyd. Karol Mrowiec, 1995);
- Feliks Janiewicz (wyd. Andrzej Sitarz, t. I 1996, t. II 1998);
- Adam Jarzębski (wyd. Wanda Rutkowska, 1989);
- Marcin Mielczewski (wyd. Zygmunt M. Szweykowski, t. I 1986, t. II 1976, t. III 2003);
- Bartłomiej Pękiewicz (wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 2 tomy, 1994);
- Mikołaj Zieleński (wyd. Władysław Malinowski, 5 tomów, 1966–1992).

Seria B

- *Collectanea musicae artis* (podstawowe zabytki i korpusy repertuarowe wydawane w formie edycji faksymilowych lub krytyczno-źródłowych):

- Tabulatura Jana z Lublina (wyd. faks. Krystyna Wilkowska-Chomińska, z katalogiem tematycznym i alfabetycznym indeksem, 1964);
- Jan Zaremba *Pieśni chwa boskich* (wyd. faks. Barbara Brzezińska, Alodia Kawecka-Gryczowa, 1989);
- *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku* (wyd. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, 2 tomy, 2004).

— — —

Seria C – *Tractatus de musica* (krytyczno-źródłowe edycje tekstów traktatów muzycznych, z tłumaczeniem na język polski, a w tomach obecnie przygotowywanych do druku także na język angielski):

- Jerzy Liban *Pisma o muzyce* (wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 1984);
- Sebastian z Felsztyna *Pisma o muzyce* (wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 1991).

— — —

Seria D – *Bibliotheca antiqua* (wydania faksymilowe najcenniejszych źródeł muzycznych i muzyczno-teoretycznych):

- starodruki traktatów muzyczno-teoretycznych Stefana Monetariusza, Marcina Kromera, Sebastiana z Felsztyna, Jerzego Libana oraz podręcznika Jana Aleksandra Gorczyńskiego (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna...*, 1647), a także zbiorów utworów muzycznych Mikołaja Zieleńskiego (*Offertoria et communiones totius anni...*, 1611).

— — —

Polskie Wydawnictwo Muzyczne od 1953 roku prowadziło obszerne serie wydawnicze dawnej muzyki polskiej, które ciągle służą wykonawcom: „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej – Early Polish Music”, „Florilegium Musicae Antiquae”, „Źródła do historii muzyki polskiej”, „Musica Antiqua Polonica – antologia: Średniowiecze, Renesans, Barok, Klasycyzm”, „Antologia dzieł i arcydzieł muzyki dawnej i nowej”, „Musica Medii Aevi”, „Musica Claromontana”, pojedyncze zeszyty z utworami polskich kompozytorów średniowiecznych (Piotra z Grudziądza, Mikołaja z Radomia), renesansowych (Marcina Leopolda), barokowych (Jarzębskiego, Szarzyńskiego i in.), albumy „Muzyka w dawnym Krakowie”, „Muzyka staropolska” i in.

— — —

Seria „Antiquitates Musicae in Polonia”, publikowana w latach 1963–1977 przez Polskie Wydawnictwo Naukowe oraz Akademische Druck und Verlagsanstalt w Grazu, redagowana przez Hieronima Feichta i Mirosława Perza, w 15 tomach zawiera transkrypcje utworów z tabulatury pelplińskiej, rękopisów Biblioteki Krasieńskich, Biblioteki Raczyńskich, Kórnickiej Biblioteki PAN, rękopisu

klarysek starosądeckich, utworów z tabulatury Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (zwanej też tabulaturą łowicką), „Missale Plenarium” z Gniezna i in.

Należy tu także odnotować fakt otwarcia się archiwum muzycznego klasztoru zakonu Paulinów na Jasnej Górze. Archiwum zawiera rękopisy kompozytorów jasnogórskich od XVII do początków XX wieku (dwa i pół tysiąca utworów), a także dzieła m.in. Józefa Elsnera, Jana Engla, Marcina Józefa Żebrowskiego, Mateusza Kuci (w sumie ponad 120 polskich kompozytorów) oraz dzieła kompozytorów niemieckich, czeskich, słowackich, austriackich, włoskich i francuskich. Zbiory udostępniane są sukcesywnie w formie nagrań CD oraz wydań nutowych (wydawnictwo „Musica Claromontana” publikowane wspólnie z PWM). Klasztor jasnogórski posiada też obszerną kolekcję oryginalnych instrumentów barokowych i klasycznych, eksponowanych na stałej wystawie, którą obejrzały przez lata miliony pielgrzymów do narodowego sanktuarium.

Klasztor Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu poza organizacją corocznego festiwalu wydaje płyty w serii „Musica Sacromontana” z materiałów zachowanych w miejscowym archiwum (głównie XVIII i XIX wiek).

Instytut Wydawniczy PAX wydał dwie monumentalne prace krytyczno-źródłowe: „Kolędy Polskie” (Warszawa, 1966, 2 tomy) oraz „Polskie pieśni pasyjne – Średniowiecze i wiek XVI” (Warszawa, 1977, 2 tomy).

Warto wspomnieć tu o działalności Ośrodka Dokumentacji i Badań Dawnej Muzyki Polskiej przy Warszawskiej Operze Kameralnej istniejącego od 1984 roku. Przy Warszawskiej Operze Kameralnej działa również Fundacja Pro Musica Camerata (od 1992). Ma ona w dorobku publikacje dzieł Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Marco Scacchiego oraz wydawnictwa płytowe (m.in. dzieła wszystkie Marcina Mielczewskiego).

Wydawnictwo „Triangel” kierowane przez Włodzimierza Sołtysika od roku 1992 wydaje zbiory muzyki dawnej przeznaczone dla szerokiego kręgu wykonawców, m.in. „Arcydzieła polskiego Średniowiecza”, „Pieśni świeckie polskiego Renesansu”, *Tafce* z tabulatury Jana z Lublina, „6 polskich pieśni miłosnych z XVII wieku”, *Motety* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, *Pieśni* Krzysztofa Klabona i Wacława z Szamotuł i in.

Sutkowski Edition Warsaw od 1992 roku wydało m.in. „Historię Muzyki Polskiej” (Średniowiecze, Renesans – Jerzy Morawski, Katarzyna Morawska, Klasycyzm – Alina Nowak-Romanowicz) oraz „The Polish Organ” (Jerzy Gołos, Ewa Smulikowska).

Wydawnictwo „Musica Iagiellonica” działające w Krakowie od 1992 roku (współzałożycielem jest Uniwersytet Jagielloński) publikuje prace źródłowo-krytyczne i dzieła dawnej muzyki polskiej. Ważną rolę w jego katalogu odgrywa seria wydawnicza „Musica practica” rozpoczęta i kontynuowana przez Zygmunta M. Szwejkowskiego i Annę Szwejkowską.

Do wspaniałej kolekcji literatury muzykologicznej dotyczącej muzyki dawnej należą także wszelkie publikacje (katalogi, wydania nutowe i książki) Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, której zawdzięczamy możliwość poznania kontekstów twórczości takich postaci jak Marcin Mielczewski i Kaspar Förster junior czy inni artyści dworu warszawskiego (Wazów). Także prace muzykologów Aleksandry Patalas („W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria”, wyd. Musica Iagiellonica, 2010) i Piotra Wilka („Alessandro Subissati – *Sonate per violino solo e basso continuo*. Giovanni Francesco Anerio – *Antifoniae*”, wyd. Sub Sole Sarmatiae, zeszyt X, Kraków, 2007) z ośrodka krakowskiego są niezwykle cenne dla historii muzyki polskiej i muzyki dworu warszawskiego.

Niezwykle ważną postacią polskiej muzykologii jest Ewa Obniska, wykładowca UKSW, twórczyni radiowej Redakcji Muzyki Dawnej i niezliczonych bezcennych audycji radiowych dotyczących twórczości mistrzów Średniowiecza, Renesansu, manieryzmu i Baroku, poszukująca dróg interpretacji ich dzieł. Książka „Claudio Monteverdi” Ewy Obniskiej należy do najwyższej cenionych pozycji polskiej literatury muzykologicznej.

Jednocześnie należy podkreślić ogromnie ważną rolę Instytutu Muzykologii UW oraz Gabinetu Muzycznego BUW, gdzie muzykolodzy – Alina Żórawska-Witkowska, Szymon Paczkowski, Paweł Gancarczyk, Piotr Maculewicz, Barbara Świdorska, Iwona Januszkiewicz-Rębowska i całe grono niewymienionych tu osób – wspierają swoją wiedzą wykonawców poszukujących odpowiedniej drogi interpretacji muzyki minionych epok.

Ważną funkcję w dostępie do materiałów źródłowych, archiwizowaniu i badaniu dawnych zbiorów muzycznych spełniają: Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, Zakład Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie, RISM oraz oddziały Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie – Muzyczny, Rękopisów, Starych Druków, Zbiorów Muzycznych. Dużo dawnej muzyki, zwłaszcza XVII i XVIII wieku, zachowało się w archiwach Gdańska. Wydaje ją i wykonuje Capella Gedanensis. Badane są i wydawane zbiory liturgicznej muzyki średniowiecznej, renesansowej i barokowej katedr, kościołów i klasztorów w Starym Sączu, Gostyniu, Jasnej Górze, Tyńcu, Gnieźnie, Staniątkach, Krakowie, Sandomierzu, Pelplinie, Puławach, Toruniu, Radomiu, Henrykowie, Poznaniu i wielu in. Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie w serii „Inedita” w 2011 roku wydał krytyczno-źródłową publikację „Hebdomas...” – nowo odkryte 10 pieśni Sebastiana F. Klonowica z XVI wieku w transkrypcji Elżbiety Wojnowskiej (muzyka) i Mieczysława Mejora (słowa), wraz z pierwszym nagraniem utworu przez zespół Ars Nova.

— — —

Uzupełnieniem wydawnictw nutowych i książkowych były wydawane w Polsce nieliczne czasopisma poświęcone muzyce dawnej: „Canor” (1991–2002), „Modi” (1993–1995) i „Orfeo” (2000–2003). **W tej chwili nie istnieje żadne pismo w całości poświęcone tej dziedzinie.**

— — —

Wspominani powyżej Franciszek Wesołowski i Kazimierz Piwkowski – prekursorzy zgodnego historycznie wykonawstwa muzyki dawnej w Polsce – przyczynili się do powołania szczególnie cennego ze względu na upowszechnianie muzyki dawnej w szkolnictwie pozamuzycznym Ogólnopolskiego Przeglądu Uczniowskich Kameralnych Zespołów Muzyki Dawnej w Kaliszu (1978), którego owocem jest dzisiejszy Festiwal „Schola Cantorum” i całokształt działalności Kaliskiego Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum”.

— — —

Dzięki wysiłkom Krystyny Stańczak-Pałygi (MEN) i zaangażowaniu Agaty Bielawskiej (Departament Edukacji Kulturalnej MKiS, później MKiDN) w roku 1993 rozpoczęto współpracę między kaliską Schola Cantorum a Międzynarodową Letnią Akademią Muzyki Dawnej (Wilanów, Warszawa), co doprowadziło do integracji środowisk amatorskiego i profesjonalnego, a w efekcie do dynamicznego rozwoju całego ruchu muzyki dawnej w Polsce i rozpoczęcia działalności dydaktycznej, naukowej i artystycznej na wyższych uczelniach muzycznych.

Muzyka dawna w ośrodkach akademickich

Należy pamiętać, iż pierwsza klasa klawesynu w polskim szkolnictwie wyższym, prowadzona przez Emmę Altberg, powstała w PWSM w Łodzi w latach 40. XX wieku (prawdopodobnie w roku akademickim 1948/1949). Obecnie na uczelniach muzycznych w Polsce prowadzona jest działalność dydaktyczna, naukowa i artystyczna w dziedzinie muzyki dawnej według przyjętych przez każdą uczelnię odrębnych zasad, przy czym wprowadzony 5 lat temu przedmiot „Zagadnienia wykonawcze muzyki dawnej”, obowiązujący w programach wszystkich wyższych uczelni artystycznych w Polsce, zapoczątkował istotne zmiany w sposobie postrzegania muzyki dawnej i jej interpretacji w środowisku akademickim.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Działa tu Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej (MSMD) przy Wydziale Instrumentalnym kierowane przez piszącą ten raport Agatę Sapiechę (od 1996/1997). Program edukacyjny obejmuje 4 przedmioty (gra na instrumencie historycznym, zespoły, estetyka wykonawcza muzyki dawnej, orkiestra barokowa). Poza zajęciami MSMD traktowanymi jako specjalizacja, każdy wydział UMFC realizuje w ramach programu I roku studiów magisterskich przedmiot „Zagadnienia wykonawcze muzyki dawnej”. MSMD oprócz działalności w ramach planu dydaktycznego organizuje artystyczne i naukowe projekty międzyuczelniane, w tym międzynarodowe, a także koncerty muzyki dawnej w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców”. Szczególnym wydarzeniem odbywającym się corocznie jest zapoczątkowane w 2003 roku Forum „Muzyka Dawna na UMFC” (wcześniej AMFC) obejmujące warsztaty, wykłady i seminaria, koncerty, a także prezentacje instrumentów historycznych. Zarówno w ramach forum, jak i innych warsztatów organizowanych przez MSMD klasy mistrzowskie prowadzili m.in.: Elżbieta Stefańska, Lilianna Stawarz, Jadwiga Rappé, Anna Mikołajczyk, Anna Radziejewska, Romana Agnel, Judith Pacquier, Tomasz Dobrzański, Anton Birula, Dirk Snellings, Artur Stefanowicz, Jaap ter Linden, Simon Standage, Frank de Bruine, Agata Sapiecha. Wykłady wygłaszali m.in.: Ewa Obniska, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Alina Żórawska, Szymon Paczkowski, a także Simon Standage i Peter Holman.

MSMD jest także organizatorem Międzyuczelnianych Konferencji „Muzyka dawna w programach edukacji i działalności artystycznej polskich uczelni”

(corocznie od 2006). Dzięki konferencjom – spotkaniom pedagogów Akademii Muzycznych i UMFC oraz szkół II stopnia – w ciągu ostatnich lat doszło do bardzo intensywnego rozwoju dydaktyki w dziedzinie muzyki dawnej w szkolnictwie wyższym, a także średnim. Obecny etap – jako zaczątek tworzenia programu nauczania objętego opieką właściwych departamentów MKiDN i MEN – jest owocem ogromnego wysiłku kierowników jednostek muzyki dawnej, międzyuczelnianej współpracy, konfrontacji potrzeb i pomysłów. Szczególne znaczenie dla dotychczasowych osiągnięć ma wsparcie i doświadczenie Elżbiety Stefańskiej, z którą Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej od początku współpracuje w dziedzinie dydaktyki i działalności artystycznej.

Akademia Muzyczna w Krakowie

Od 1981 roku działała tu pierwsza w Polsce samodzielna Katedra Klawesynu, która przerodziła się w Katedrę Klawesynu i Instrumentów Dawnych pod kierownictwem prof. Elżbiety Stefańskiej. Prowadzone klasy: klawesyn, zespoły kameralne, flet prosty, flet traverso, skrzypce barokowe, viola da gamba, wiolonczela barokowa, lutnia. W roku 1985 katedra była organizatorem Konkursu Klawesynowego im. Wandy Landowskiej. Od 1996 roku organizuje Festiwal „Dni Bachowskie”, jest też współorganizatorem Międzynarodowego Sympozjum Harfowego (od 2001). W 1991 roku nawiązano współpracę z wykładowcami Konserwatorium im. J.P. Sweelincka oraz solistami Orkiestry XVIII Wieku w Amsterdamie, m.in. z Jacques’iem Oggiem, i Marinette Troost. Zaowocowało to regularnymi otwartymi kursami wykonawstwa muzyki dawnej i wspólnymi koncertami krakowskich i zagranicznych artystów pod patronatem Ministerstwa Kultury Królestwa Holandii, Europejskiej Fundacji Kultury i Stichting Internationale Concerten en Wergroepen. Katedra prowadzi projekty orkiestrowe pod nazwą „Międzynarodowa Orkiestra Barokowa”.

Akademia Muzyczna w Łodzi

Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Ewy Piaseckiej powstała w 1993 roku w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi z inicjatywy prof. Mirosława Pietkiewicza, znanego organisty i pedagoga łódzkiej uczelni. Wyrosła ona na bazie istniejącego w latach poprzednich Zakładu Muzyki Dawnej, którego założycielem był niekwestionowany znawca muzyki dawnej prof. Franciszek Wesolowski. Ostatnio wprowadzono zajęcia z artystami grającymi na instrumentach dawnych i stopniowo są uruchamiane specjalności w dziedzinie gry na instrumentach historycznych.

Działają klasy: klawesyn, organy, flet traverso, viola da gamba, obój barokowy, skrzypce barokowe. Klasa organów posiada dwa instrumenty, jeden z nich to nowe organy zbudowane przez firmę Jehmlich z Niemiec. Klasa klawesynu dysponuje pięcioma instrumentami, trzy z nich to kopie instrumentów dawnych – kopia francuska, flamandzka i włoska (zbudowana przez włoskiego budowniczego Antonio Martiniego) oraz dwoma klawesynami współczesnymi (Neupert i Thierbach). Katedra organizuje sesje naukowo-artystyczne, cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, klawesyn i muzyka dawna”.

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Zakład Klawesynu, Organów i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Urszuli Bartkiewicz powstał jako nowa jednostka organizacyjna w roku 2006, a od roku 2007 sprawuje opiekę merytoryczną nad Studium Muzyki Dawnej. Prowadzone są klasy: skrzypce, flet traverso, lutnia, trąbka naturalna – jako studia poddyplomowe; ogółem 30 studentów (11 – organy, 4 – klawesyn, 15 – pozostałe instrumenty historyczne). Poza siatką godzin realizowane są sesje naukowo-artystyczne i cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, klawesyn i muzyka dawna”.

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Działa tu Zakład Instrumentów Historycznych (kier. Maria Banaszekiewicz-Bryła), który powstał w 2008 roku. Specjalności: skrzypce barokowe, wiolonczela barokowa, viola da gamba/violone, lutnia, trąbka naturalna, obój barokowy, flet traverso, róg naturalny, fagot barokowy, klawesyn. Prowadzone są też kursy mistrzowskie i konkurs klawesynowy.

Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu

Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej pod kierownictwem prof. Marty Czarny-Kaczmarek powstała w 2011 roku na bazie Katedry Organów i Klawesynu. Ostatnio wprowadzono zajęcia z artystami grającymi na instrumentach dawnych i stopniowo są uruchamiane specjalności w dziedzinie gry na instrumentach historycznych. Prowadzone są klasy: organy, klawesyn, flet traverso, flet prosty, skrzypce barokowe, wiolonczela barokowa, viola da gamba. Poza siatką godzin realizowane są sesje naukowo-artystyczne i cykliczne koncerty pod wspólnym tytułem „Organy, Klawesyn i Muzyka Dawna”.

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

Inicjatorem i kierownikiem zapoczątkowanej w roku akademickim 2009/2010 Klasy Muzyki Dawnej w ramach Katedry Organów i Klawesynu (kierownik Katedry – prof. Julian Gembalski) jest prof. Marek Toporowski. Specjalności: viola da gamba, skrzypce barokowe, lutnia.

Szkolnictwo II st.: w ZPSM im. F. Chopina w Warszawie działa sekcja klawesynu, organów i muzyki dawnej pod kierownictwem prof. Urszuli Bartkiewicz. Siatka godzin obejmuje wykonawstwo i przedmioty teoretyczne. Klasy instrumentalne: skrzypce, flet, obój, viola da gamba, wiolonczela, fagot, róg naturalny, lutnia oraz klawikord; ogółem 32 uczniów (5 – klawesyn, 9 – organy, 4 – lutnia, 14 – pozostałe instrumenty historyczne). Organizowane są koncerty muzyki dawnej i Letnie Kursy Metodyczne Muzyki Dawnej.

Muzycy zainteresowani studiami w dziedzinie wykonawstwa zgodnego historycznie na instrumentach z epoki podejmują je jako drugi kierunek. Wprowadzenie op at za drugi kierunek studiów (wynik e ze zmian w ustawie) znacznie utrudnia rozwój tej dziedziny edukacji.

Badania naukowe dotyczące zabytków muzycznych polskich i znajdujących się w Polsce

Nie sposób nie wspomnieć tu o roli i znaczeniu Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu – Oddziału Muzeum Narodowego. Posiada ono jedną z najważniejszych kolekcji dawnych oryginalnych instrumentów europejskich. Pierwsze badania w zakresie instrumentologii, w oparciu o instrumentarium z przełomu renesansu i baroku (XVI–XVIII w.), zostały podjęte tu już w końcu lat 40. XX w. Są one kontynuowane do dziś i obejmują opracowania starodruków, wykonywanie zarówno kopii jak i rekonstrukcji instrumentów na podstawie ikonografii (kirthara, suka, lira da braccio, surdynka), a także obiektów pochodzących z wykopalisk archeologicznych (gęśle gdańskie i opolskie, chordofon płocki) oraz kolekcji instrumentów smyczkowych z kręgu szkoły krakowskiej (skrzypce, gamby Grobliczów, Dankwartów i in.).

Nie do przecenienia są także zbiory Muzeum Instrumentów Ludowych w Szydłowcu; stąd pochodzą kopie i rekonstrukcje instrumentów budowane dla wielu zespołów i artystów (m. in. dla piszącej ten raport) przez Andrzeja Kuczkowskiego, który był też twórcą całej kolekcji instrumentów Marii Pomianowskiej. W tym kontekście warto też docenić kunszt innych polskich budowniczych kopii instrumentów dawnych.

Bardzo ważną rolę odgrywa współpraca z Instytutem Sztuki PAN, Biblioteką Jagiellońską, Biblioteką Narodową, RISM, Klasztorem Jasnogórskim, a także badania naukowe prowadzone na uczelniach. Jednak poważny problem wciąż stwarza stan wiedzy dotyczącej źródeł i dostępności do nich. Znaleźć tu można lukę w objęciu odpowiednim programem i wsparciem kwerend koniecznych dla dokonywania odkryć i promowania niezwykle cennych, lecz niestety niedocenianych poza gronem specjalistów utworów – można śmiało powiedzieć, że są to dzieła świadczące o znaczącej pozycji polskiej twórczości na arenie międzynarodowej, co szczególnie dotyczy XVII wieku i wcześniejszych epok. Ten problem wymaga wnikliwego rozpoznania, co okazuje się oczywiste dopiero przy okazji rocznic urodzin wielkich twórców minionych epok lub wydania ich dzieł, czego przykładem jest choćby czterechsetna rocznica wydania dzieł Mikołaja Zieleńskiego w Wenecji.

Stowarzyszenia i fundacje [wg daty powstania]:

Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej z Zarządem Głównym w Krakowie powstało w 1989 roku. Zajmuje się organizacją Festiwalu Muzyki Dawnej (w Krakowie i w Warszawie) i organizacją kursów interpretacji muzyki dawnej. Towarzystwo posiada oddziały, z których najaktywniejszym i istniejącym nieprzerwanie jest oddział w Warszawie, utworzony w 1993 roku. Oddział warszawski organizuje coroczny Festiwal Muzyki Dawnej na Zamku Królewskim w Warszawie, prowadzi działalność koncertową skierowaną do mieszkańców Warszawy – Dzień Adama Jarzębskiego, Muzyka u św. Katarzyny, Muzyka w Dawnej Warszawie, koncerty wielkopostne, koncerty kołędowe i inne. Oddział w Warszawie jest wydawcą następujących pozycji płytowych: *Bal renesansowy*, *Tabulatura Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, *Muzyka polskiego Renesansu*, *Muzyka polskiego Âredniowiecza*, *Muzyka Jagiellonów*. Współorganizuje koncerty na terenie Polski.