

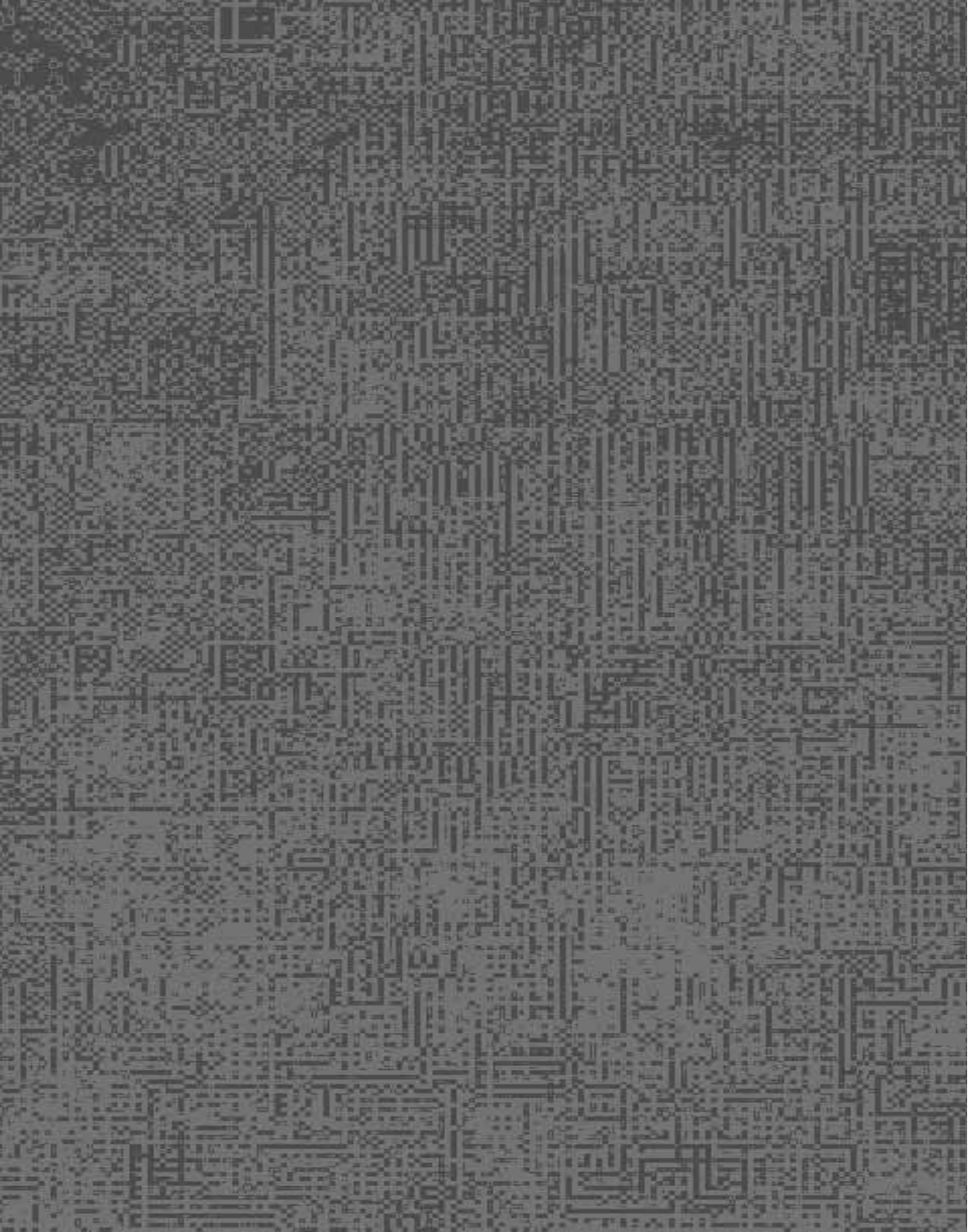
R + A + P

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 Ch opecki

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

Redaktor wydania:
Joanna Grotkowska, Andrzej Ch opecki

Redakcja i korekta:
Anna Kreutz, Kamila St´pief-Kutera

Projekt graficzny i sk ad typograficzny:
Darek Komorek

Druk:
Mcg Leszek Marcinkowski [leszek@marcinkowski.waw.pl]
Zak ady 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. Pi sudskiego 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 CH OPECKI

Dlaczego raport o stanie muzyki dzi w a nie? — 15

Muzyki „mapa drogowa” – plan raportu — 20

Wst ępne rozpoznanie terenu — 20

Nowe jako ci – wolno c — 21

Likwidacja monopolu: mi dzy Polskimi Nagraniami i Polskim

Wydawnictwem Muzycznym — 23

Nowa przestrze medi w publicznych — 25

Rewolucja informatyczna — 27

— — —

cz c pierwsza

— — —

Muzyka wsp czesna ANDRZEJ CH OPECKI

Tw rca, czyli wytw rca warto ci kultury muzycznej — 29

Polska scena kompozytorska — 30

Karty zamkni te, czyli dziedzictwo z perspektywy roku 1989 — 33

Karty zamykane, czyli dziedzictwo wsp czesno ci 1989–2010 — 37

Kontynuacje, czyli seniorzy — 44

Kontynuacje, czyli pokolenie powojenne — 46

M ode pokolenie kompozytorskie – karty otwierane. Nowa polska
fala kompozytorska pocz tku XXI wieku:

Wsp lny mianownik: wolno c i technologia — 52

Czas Mykietyna — 56

Sylwetki – przybli enia — 58

„Infrastruktura” partytur:

Wykonawstwo muzyki wsp czesnej — 63

Krytyka muzyczna w obszarze wsp czesno ci muzycznej — 66

Dzie o, czyli produkt — 69

Odbiorca, czyli konsument — 70

PrzestrzeŒ kultury, czyli instytucje — 72
Festiwale – g´owne oŒrodki — 73
Organizacje, stowarzyszenia, fundacje, jako podmioty kultury
muzycznej w obszarze wsp´oczesnoŒci — 77
Media — 81
 Muzyka i Polskie Radio — 81
 Mi´dzynarodowa Trybuna Kompozytor´ow — 83
 Festiwale Muzyczne Polskiego Radia — 87
Zam´owienia kompozytorskie — 87
Zespo y Polskiego Radia [zestawienia danych] — 91

— — —
— — —
Muzyka alternatywna ANTONI BEKSIAK

Definicje — 102
W stron´ powa´nej muzyki wsp´czesnej — 103
Swobodna improwizacja — 108
Tw´orca poza hierarchiã — 109
Instalacje, multimedia, interakcje — 111
Nowe obszary edukacji, nowe narz´dzia dydaktyczne — 113

— — —
Muzyka jazzowa MACIEJ KAR´OWSKI

Kategorie tw´orczoŒci i wykonawstwa w muzyce jazzowej — 118
Polska scena jazzowa — 119
ObecnoŒć 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
ObecnoŒć polskiego jazzu na scenie mi´dzynarodowej — 128

— — —
Muzyka pop/rock, rynek fonograficzny BARTEK CHACI´SKI

Uwagi o strukturze tw´orczej wybranych obszar´ow: pop, rock i pochodne — 130
Wydawnictwa p´ytowe, 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 autentykiem, „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 odrywająca — 161Muzycy folkowi – amatorzy i profesjonaliści, pasjonaci
i zawodowcy — 162

Muzyka mniejszości narodowych i etnicznych — 163

Muzyka inspirowana folklorem — 165

Fonografia — 166

Najważniejsze wydawnictwa piątowe — 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
Festiwal operowe — 226
Festiwal 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

— — —

Festiwal, kursy, konkursy [zestawienie] — 259

— — —

Portale internetowe ALINA ĄWICS — 282

— — —

— — —

— — —

cz ęć druga

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

Uwagi wst ę pne — 288

Edukacja muzyczna w systemie o ę wiaty — 291

Usytuowanie edukacji muzycznej w systemie o ę wiaty — 291

Liczba godzin przeznaczonych na zaj ę cia muzyczne — 292

Artystyczne zaj ę cia pozalekcyjne — 293

Kwalifikacje kadry prowadz ęcej lekcje muzyki w szko ach — 293

Uregulowania w zakresie tworzenia programów nauczania
 muzyki — 295

Efektywno ę nauczania muzyki w polskich szko ach
 ogólnokszta c ę cych — 296

Szkolnictwo muzyczne — 298

Szko y muzyczne I i II st.:

Rodzaj, liczba i rozmieszczenie szkó muzycznych — 300

Uczniowie podstawowych i ę rednich szkó
 muzycznych — 301

Nauczyciele szkó muzycznych i formy ich
 doskonalenia — 302

Zewn ę trzna kontrola efektywno ęci nauczania — 302

Wy ę sze szkolnictwo muzyczne — 304

Szko y artystyczne oraz kierunki artystyczne w szko ach
 nieartystycznych — 304

Studenci kierunków artystycznych i kadra nauczaj ęca — 305

Problemy i wyzwania stoj ęce przed wy ę szym
 szkolnictwem artystycznym — 306

Podsumowanie — 307

— — —
 — — —
 — — —
 — — —
 — — —

cz ęć trzecia

— — —
Finansowanie, instytucje kultury, ramy prawne

KAMILA ST ęPIE Ź -KUTERA

Finansowanie kultury — 310

Instytucje kultury — 314

Teatry operowe — 315

Filharmonie — 317

Orkiestry i inne zespo y — 320

Teatry muzyczne i operetkowe — 322

Pozosta e instytucje kultury o profilu muzycznym — 323

Ramy prawne:

Podstawowe akty prawne reguluj ące obszar prawa kultury — 326

Inne akty prawne:

Ustawa o prawie autorskim — 333

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

— — —
— — —
Dost ępnos ę danych na temat Źycia muzycznego w Polsce

ALEKSANDRA JAGIE Ź, O-SKUPI Ź SKA — 377

Wybrane dane statystyczne, informacje, zestawienia:

Dane statystyczne G ównego Urz ędu Statystycznego — 341

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

Wydawnictwa ksi ękowe i wydawnictwa nutowe w Polsce — 348

Fonografia, wydawnictwa p ytowe — 353

Biblioteki muzyczne i o ęrodki 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. Był o to pierwsze zadanie powstałe w październiku 2010 roku Instytutu Muzyki i Tańca, powstało na wniosek środowiska muzycznego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Ale byłaby to tak naprawdę próba zapełnienia olbrzymiej luki, jaka pojawiła się na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 roku, podczas którego zabrakło w sprawie takiego raportu. Zatem 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 działań artystów i kompozytorów, muzykologów, dziennikarzy, krytyków, instytucji muzycznych i organizacji pozarządowych. Opisujemy system edukacyjny, sposoby finansowania kultury muzycznej, ramy prawne, działania mediów, wydawnictw, firm fonograficznych oraz udział społeczeństwa 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 było wyrywkowość, 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 szczegóły owe 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 ĄP

— — —
— — —
— — —

DLACZEGO RAPORT O STANIE MUZYKI DZIA W , AÑNIE?

Choć sporządzenie rozmaitych raportów zazwyczaj bywa inicjatywà cennà, poszerzajàcà nasz oglàd rzeczywistoœci, bywajà w okreœlonym czasie i miejscu okolicznoœci jakiegoœ raportu domagajàce si´ ze szczególnà intensywnoœcià. Wydaje si´, ÷e nasz czas w Polsce domaga si´ w usilny sposób w aÑnie teraz, czyli na poczàtku drugiej dekady XXI wieku, sporządzenia raportu o stanie muzyki polskiej pojmowanej w mo¿liwie najszerszym kontekœcie jej funkcjonowania – w Polsce i na Êwiecie. Potrzeba sporządzenia takiego raportu wynika z jednej, g ównej przyczyny, która implikuje lub nawet zawiera w sobie przes ànki nast ÷pne.

— — —

Tà sprawcà przyczynà sta si´ VI Kongres Kultury Polskiej, zorganizowany z inicjatywy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego w siedzibie Uniwersytetu Jagiellofskiego w Krakowie we wrzeœniu 2009. Zorganizowany przez Narodowe Centrum Kultury, poprzedzony zosta seria wartoœciowych poznawczo, szczeg ówch raportów dotyczàcych wielu obszarów polskiej kultury przygotowanych przez zespo y najbardziej miarodajnych autorów. Udost ÷pnione zosta y przed otwarciem obrad Kongresu, stajàc si´ dla nich jednym z punktów wyjœcia. By y to raporty o systemie ochrony dziedzictwa kulturalnego, o muzeach, rynku dzie sztuki, ksià¿ce, teatrze, tafcu wsp óczesnym, edukacji kulturalnej, digitalizacji dóbr kultury i promocji polskiej kultury za granicà, a nadto o stanie i zró´nicowaniach kultury miejskiej, kinematografii, o finansowaniu i zarzàdzaniu instytucjami kultury, wzornictwie i mediach audiowizualnych. Dla Êrodowisk muzycznych zdumiewajàcy sta si´ 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 Jagiellofskiego, znalaz y si´ dwie prominentne osobistoŹci Źwiata muzyki – Krzysztof Penderecki i Antoni Wit.

Krzysztof Penderecki przys uchiwa si´ obradom wybranych sesji plenarnych, Antoni Wit ponadto wzią udzia w panelu dyskusyjnym dotyczącym muzyki i zatytu owanym „Rok Chopina i co potem?”. To Antoni Wit podczas tego panelu, moderowanego przez Tomasza Cyza, z referatem Andrzeja Ch opeckiego i z udzia em ponadto Filipa Berkowicza, Jana Topolskiego i Lidii ZieliŹskiej, postawi w ostry sposób pod adresem organizatorów Kongresu zarzut braku raportu o muzyce w kongresowych materia ach i umieszczeniu panelowej dyskusji poza miejscem g ównych obrad Kongresu. Jak si´ okaza o, cz onek Rady Programowej Kongresu reprezentujący Źrodowisko muzyczne nie by ani upowa´niony, ani zach´cany do przejawienia jakiegokolwiek inicjatywy w sprawie powstania raportu o muzyce. To w aŹnie Antoni Wit, cz onek Rady Programowej Kongresu reprezentujący Źrodowisko muzyczne, w imieniu tego Źrodowiska zg osi swe za´enowane zdziwienie wzgl´dem organizatorów Kongresu.

Historia obecnoŹci tematyki muzycznej na kolejnych szeŹciu Kongresach Kultury Polskiej domaga si´ osobnej monografii, tak jak i historia Kongresów w ca oŹci. Warto tu przypomnieć, że I Kongres, zwany „Zjazdem Grunwaldzkim”, odby si´ w Krakowie w 1910 roku z inicjatywy i na koszt Ignacego Jana Paderewskiego, powiázany z rocznicą bitwy pod Grunwaldem i ods oni´ciem pomnika upami´tniającego ją, a także 100. rocznicą urodzin Fryderyka Chopina, uczczoną przez kompozytora *Symfonii h-moll* i przysz ego premiera rządu II Rzeczypospolitej p omiennym przemówieniem. Ów pierwszy Kongres, odbywający si´ jeszcze w czasie zaborów, mia charakter patriotyczno-narodowo-wyzwoleŹczy, drugi zaś zosta zorganizowany we Lwowie w 1936 z inicjatywy Komunistycznej Partii Polski pod has em walki z faszyzmem. Realizując zalecenia VII Kongresu Kominternu z 1935 roku, II Kongres Kultury Polskiej mia wi´c charakter ideologiczny, internacjonalistyczny, wywodzący si´ z utopii marksistowsko-leninowskiej i reagujący na utopi´ faszyzmu.

Dokumentacja I Kongresu w Krakowie, b´dącego przede wszystkim rodzajem plenerowego festynu, nie ujawnia jakichŹ bardziej istotnych wypowiedzi i dyskusji dotyczących istoty twórczoŹci muzycznej, jej percepcji i recepcji w polskim spo eczeŹstwie, 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* s awi wkraczającą do Lwowa Armii Czerwonej, próbując połączyć modernizm swego języka kompozytorskiego wynikającego z dodekafonii z ideami socrealizmu. Na zakończenie kongresu we Lwowie uczestnicy odśpiewali *Międzynarodówkę* i wznieśli okrzyk „Spotkamy się w czerwonej Warszawie!”. Pomiędzy kongresami w Krakowie (Paderewskiego) i we Lwowie (Wandy Wasilewskiej) rozwarły się również zarówno polityczne, jak i ideologiczne.

Åledząc historii debat dotyczących kultury w Polsce, nie sposób tu nie wspomnieć o Åwiatowym Kongresie Intelktualistów 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 dyktandem 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, Ilija Erenburg, Aleksander Fadiejew i Michai Szochow. 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 Lubusku, jednym ze spotkań polskich środowisk artystycznych, na których proklamowano przyjęcie za oświecający „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 Ewangelicznej. 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, stała się demonstracją dystansu środowisk twórczych wobec PZPR i na dobrą sprawę pierwszą na forum tego typu kongresów próbą uzyskania przez środowiska artystyczne w asnej, 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 się zmieniła, rzeczy musiały 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 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 zaczęły być diagnozowane w Polsce roku 2000.

MUZYKI „MAPA DROGOWA” – PLAN RAPORTU

Przyjmujemy kolejność przedstawianych problemów w zgodzie z logiką istnienia kultury muzycznej, zakadając, że najpierw jest kompozytor jako wytwórca towaru, którym jest dzieło muzyczne, a dzieło o 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 następujący pakiet tematów jako równoległy, warunkujący grupę zagadnień wyżej wyszczególnionych, zostaną one 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 zmian jego jakości. Okres dwudziestu lat to czas jednego pokolenia. Warto w nim wypunktować generalnie ujęte nowe jakości, które w tym i w tym wyjątkowo zasadniczo zmianą 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 się pytania o ontologiczną naturę i strukturę: bycia twórcą, bycia dziełem, bycia producentem, bycia odbiorcą i bycia krytykiem. Można zaryzykować też, że oto w końcu wchodzi w życie kowicie 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 mającaca 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 wolną przeszłością staje się „kultura 1.0”, ustępując miejsca „kulturze 2.0”, zapowiadającej nieuchronnie czas „kultury 3.0”. Jakiego wińc przeobrażenia już tworzą nową przestrzeń dla polskiej muzyki i muzyki w Polsce i jakiego 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 wskazując 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 caego społeczeństwa i wszystkich bez względu na przejawów jego aktywności. Warto przeciw zauważać, że wolność podróży stała się wartością wyjątkowo cenną w świecie 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 zmieni obecność polskich muzyków w przestrzeni międzynarodowej, zintensyfikowała ich udział w muzycznym życiu nie tylko Europy, umożliwiła im także w 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 wymiennie polskiej waluty. Dopełnieniem „syndromu wolności” jest wolność informacji z naczelnym dobrem, jakim stała się zniesienie cenzury. Warto zauważać, że sprawa nie dotyczy tu jedynie ograniczania wolności sądów i opinii przez polityczne restrykcje, ale uwolnienia rynku informacji. Skutkuje to żywym owym rozwojem wydawnictw i prasowych

tytu ów prywatnych, których uruchomienie nie jest limitowane barierà zezwoleñ, restrykcji dotyczàcych nak adu itp. Ka`dy podmiot ma pe ne prawo wejÊć na rynek ze swà ofertà informacji i opinii. We wszystkich tych trzech przestrzeniach wolnoÊci przesta y wi´c dzia ć jakiegokolwiek ograniczenia natury politycznej – wolnoÊci te zacz´ y by´ limitowane wy àcznie mo`liwoÊciami ekonomicznymi tych, którzy pragnà z nich korzysta´.

Pakiet owych wy´ej wymienionych wolnoÊci spowodowa gruntowne i g´bokie zmiany w funkcjonowaniu ´ycia muzycznego, w szczególny sposób na rynku wydawnictw fonograficznych, ksià`kowych i periodyków. Czy funkcjonowanie prywatnego rynku w tym zakresie jest satysfakcjonujàce i w jakiej mierze zaspokaja potrzeby polskich odbiorców, to problem do naÊwietlenia w dalszej cz´Êci raportu, tu wszak`e warto zauwa`y´ takie inicjatywy, jak cho´by firmy fonograficzne Dux i CD Accord o bardzo ró`nym profilu programowym, jak nieistniejàcy ju´, lecz ukazujàcy si´ przez wiele lat magazyn „Studio” oraz skierowane do bardzo odr´bnych kr´gów odbiorców pisma „Muzyka 21” i „Glissando”, jak ksià`kowe wydawnictwo Musica Iagellonica i nutowe wydawnictwo Brevis oraz wydawnictwo Janusza Stok osy. W tym miejscu wskaza´ nale`y, b´dàcy skutkiem owych „wolnoÊci”, intensywny wzrost liczby polskich studentów i absolwentów korzystajàcych ze studiów zagranicznych (m.in. w ramach programu stypendialnego „Erasmus”), otwarcie p atnych studiów niestacjonarnych prowadzonych przez uczelnie publiczne, a b´dàcych uzupe nieniem edukacyjnej oferty uczelni niepublicznych, edukacyjne inicjatywy (warsztaty, kursy itp.) podejmowane przez instytucje pozarządowe, lokalne i samorządowe, korzystajàce zarówno ze wsparcia ministerialnego, unijnego, jak te` z dotacji prywatnych (banki, telefonie komórkowe itp.).

Likwidacja monopolu: mi´dzy Polskimi Nagraniami i Polskim Wydawnictwem Muzycznym

W jaki sposób przestrzeñ ´ycia muzycznego si´ zmienia? – to pytanie powróci w dalszych cz´Êciach tego raportu. Warto jednak w tym miejscu zdiagnozowa´, w jaki sposób owa infrastruktura zmieni a si´, poczàwszy od sytuacji zastanej w 1989 roku, ku tej, która dziÈ dominuje. Wart zastanowienia jest upadek fonograficznego mocarstwa PRL – Polskich Nagrañ, b´dàcych obecnie posiadaczem bezcennych zasobów fonograficznych, które w ostatnim czasie z wytwórni prze-

istoczy y si´ w magazyn nagraf o nie zawsze do kořca uregulowanych prawach autorskich i pokrewnych.

Ostatnie 20-lecie jest czasem kruszàcych si´ niegdyjszych monopoli pařstwowych. O Polskich Nagraniach mowa by a wy´ej. W przeciwieřstwie do tej fonograficznej instytucji, dziÈ praktycznie nieobecnej na rynku – poza sporadycznymi i zdumiewajàco nielicznymi wznowieniami swych niejednokrotnie wybitnych historycznych nagraf – dzia a Polskie Wydawnictwo Muzyczne, co prawda ju´ bez si y monopolisty, ale utrzymuje swój status w polskim ´yciu muzycznym, bioràc te´ w miar´ aktywny udzia w promowaniu polskiej twórczości muzycznej na ´wiecie. „Image” wydawnictwa zmieni si´ przecie w ostatnich dwóch dekadach w wyrazisty sposób. Definitywnie zamknà si´ czas lat 60. i 70., gdy krakowska oficyna zachwyca a najwy´sza starannościà edycji partytur, z ok adkami o niezwyk ych walorach artystycznych, b´dàcymi dzie ami sztuki edytorskiej. Ten obraz PWM tamtych lat by ewenementem na skal´ ´wiatowà – zachodni wydawcy muzyczni mówili: no tak, tylko pařstwowe wydawnictwo muzyczne w socjalistycznym kraju na taki estetyczny luksus mo´e sobie pozwolić; my – niestety – nie. DziÈ PWM, wiàżàce kompozytorów z sobà mniej czy bardziej restrykcyjnymi kontraktami, promuje ich twórczość w postaci wydawnictw powielanych z dostarczonych przez autorów r´kopisów, standardowo w takich samych ´ó tych, firmowych obwolutach, wiedząc, że sama sprzeda partytur w muzycznych ksi´garniach jest niezauważalnym promilem dzia alności wydawniczej. Partytura jest znakiem symbolizujàcym prawa autorskie i prawa wydawnicze, w tym dotyczàce wypożyczeń materia ów nutowych do ewentualnych wykonań koncertowych czy nagraf radiowych lub fonograficznych. Jełi monopol Polskiego Wydawnictwa Muzycznego jest ostatnio podważany, nie wynika to z jakiegokolwiek konkurencji innych wydawców muzycznych dzia ających w Polsce w przestrzeni twórczości kompozytorskiej, lecz z kilku innych powodów. Jeszcze w latach 80. funkcjonowanie kompozytora bez wydawcy drukujàcego jego partytury i foldery, zajmujàcego si´ promocjà jego twórczości, by o praktycznie niemożliwe. Ju´ lata 90. sytuacj´ t´ zmieni y – coraz wi´cej kompozytorów na ´wiecie zacz´o rezygnowaç z pośrednictwa wydawcy, sami stawali si´ swym wydawcà i promotorem, choçby poprzez w asne strony internetowe. Rezygnujàc wi´c z cz´sto iluzorycznej promocji wykonywanej przez wydawc´, likwidowali haracz wydawcy należny zazwyczaj w kwocie 50 procent tantiem i op at za wypożyczenia materia ów wykonawczych. Ten trend si´ pog´bia, coraz bardziej chwiejàc renomà i prestiżem nawet najbardziej wp ywowych,

Światowych wydawnictw muzycznych. Sytuacja PWM w tym pejszu jest szczególnie. Europejskie kariery polskich kompozytorów w latach 60. spowodowały, że 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, Włodzisława Kosińskiego 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 ogół powinno się przekładać).

— — —

Polskie Wydawnictwo Muzyczne – jak się wydaje – sąba ma konkurencję w dziedzinie posiadania praw autorskich i wydawniczych do współczesnej polskiej twórczości kompozytorskiej, a sąba 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 sąba abonamentowe koncerty polskich filharmonii i tego, z którym ich orkiestrowe zespoły wyruszają w koncertowe trasy po Świecie. W przeciwieństwie do kruszejących zasobów Polskich Nagrafszy 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 zużyтым. Zasoby te nie są magazynem, są materiałem wciąż istniejącym w użyciu koncertowym. Czy są – i na jakich prawach – wyjątkiem w asności Polskiego Wydawnictwa Muzycznego,

czy te są (lub winny być) biblioteką o statusie w asności 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 Nagraf?

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 agencję, istniejącą w jakimś związku (i jakim?) z Instytutem Muzyki i Tańca?

Nowa przestrzeń mediów publicznych

Głębokie przekształcenia ustrojowe stały się 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 na drugim na media obowiązkiem jest pełnienie misji publicznej, z zasady deficytowej. Te dwa cele kolidują ze sobą. Media publiczne znalazły się w całości w 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 „elastycznego repertuaru filharmonicznego, 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. Przemocny wpływ na ten stan rzeczy miał kryzys uniwersalności abonamentu przeznaczanego na media publiczne. Permanentne kłopoty finansowe

mediów publicznych skutkowa y m.in. zmniejszeniem si´ muzycznych zespo ów etatowych – np. zlikwidowano Orkiestr´ Symfonicznà Polskiego Radia w Krakowie, a byt dotychczasowej Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (wczêÑniej: „...i Telewizji”) zosta zabezpieczony przez przekszta cenie jej w Narodowà Orkiestr´ Symfonicznà Polskiego Radia wspó finansowanà z bud´etu pafstwa.

Stan mediów publicznych przez ca y okres ostatniego dwudziestolecia powodowa liczne dyskusje, próby nowych ustalef legislacyjnych, powstawanie spo ecznych inicjatyw powo ywanych do ich obrony – szczególnie Programu II Polskiego Radia, którego byt okaza si´ zagro´ony, w po owie lat 90. jego emisja zosta ograniczona (ze wzgl´du na niedostatecznà wtedy siê nadajników na falach ultrakrótkich), a w roku 2009 podtrzymanie egzystencji Dwójki i powsta-ego w 2002 roku tematycznego kana u TVP Kultura sta o si´ mo´liwe tylko dzi´ki dotacji z rezerwy bud´etowej kraju. Osobna uwaga nale´y si´ Programowi II Polskiego Radia, z zasady komercyjnych reklam (poza tymi dotyczàcymi nowych wydawnictw fonograficznych i ksià´kowych) nie nadajàcemu i ze wzgl´du na stosunkowo ma y udzia w statystykach „s uchalnoÊci” w Polsce praktycznie nieistniejàcemu na komercyjnie pojmowanym rynku mediów. W ostatnio bardzo ´ywej debacie na temat mediów publicznych, w tym Programu II Polskiego Radia (mo´na tu si´ powo ać na kolejne projekty ustaw o mediach publicznych, w tym autorstwa Êrodowiska twórczego), w marginalny sposób traktowana jest obecnoÊć tego programu na mi´dzynarodowej scenie mediów publicznych, promujàca polskà kultur´ na Êwiecie poprzez siê Europejskiej Unii Radiowej. Warto zauwa´yć, ÷e oferta programowa Dwójki skierowana do zagranicznych radiofonii publicznych tylko w niewielkim stopniu uleg a prymatowi radia BBC, stajàc si´ niejako drugà na Êwiecie „rozgrywajàcà” stacjà radiowà w przestrzeni kultury muzycznej na Êwiecie, zw aszcza w sferze zainteresowania zagranicznych nadawców, co skutkuje liczbà emisji koncertów skierowanych przez Program II do mi´dzynarodowej wymiany i na ich antenach zaprezentowanych. JeÊli wspomni si´ tu o „notorycznych” sukcesach prezentacji polskich utworów muzyki wspó czesnej podczas corocznych przez uchaf Mi´dzynarodowej Trybuny Kompozytorów, organizowanej przez Mi´dzynarodowà Rad´ Muzycznà afiliowanà przy UNESCO, w których liczbà polskich utworów rekomendowanych do nadaf radiowych na ca ym Êwiecie Program II Polskiego Radia konkuruje o palm´ pierwszefstwa ju´ tylko z Radio France [w tej sprawie por. odpowiedni fragment raportu ni´ej], to dzia alnoÊć ta na scenie mi´dzynarodowej ma

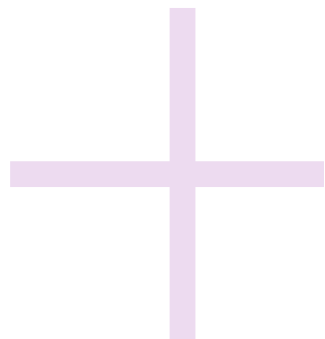
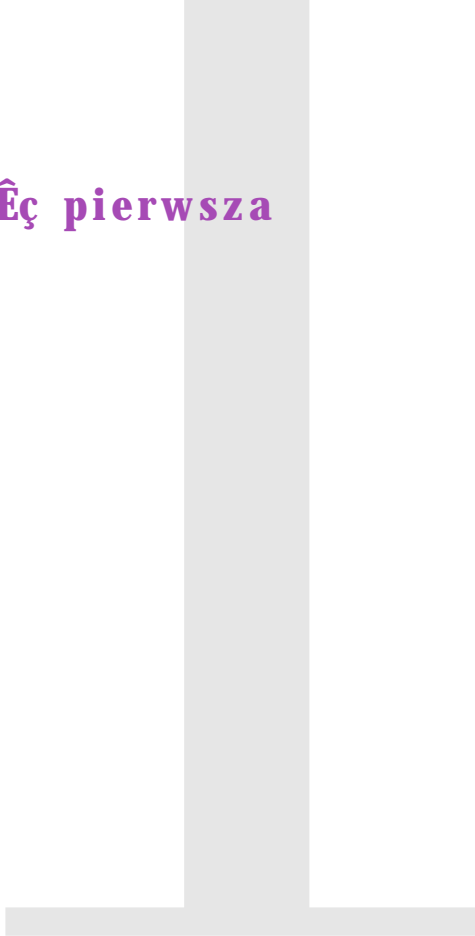
zapewne wi´ksza „si´ ra´enia” ni´ spektakularne i godne najwy´szego uznania dzia´nia Instytutu Adama Mickiewicza na rzecz obecno´ci polskiej kultury na arenie mi´dzynarodowej. Diagnoza ta sk´ania do zastanowienia si´ nad tak w´at´a ostatnio kondycj` tego programu Polskiego Radia, którego oferta programowa w wyraēny sposób „wadzi si´” z ekonomiczn` lini` prowadzenia spóki opartej na podstawach prawa handlowego.

Rewolucja informatyczna

Rewolucja cywilizacyjna ostatnich 20 lat dog´bnie przekszta´ci a formy produkowania, istnienia i udost´pniania dóbr kultury, co ma wp´yw na kszt`t sfery muzyki zapewne daleko bardziej istotny ni´ na inne dziedziny dzia´f kulturalnych. Jest to czas wprowadzenia do powszechnego u´ytku:

- komputerów osobistych i programów komputerowych na wszystkich bez ma´a polach produkowania muzycznego „towaru” (np. edytory tekstu i zapisu nutowego, programy graficzne);
- zapisu cyfrowego w nagraniach i w odtwarzaniu dēwi´ku; w praktyce wyeliminowanie z rynku przez p´yty kompaktowe p´yt analogowych (p´yty odtwarzane na gramofonach, sta y si´ obiektem kultu niszy koneserów zainteresowanych ró´nym repertuarem na tych noēnikach zarejestrowanym – zjawisko to warte jest oddzielnego zbadania);
- internetu z ca ym bogactwem jego zastosowaf, pocz`wszy od komunikacji (poczta elektroniczna), poprzez rozmaite fora spo ecznoēciowe i dyskusyjne, kofcz`c na nieogarnionych zasobach treēci ró´norakiej wartoēci, dotyczących wszystkich dziedzin ´ycia, zasobach w postaci tekstów, audio, wideo, globalizuj`cych m.in. wi´kszoēć przestrzeni kultury muzycznej Ęwiata;
- telefonii komórkowej z nowoczesnymi aparatami, posiadaj`cymi wszelkie funkcje muzyce s´u´ace, od nagrywania, poprzez odbiór (radio, telewizja), po odtwarzanie plików dēwi´kowych;
- nowych technik odtwarzania dēwi´ku (np. iPod), które ju´ z powodzeniem konkurow`c zac´y z odtwarzaczami p´yt kompaktowych.

cz ́Êç pierwsza



Andrzej Ch opecki

MUZYKA WSPÓ , CZESNA

— — —
 — — —
 — — —
 — — —

TWÓRCA, CZYLI WYTWÓRCA WARTOŒCI KULTURY MUZYCZNEJ

— — —

Twórca zawsze dotàd by profesjonalistà wykonujàcym swój zawód na zamówienie jakiejÊ spo ecznoÊci, która go gratyfikowa a, doceniajàc, że potrafi daç jej to, czego sama nie wyprodukuje. Nawet ludowy skrzypek przygrywajàcy na weselu. DziÊ programy komputerowe i Êrodek komunikacji, jakim jest internet, sprawi y, że czas wolny od zarabiania pieni ´dzy amatorzy poÊwi ´cjà coraz intensywniej na w asnà twórczoÊç, oczywiÊcie nieprofesjonalnà. Status twórcy w nieprawdopodobnie szybki sposób si ´ demokratyzuje – jeszcze niedawno wybitnie elitarny, wymagajàcy przynajmniej kilkunastu lat studiów, piecz ´ towany konkursowymi nagrodami, presti ´ owymi zamówieniami i wykonaniami, egalitaryzuje si ´ pod naporem tworzàcego i upowszechniajàcego swe artystyczne produkcje w internetowej sieci globalnego grona amatorów. Amatorów – dodajmy – nierzadko Êwietnie wyedukowanych dzi ´ ki zawartoÊci sieci, dysponujàcych komputerowymi narz ´ dziami, które w ca kowicie profesjonalny sposób mogà wyra ´ aç ich artystyczne idee, Êwietnie znajàcych literatur ´ muzycznà, w której ramach pragnà si ´ znaleêç. Amator – to brzmi dumnie. Amator – hobbysta – fascynat – pasjonat. Bezinteresownie ch onàc ukochany obszar kultury i twórczo wef wkraczajàc, jest w stanie pójÊç w zawody z profesjonalistà i wykazaç swà wy´ szoÊç. Bunt mas? Nie, „Êpiewaç ka ´ dy mo ´ e”, jak g osi fraza popularnej polskiej piosenki. Czy wi ´ c nadchodzi czas zmierzchu twórcy w tym rozumieniu, którym pos ugiwaliÊmy si ´ przez ca y okres istnienia naszej dotychczasowej kultury? Czy kofczy si ´ czas akademików? Wydaje mi si ´ , 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 dostępnemu mu materiałowi. 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. Materiał 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 „w asnych”, nie „ukradzionych” i „splądrowanych”, więc jako „oryginalnych”.

Polska scena kompozytorska

Polska scena kompozytorska się rzeczy dzieli na obszar historycznego dziedzictwa – praktycznie rzecz biorąc od czasu schyłku XIX wieku do po owy XX wiek (symbolicznie zamknąć ów czas historii można twórczością Karola Szymanowskiego, zmarłego w 1937 roku) – i czas współczesności, otwierający się po II wojnie i w szczególności 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 ukazują się jakby falami, a okoliczności ich ujawniania są różnorakie. Na początku XX wieku wokół Miodusa Karłowicza i Karola Szymanowskiego zawiązała się grupa, w której Miodusa Polska, trudno przeczyć, 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 założył Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu – w tym Nadii Boulanger nadała polskiej muzyce na dłuższy czas dominujący ton neoklasycyzmu. Najbardziej wyraziście

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

— — —

W wyrazisty sposób miały 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 przez omówiony stylizacyjny – podjęcie tradycji serialnej, narodziny sonoryzmu, który stał się wizytówką ówczesnej „polskiej szkoły kompozytorskiej” – nie był jednak cechą tylko jednej generacji (obok Pendereckiego i Góreckiego tworzyli także m.in. Wojciech Kilar, ur. w 1932). Przez omówiony 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 Włodzisław Kotołowski (1925), Bogusław Schaeffera (1929), Witolda Szalonek (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 powojenne 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, odwrócenia 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 jakimś 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 po owie lat osiemdziesiątych) przez serię określeń negujących. Zjawiska pokoleniowe dotychczas ogniskowały się wokół konkretnych osób: Karola Szymanowskiego, który apelował do polskich kompozytorów, by drogą 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 (jeżeli chodzi o koncepcje programowe) prywatnego festiwalu. Zjawiska te ogniskowały się ponadto wokół miejsc i instytucji: festiwalu „Młodzi muzycy młodego 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 Widłak (1971) – zdawali egzaminy maturalne, Marzena Komsta miała lat dziewięćnaście, a Michał Talma-Sutt dwadzieścia. Dla porównania – gdy w 1956 roku odbywała się pierwsza edycja Warszawskiej Jesieni, Krzysztof Penderecki i jego rówieśnicy kofczyli studia. Dla pokolenia Pendereckiego opresja realizmu socjalistycznego była niewiarygodnym wspomnieniem, lecz przecież nie sięgającym po karty jego partytur. Dla pokolenia Mykietyna i urodzonych później opresje niedysyjszych estetycznych powinno być przestawą (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 są 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 festiwali jej poświęconych – tych uznawanych za najbardziej prestiżowe, o międzynarodowej renomie i tych, których oddziaływanie jest lokalne, nawet niskowe. Apolożeci i wierni bywalcy festiwali 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 a często (nie zawsze, nie generalizujemy...) widzieć swoje 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.

Festiwale 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. Ojczyca 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 ojczyca kompozytorów jest tak liczne, że twórczość zmarłego kompozytora trafia w swoisty trójkąt bermudzki. Przestają się nią interesować organizatorzy festiwali nowej muzyki, a drzwi filharmonicznego muzeum nie bardzo mają ochotę się przed nią otworzyć. W takim swoistym czyścisku ląduje większość kompozytorów drugiej połowy XX wieku.

Gdy w 1994 zmarł Witold Lutosławski, istniała obawa, że jego muzyka trafi do owego czyłca. Przestał dyrygować, odbierając nagrody, wygaszając wykład. 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 *Mała suita*, zapewne człciwej *Wariacje na temat Paganiniego*, raz gdzieś *Koncert na orkiestrę*...

W latach 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 Mucielskiego (1907–1987) i Tomasza Sikorskiego (1939–1988).

Jak twórczość tych kompozytorów istnieje w obszarze polskiej recepcji dziedzictwa muzycznego? Się rzeczy ta twórczość przestaje istnieć w programach Warszawskiej Jesieni, pomimo obecności tak często wykonywanych utworów Grażyny Bacewicz – 27 wykonał 20 utworów, w tym 6 prawykonał – 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. Warto zauważyć, że 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 podobny 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 ówczesnego 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 pokazana 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 – lepiej istniejąc w repertuarze koncertowym, gorzej jest reprezentowana w nagraniach fonograficznych.

Zastanawiająca jest sprawa recepcji muzyki Kazimierza Serockiego. Od po owy lat 50. jeden z głównych przedstawicieli polskiej moderny i współzałożyciel „polskiej szkoły kompozytorskiej” lat 60., często określany mianem człowieka owego 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”, jeżeli 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 całkiem nieatrakcyjna dla

przestrzeni filharmonicznej, ca kowicie odr ́bna, budzi nie tylko zainteresowanie za granicà, ale te ́ zyskuje nowych admiratorów w m odym pokoleniu. Jej historyczne znaczenie i wspóczesny rezonans wart jest zauwa ́enia, nie skutkuje to jednak szerszà promocjà tej wybitnej twórczo ́ci – nie istnieje na rynku fonograficznym. Problemem sta a si ́ ostatnio sytuacja prawna tej twórczo ́ci ze wzgl ́du na brak prawowitych spadkobierców kompozytora, trudno si ́ jednak pogodzić, by z tego powodu sta a si ́ martwa i niema.

— — —

Dwa nazwiska dotyczà sytuacji szczególnych – z pochodzenia szwajcarski kompozytor Konstanty Regamey, urodzony w Kijowie i dzia ający w Polsce do 1944 roku, gdy jako uczestnik ruchu oporu AK zosta arestowany przez Gestapo i deportowany do ojczyzny swych przodków – na dobrà spraw ́ ma, wbrew swemu pochodzeniu, duchowe korzenie przede wszystkim polskie, nie tylko jako kompozytor, ale te ́ krytyk muzyczny i eseista. Jego zas ugi dla kształtu muzycznej kultury w Polsce sà tak znaczące, że jego twórczo ́ć kompozytorska i intelektualna jest w du ́ej mierze polskim dziedzictwem kultury i jako taka powinna być w Polsce, nie tylko w Szwajcarii, kultywowana. Choć jako lingwista i naukowiec wpisa si ́ na sta e w histori ́ Œwiatowej humanistyki, jego wybitna kompozytorska spu ́cizna, w niewielkim stopniu istniejąca w europejskiej recepcji, powinna zosta ć w a ́nie w Polsce otoczona szczególnà opiekà. Sporadyczne wykonania utworów Regameya na krakowskim Festiwalu Kompozytorów Krakowskich programowanym przez Jerzego Stankiewicza to jedyne znaki pami ́ci o tym szczególnie dla naszej kultury muzycznej zas u ́onym arty ́cie, który nie istnieje na polskim rynku fonograficznym.

— — —

Recepcja muzyki Konstantego Regameya i Andrzeja Czajkowskiego, wybitnego i w swoim czasie sawnego pianisty polskiego osiad ego w Londynie, wymaga swoistej „reanimacji”. Dzieje si ́ to w Polsce w ostatnich latach dzi ́ki energii pianisty Macieja Grzybowskiego, bardzo mocno zaangażowanego w proponowanie wykonaf utworów tego bardzo utalentowanego kompozytora na festiwalowych koncertach. Umieszczenie przynajmniej kilku utworów Andrzeja Czajkowskiego na istotnej i wa ́nej li ́cie dziedzictwa wspóczesno ́ci nie tylko polskiej, ale te ́ europejskiej, jest zadaniem dla mechanizmów promocji polskiej kultury muzycznej.

— — —

— — —

— — —

Karty zamykane, czyli dziedzictwo wspóczesnoœci 1989–2010

W dwudziestoleciu III Rzeczypospolitej zamkn´a si´ twórczoœ¸ wielu kompozytorów, którzy na polskà muzyk´ w kraju i na jej renom´ w Êwiecie mieli wpływ bardzo znaczący. WymieŸmy tu przynajmniej niektórych, stawiając pytanie, jak powinniœmy ich dorobek twórczy chronić od zapomnienia, od pogrążenia si´ w owym wy´ej wspomnianym „trójkacie bermudzki”, w którym albo ta twórczoœ¸ stanie si´ wy´ecznie materia em dla historycznych badaŸ (jeœli...), albo przetrwa prób´ czasu i przynajmniej w jakimœ fragmentcie pozostanie muzykà żywą. A jeœli żywa, to czy tylko lokalnie, w Polsce, czy teŸ w przestrzeni mi´dzynarodowej. 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 Lutosawski (1913)
 - Roman Haubenstock-Ramati (1919)
- 1998 – Roman Maciejewski (1910)
- 1999 – Zbigniew Wiszniewski (1922)
- 2001 – Witold Szalonek (1927)
- 2002 – Florian Dąbrowski (1913)
- 2003 – Edward Bogusawski (1940)
- 2004 – Witold Rudziński (1913)
 - Marek Stachowski (1936)
- 2005 – Marian Sawa (1937)
- 2006 – Augustyn Bloch (1929)
 - Norbert Mateusz Kuênik (1946)
- 2007 – Adam Falkiewicz (1980)
 - Andrzej Kurylewicz (1932)
- 2008 – Krystyna Moszumafska-Nazar (1924)
 - Joachim Olkuênik (1927)
- 2009 – Franciszek Woëniak (1932)
- 2010 – Henryk Mikoaj Górecki (1933)
- 2011 – Bronisaw 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 czym 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 z kompozytora „kultowego”, rozpoznawalnego na świecie i była źródłem komercyjnego sukcesu, Górecki stał się ikoną współczesnej muzyki. 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 zapewnią mu mogące trwać 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 po owym koncercie, o ekspresji maksymalistycznej, powodujące „nadzwyczajność” zwyczajnego koncertu symfonicznego. Poza *Concerto-Cantata* na flet i orkiestrę brak tu też „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 kofcju bibliotek pieśni chóralskich, 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 po owy 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 z powodów politycznych. Palester po roku 1949 już do Polski nie wrócił, a Panufnik wyjechał w 1954. Objęły ich restrykcje w adzie 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 zacięło o na recepcji ich twórczości nie tylko w Polsce, ale także w innych o 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 modernizację i elementy światowej awangardy po czas podważania wartości przez światową modernizację 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 po owie 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 wspólnej pracy 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 szczególnie,

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 odwiedził Polskę raz – na zaproszenie Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, gdy w roku 1990 odbyła się jedna z jego 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 wyjątkową 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. Obojgu wybrali nieobecność fizyczną w Polsce, która skazała ich na nieobecność całkowitą, wraz z ich partyturami (skazywanymi na zniszczenie) i nazwiskami (skreślonymi z publikacji i encyklopedii). Kompozytorskie kariery obu tych kompozytorów zapewne byłyby inaczej i lepiej potoczyłyby się w kraju Warszawskiej Jesieni, na której kształtowałyby zapewne obojgu mieliby wyjątkowo. Ich utwory wykonywane na tym festiwalu niewątpliwie wzbogaciłyby obraz polskiej muzyki lat 60., i 70., a także obraz ten zmieniały. Tak się nie stało. Jako imigranci twórczość swoją 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, wpływ nadanie mu szlachectwa Brytyjskiej Korony.

Z powyższych akapitów wynika następująca konkluzja: w latach 50. i 60. była to polska kultura muzyczna nieobecność dwóch kompozytorów, którzy ponadczasem II wojny światowej o jej kondycji w szczególny sposób świadczą i byli postrzegani jako jej główni aktorzy, w latach 70. coraz uporczywiej ich powrotu

„na ojczyzny ono” si´ domagaliŃmy, a teraz – gdy ponownie ich twórczoŃc sta si´ dla polskiej kultury ju´ nie limitowanym politycznie dziedzictwem – twórczoŃc ta jest tego dziedzictwa fragmentem troski specjalnej. No bo o jej powrót do Polski si´ upominaliŃmy. Wi´c jest. Pi´c symfonii Romana Palestra i dziesi´c symfonii Andrzeja Panufnika, ich koncerty instrumentalne, utwory symfoniczne i kameralne, cykle pieŃni niemo pukajà do drzwi polskich filharmonii, stajàc si´ repertuarem „odrzuconym”. Niegdysejsze apele o przywrócenie tej twórczoŃci polskiej kulturze okazujà si´ w swej argumentacji puste: ju´ mo´na muzyk´ tych kompozytorów grać, lecz nasza wolna wola polega na tym, by ich nie grać. Ze wzgl´dów chronologicznych, estetycznych i stylistycznych twórczoŃc Romana Palestra i Andrzeja Panufnika przestaje być atrakcyjna dla programów Warszawskiej Jesieni – jej czas ju´ minà , choć czas uprzedni festiwalu nie mia szans skonsumowania tej twórczoŃci w sposób w aŃciwy i naturalny. JeŃli ten czas minà , pojawia si´ pytanie o przemieszczenie tej twórczoŃci w innà, a wi´c filharmonicznà, przestrzef. A ta wcià´ nie jest sk onna swych wierzei przed Palenufrem i Pastnikiem uchylić... W sukurs twórczoŃci tych kompozytorów przychodzi fonografia – kolejni soliŃci i kameraliŃci proponujà firmie fonograficznej Dux kameralne lub solistyczne utwory Romana Palestra, natomiast Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie pod szyldem Polskiego Radia i jego Programu 2, pod batutà jej szefa , ukasza Borowicza, nagrywa orkiestrowe utwory Andrzeja Panufnika dla niemieckiej wytwórni „cpo”. Jest wi´c nadzieja, ´e twórczoŃc naszych czo owych kompozytorów – emigrantów jakoŃ, chocia´ nie w ´yciu koncertowym scen filharmonicznych ani w programach festiwalu nowej muzyki, przetrwa do lepszych czasów w jakichŃ innych przestrzeniach – fonografii i programów radiowych. Bo przecie´ – jest tego warta.

Inny syndrom swoistego wykluczenia z polskiej kultury lub zachwianej w niej asymilacji dotyczy polskich kompozytorów dzia ajàcych na emigracji, których nie dotkn´ y szkany polityczne w PRL. W zapomnienie przechodzi twórczoŃc Andrzeja Dobrowolskiego (1921–1990), przez wiele lat uczàcego kompozycji w Grazu, podobnie jest z twórczoŃcià Romana Haubenstocka-Ramatiego (1919–1994), profesora kompozycji w Wiedniu. Ich twórczoŃc przypomina jest na estradzie Warszawskiej Jesieni sporadycznie, mimo ´e zawsze budzi du´e zainteresowanie s uchaczy. Zanika jednak w polskiej recepcji, praktycznie nie istnieje w produkcjach fonograficznych. TwórczoŃc Romana Haubenstocka-Ramatiego stosunkowo nieiele istnieje w przestrzeni ´ycia 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 Szalonek (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 się 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 prawykonania 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 Kuśnik (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 rozbił się 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 neoklasycyzmem nie miał szans zachwycić estradowego 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 likwidowa o zainteresowania jego twórczości kompozytorską, a raczej je stymulowa o.

Z wyżej przedstawionej listy należy jeszcze wyodrębnić szczególnie Marka Stachowskiego (1936–2004), Augustyna Blocha (1929–2006) i Krystynę Moszumafską-Nazar (1924–2008), warto też wymienić Edwarda Bogusawskiego (1940–2003). Są to wybitne postaci polskiej sceny kompozytorskiej, wspó - kszta tujące za pośrednictwem choćby estrady Warszawskiej Jesieni obraz polskiej muzyki czterech minionych dekad. Jak w przyszłości może na 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 Moszumafskiej-Nazar jest jej muzyka na instrumenty perkusyjne, która niewątpliwie wejdzie do kanonu repertuarowego solistów i zespołów kameralnych z perkusją w roli głównej. Pomimo wspaniałych artystycznie dokonań zawartych w muzyce Edwarda Bogusawskiego, 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 historii muzyki

polskiej wpisuje si ́ tylko swym pierwszym w historii polskiej muzyki elektronicznej utworem *Db-Hz-Sek*. Trudno si ́ spodziewa ́, by muzyka Floriana Dąbrowskiego, tak bardzo promieniuj ́cego sw ́ osobowo ́ci ́ na pozna ́skie ́rodowisko muzyczne, mog ́a przetrwa ́, tak jak muzyka innego z Poznaniem zwi ́azanego kompozytora, Franciszka Wo ́niaka. Twórczo ́ ́ kompozytorska (wraz z towarzyszc ́ jej my ́l ́ teoretyczn ́, szczególnie dotycz ́c ́ teorii rytmu) Witolda Rudzi ́skiego zapewne czeka na swe rozpoznanie, co nie znaczy, by muzyka tego kompozytora mog ́a w przysz ́o ́ci zyska ́ wi ́ksze znaczenie, podobnie jak muzyka Joachima Olku ́nika, maj ́ca sw ́ warto ́ ́ wy ́cnie w kr ́gu modernistycznych kompozytorów ́rodowiska warszawskiego.

Kontynuacje, czyli seniorzy

Polsk ́ scen ́ kompozytorsk ́ obecnie tworzy oko 0 300 twórców, w powa ́nej wi ́kszo ́ci zrzeszonych w Zwi ́zku Kompozytorów Polskich. W tym miejscu warto wskaza ́ te estetyczne postawy, które, wywodz ́c si ́ jeszcze z pocz ́tków lat 60., czasu pierwszych Warszawskich Jesieni i syndromu tzw. polskiej szko ́y kompozytorskiej, maj ́ sw ́ kontynuacj ́ do dzi ́, gdy na scen ́ wesz ́a generacja debiutuj ́ca ju ́ po 1989 roku. Mi ́dzy obszarem kontynuacji i debiutów rysuje si ́ do ́ ́ istotna linia demarkacyjna. Opisuj ́c t ́ scen ́, nie sposób pomin ́, ́e istniej ́ podzia ́y generacyjne kompozytorów na pokolenia seniorów i generacji ́redniej, ju ́ te ́ wiekowo zaawansowanej.

Swoistym ukiem pó wiecza, orientacyjnie rzecz bior ́c 1960–2010, staje si ́ twórczo ́ ́ tych kompozytorów dot ́d tworzc ́cych muzyk ́, którzy byli prominentnymi aktorami polskiej sceny muzycznej pocz ́tku lat 60. S ́ to przede wszystkim (wg chronologii daty urodzenia): Andrzej Koszewski (1922), W ́dzimierz Kotofski (1925), Andrzej Nikodemowicz (1925), Adam Walacifski (1928), Bogus ́w Schaeffer (1929), Roman Berger (1930), J ́zef ́wider (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 Rudzi ́ski (1935), Adam S ́awifski (1935), Jan Wincenty Havel (1936), Edward Pa ́asz (1936), Zbigniew Bargielski (1937), Zygmunt Krauze (1938), Szabolcs Esztényi (1939). Kompozytorzy urodzeni przed wybuchem II wojny ́wiatowej, dzi ́ nadal – mniej czy bardziej – aktywni

twórczo, wchodząc w czas swej twórczości późnej, stają się z wolna postaciami polskiego dziedzictwa muzycznego, sięgając rzeczy coraz silniej oddziaływając na kształt polskiej kompozytorskiej współczesności i uzyskując 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) epigofskiej 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 rodzimymi 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 rozgrywały.

— — —

Twórczość trzech kompozytorów debiutujących w ramach Warszawskiej Jesieni, rozpoznanych jako nowa „generacja 1933”, stała się estetycznym wydarzeniem w przestrzeni nowej polskiej muzyki przełomu lat 50. i 60. Szyld ten obejmowała Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i anektowała 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 sprowadza się przecie wyłącznie do owej „generacji 1933”. Objęła polskie środowisko kompozytorskie od Bolesława Szabalskiego i Grażyny Bacewicz po Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego i Krzysztofa Meyera, z wyraźnym dystansowaniem 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, sięgających nazwisk i przeszłości dokonanych

zakreślających układ nadpówieczem 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 poźegnaniu 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. Uznaje go można za najmłodsze 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 poŃwi´ci niemal w ca oŃci na tworzenie wraz z belgijskim dramaturgiem i malarzem Janem Fabre operowej trylogii, w której na wskroŃ nowatorska warstwa treŃciowo-sceniczna spotyka si´ z muzykà, dajàcà si´ okreŃlić paradoksalnie jako „oryginalnie eklektycznà”. Knapik, który wyszed z klasy kompozycji Henryka Miko aja Góreckiego, mocno zadomowiony jest w tej kulturze formy muzycznej, którà otrzymaliŃmy przede wszystkim za sprawà Beethovena i Brahmsa, oraz w tej kulturze dŃwi´ku, którà zawdzi´czamy m.in. Ryszardowi Straussowi, Skriabinowi i Messiaenowi. Eugeniusz Knapik znalaz w swej muzyce taki z oty Ńrodek pomi´dzy tym, co jest wspòczesnoŃcià, a tym, co tradycjà, ¯e trudno powiedzieç, czy swój j´zyk dŃwi´kowy umieszcza w przestrzeni historii, czy te´ idiomatyk´ tradycji póenoromantycznej i impresjonistycznej umieszcza w przestrzeni j´zyka nowoczesnoŃci. S owo „synteza” wielokrotnie by o i jest nadu´ywane w odniesieniu do muzyki, której zwiàzki z tradycjà sà wyraziste – w tym przypadku jest ono prawomocne, gdy´ uprawnia je rodzaj symbiozy, jaka wytwarza si´ pomi´dzy tradycjà i wspòczesnoŃcià w muzyce Knapika. Trylogia operowa *The Minds of Helena Troubleyn* do tekstu Jana Fabre powsta a w latach 1987–1996. Z estetyki twòrczoŃci operowej (w szerokim znaczeniu tego s owa, trudno bowiem uznac, by dzie a teamu Fabre – Knapik w pe ni realizowa y za o´nia tradycjà uŃwi´conego gatunku operowego) wyrasta jedyny powsta y poza scenicznym przeznaczeniem utwór Eugeniusza Knapika w latach dziewi´çdziesiàtych *Up into the silence*, pieŃf do s ów e.e. cummingsa na sopran, baryton i orkiestr´ symfonicznà (1996–2000). Dwa pierwsze ogniwa trylogii mia y swe prapremiery w Antwerpii i w Kassel, trzecie swej prapremiery doczeka o si´ dopiero w 2010 roku we Wroc awiu, gdzie planowane sà polskie premiery dwóch poprzednich dzie , natomiast w koŃcu stycznia 2011 kompozytor ukofczy kolejnà oper´-misterium – *Moby Dick*, zamówionà przez Teatr Wielki – Oper´ Narodowà w Warszawie.

S owo „postmodernizm” jest okreŃleniem niebezpiecznym, gdy´ atwo stosowac je do zjawisk nazbyt wàskich lub zbyt szerokich. Mo´na zasadnie mówic o postmodernistycznych znamionach twòrczoŃci i Krzysztofa Pendereckiego, i Henryka Miko aja Góreckiego, i Eugeniusza Knapika. ¯czy ich zdecydowana niech´ç do idei post´pu w sztuce, traktowanej z w aŃciwym awangardom despotyzmem jako koncepcja ideologiczna, trudno jednak wskazaç wi´cej wspólnych cech pomi´dzy muzykà Pendereckiego i Góreckiego oraz Góreckiego i Knapika, jeŃli ju´, to sà one zauwa´alne pomi´dzy muzykà Pendereckiego i Knapika. Postmodernistyczny parodyzm zaistnia u Pendereckiego na dobrà spraw´ 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, jeżeli odrzuci się nawyk przyklejania do wszystkiego etykiety „postmodernistyczny”, co banalizuje twórczość ostatnich lat. Punktem wyjścia techniki kompozytorskiej – a raczej materii dźwiękowej, która technika kompozytorska przetwarza – są historyczne konwencje, gesty dźwiękowe, u Szymańskiego bardzo często pochodzące z epoki baroku. One to, skomponowane jako materia „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 pozór zakryty, na pozór 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 zmysowości, 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 harmonicznymi i fakturalnymi eklektyzmem daje w realizacji dzieło w pełni suwerenne i integralne, bynajmniej ani kolażowe, ani katalogowe, ani te będące rodzajem zabawy w stylistyczną „onglerkę”. Za najważniejsze obok *Fin de siècle* utwory Krupowicza ostatnich lat uważać trzeba też jego surkonwencjonalne, m.in. operujące odcinkami chorału 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 połowie 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. Włączając 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 otworzył się w pierwszej dekadzie XXI wieku nowy przestrzeń, bynajmniej ten, z którego da się poznać wcześniej, nie likwidujący. W ostatnich latach nastąpił w tej twórczości niezwykły kontrpunkt gry *profanum* z ekspresją *sacrum*. *El maale rahamim* z 2001 roku następuje po *Psalmach*, potem mamy *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* i nadzwyczajną w sile swej ekspresji i nieporównywalną w kształcie narracji *Młk Pafską wed ug św. Mateusza* (oba utwory z 2004 roku). Krzysztof Knittel w ten 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 trylch” muzyka Tadeusza Wieleckiego (1954), tworząca odrębną w polskim pejzażu kompozytorskim jakość o wybitnych artystycznych walorach. Znaczący jest ten neoklasycyzujący 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 swoją wysokotną karierę w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, w ostatnich latach ulega przemianom przez coraz częściej obecne w jej partyturach elementy proweniencji minimalistycznej oraz coraz wyraźniej melodyczny kształt narracji dewiacyjnej o charakterze „transowym”. Budowa formy jej utworów kształtowana jest z zasady w oparciu o tzw. technikę polifonii

ukowej, która poprzez niesynchroniczne występowanie punktów kulminacyjnych poszczególnych odcinków formy powoduje intensywne i jakby wciąż nierozadonywane 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) każe 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 by udziałem *Kwartetu smykowego* Eugeniusza Knapika w 1984 roku.

Należy wymienić tu także następujących przedstawicieli tego pokolenia, urodzonego jeszcze w czasie wojny i w latach powojennych: Marta Ptasińska (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 Choniewski (1953), Marcin Bańkowicz (1953), Magdalena Dugosz (1954), Anna Zawadzka-Gołosz (1955), Ewa Podgórska (1956), Jerzy Kornowicz (1959), Wiesław Cienciała (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 Choniewskiego, prowadzącego studio komputerowe w krakowskiej Akademii Muzycznej, gdzie tworzy także m.in. Magdalena Dugosz, Stanisław Krupowicz, 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 Jarosław Kapuściński i Michał 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 się 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
— Włodzisław Kotofski (ur. 1925)	— 13
— Witold Szalonek (1927–2001)	— 12
— Tadeusz Wielecki (ur. 1954)	— 12
— Zygmunt Krauze (ur. 1938)	— 11
— Andrzej Krzanowski (1951–1990)	— 11
— Aleksander Lasoń (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
— Szabolcs Esztényi (ur. 1939)	— 7
— Zbigniew Bagiński (ur. 1949)	— 7
— Rafał Augustyn (ur. 1951)	— 7
— Aleksandra Gryka (ur. 1977)	— 7
— Tomasz Praszczak (ur. 1981)	— 7

— Zbigniew Bujarski (ur. 1933)	— 6
— Zbigniew Penherski (ur. 1935)	— 6
— Krzysztof Baculewski (ur. 1950)	— 6
— Ryszard Szeremeta (ur. 1952)	— 6
— Marek Choniewski (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, jaki ton w miarę wspólny? Niby – czy ich czas i miejsce urodzenia, ale już nie dzieła – rozprzeczają się na różnorakie stypendia po świecie, nasiłkając wprawami rozmaitymi. Jest to pierwsze polskie pokolenie ludzi wolnych – wolnych od jakichkolwiek „powinności” względem wspólnego budowania kultury swej ojczyzny, tak by odgrywać 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 jakiegokolwiek „pokolenia 1971” czy „generacji 1981” – rozpłyną 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 luksuru wolności nie muszą kupić, wybierając emigrację. To przecież nie tylko młodych Polaków dotyczy, lecz całe ego posowieckiego dominium. Czy jednak w końcu to w wyraźny sposób nie określiła tego pokolenia i nie sugeruje, że mamy sytuację jakościowo odmienną, że jest to „pokolenie 1989”, realizujące się w całości w innej przestrzeni historycznej, politycznej i estetycznej niż poprzednie?

Być może w jakimś fragmencie na ten pozaestetyczny wspólny mianownik ma wpływ to, co pończy o blisko trzydziestu miodych 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 miodę zespoły i wykonawcze, debiutującym kompozytorom zaoferował zazwyczaj pierwsze w ich życiu zamówienia twórcze i umiędzi 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 Bieł, Marcin Bortnowski, Jarosław Chełmecki, Cezary Duchnowski, Adam Falkiewicz, Aleksander Gabryś, Katarzyna Gowicka, Michał Górczyński, Aleksandra Gryka, Dobromir 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 Widak, Krzysztof Wołek, Agata Zubel, Wojciech Ziemowit Zych i Maciej Żółkowski.

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 Londynie, Paryżu i Stuttgarcie, mieszkając w Berlinie, realizuje tę drogę, która otworzyła się w Europie bez elastycznej 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, jakoś różnym od niemiłego przeciw nurtu muzyki elektroakustycznej, zapoczątkowanego wraz z powstaniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w 1957 roku. Tak jak tamtejszym pionierem stał się Włodzimierz Kotofski (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 Standfорта zakładając pod koniec lat dziewięćdziesiątych we Wrocławskiej Akademii Muzycznej studio tej muzyki, obecnie dające najwięksiże 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 prądami, 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, wybitnie 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 tak też koniecznie 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 motywu oczu myśli niczyich, Krany, Trawy rozczochrane, Rzeczywistość na rozciągniętych 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 pomysłanej (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 pieńiami*, twórczość buduje m.in. wokół swego sopranowego gosu (którego uczą 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 ma 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 uczenie 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 – Bogusław 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 Chomkowski (1953), prowadzący studio muzyki elektroakustycznej w krakowskiej Akademii Muzycznej, współpracujący m.in. z wyższą uczelnią muzyczną w Stuttgarcie, uatwiając kolejnym młodym kompozytorom pobyt stypendialny.

Z technologią komputerową i środkami elektroakustycznymi związane jest na dobrą sprawę całe 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 Gowicka (1977), w Krakowie Mateusz Bieł (1968), w Bydgoszczy Dobromir Jaskot (1981), w Stanach Zjednoczonych Krzysztof Wolek (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*

znalaz a si´ na liŃcie siedmiu utworów nominowanych do pierwszej (i jedynej) edycji konkursu polskich mediów publicznych Opus oraz na liŃcie rekomendacji Mi´ dzynarodowej Trybuny Kompozytorów w 2009. Obserwujac m odà polskà scen´ kompozytorskà, zauwa´amy zmian´ iloŃciowà. W kolejnych estetycznych „zmianach warty” w historii muzyki polskiej wyodr´bnia o si´ raczej kilka ni´ kilkanaŃcie kompozytorskich nazwisk. Teraz mamy dobrze ponad 30 nazwisk, które nale´y brać pod uwag´ i które coraz bardziej istotne miejsce zajmujà zarówno w polskiej, jak i mi´ dzynarodowej muzycznej przestrzeni. Jeszcze trudno jest okreŃlić, które zajmà miejsce szczególne, wybitne, a które stanà si´ jedynie t em nowej polskiej muzyki. WymieŃmy te, które wydajà si´ najbardziej istotne.

Czas Mykietyna

Bez wàtpienia g ównà postacià tej nowej fali – po Hannie Kulenty i Jacku Grudniu – jest Pawe Mykietyn (1971), którego dotychczasowe osiàgni´cia i dorobek stawiajà w rz´dzie najwybitniejszych kompozytorów polskich bez wzgl´du na generacj´. Szereg jego utworów (*Sonety Szekspira*, 2000; *II Symfonia*, 2007; *Pasja wg Èw. Marka*, 2008) w pe ni zas uguje na miano arcydzie . Tak szybko i widowiskowo rozwijajàcej si´ kariery kompozytorskiej w polskiej muzyce nie by o przynajmniej od pojawienia si´ m odegò Krzysztofa Pendereckiego. Czym wi´c muzyka Mykietyna zafrapowa a? Na samym poczàtku przede wszystkim szczególnym i oryginalnym po àczeniem dwóch idiomów kompozytorskich: lubujàcej si´ w ekspresyjnych repetycjach estetyki Henryka Miko aja Góreckiego, znanej szczególnie z jego *Recitativów i ariosów* i kwartetów smyczkowych, oraz surkonwencjonalnej gry z muzykà przesz oŃci, znanej z partytur Paw a Szymanfskiego. Pomi´dzy estetykami tych dwóch kompozytorów muzyka Paw a Mykietyna balansowa a ze szczególnà wirtuozerià, frapujac swadà i przekorà, ludycznà uciechà erudycyjnych skojarzeŃ muzycznych, ironicznym dystansem i inteligencjà w konstruowaniu muzyki, która s uchacza ma cieszyç, jak zmyŃlnie (algorytmicznie) wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka.

Utwory z ostatniej dekady wskazujà na estetycznà przemian´, jaka si´ w muzyce Paw a Mykietyna dokona a. Z postmodernistycznego „onglera, bawiàcego nas swymi gram i zabawami z idiomami muzycznej przesz oŃci, inteligentnego kuglarza dostarczajàcego s uchaczom uciechy i siurpryzy, Pawe Mykietyn przeobrazi si´ w jednà z g ównych postaci polskiej (i nie tylko polskiej) sceny kompozytorskiej, dèwi´kami swych utworów i nutami swych partytur sk aniajàc

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 Źwietlickiego (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 Źw. Marka* z 2008 roku zdają się być estetycznym wstrząsem w pejzażu polskiej współczesności kompozytorskiej – to głos tej muzyki jest dziś jednym z najwłaśniejszych egzystencjalnie, metafizycznie najgłębszych i najbardziej poruszających. Między innymi odym jeszcze i Źrednym pokoleniem (m.in. Hanna Kulenty, Jerzy Kornowicz, Jacek Grudzief) 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, przyznana po raz pierwszy (i ostatni – ogłoszenie i wręczenie nagrody Opus 2008 Pawłowi Mykietynowi za *Pasję wg Źw. Marka* została o zablokowane decyzją zarządów PR i TV, konkurs z powodów finansowych odwołanych). Ten utwór udowadnia, że w muzyce polskiej po *III* (1983) i *IV* (1992) *Symfonii* Witolda Lutosławskiego komponowanie symfonii, gatunku muzycznego „stwarzającego Źwiat”, jest wciąż możliwe. Bez postmodernistycznych grymasów, bez niewiary w wielkie narracje, choć z Źładem postmodernistycznego myślenia i z przyzwoleniem na istnienie narracji szczegółowych. Ta *Symfonia* jest wielką w swym – w sferze estetyki – geście symbiozy tego, co modernistyczne, i tego, co postmodernistyczne. To samo dotyczy *Pasji wg Źw. Marka*, która miała swe prawykonanie we wrześniu 2008 podczas festiwalu Wratislavia Cantans, a będącej estetycznym wstrząsem dla tego obrosła bogatą tradycją gatunku. Jeżeli *Pasja wg Źw. Marka* „ukazania” Krzysztofa Pendereckiego stała się swoistą „wieżą triangulacyjną” w muzyce po owych latach 60., tak samo „wieża” 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 nam odą polską scenę kompozytorską spojrzeć pod kątem ośrodków. Zaczniemy od Warszawy, gdzie wybitną rolę w kształtowaniu się średniego i młodszego pokolenia odegrał, jako profesor kompozycji, Włodzisław Kotofski, 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 Mykietynę. 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, czwyciowo też (choć przede wszystkim u Szabolcsa Esztényiego) Filip Matuszewski (1979), który regularne studia kompozytorskie odbywał w Hadze, autor subtelnych kaligrafii brzmieniowych, czwyci sto mikrotonowych, co raczej nie wpisało go w główny nurt tej estetyki muzyki holenderskiej, którą znamy z partytur wykonywanych 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 da się poznać, skłania do widzenia w nim następnego, po Mykietynie, czołowego innej estetycznie, gwiazdy nowej polskiej muzyki. Jego samobójcza śmierć była wstrząsem dla środowiska muzycznego. Podobnie jak Matuszewski studiował w Hadze, następnie w paryskim IRCAM. Wzrost w swych utworach impulsy rodem ze spektralizmu Gérarda Griseya, z konceptu „nowej czwyciowości” 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 Moszumafskiej-Nazar i Magdaleny Dąbrowskiej – Aleksandra Gryka (1977), na Warszawskiej Jesieni debiutującą utworem *OXYGEN nr 369, 1*. Zafascynowana fizyką i science fiction, wzięła udział w niemieckim projekcie *Komander Kobayashi*, zrealizowanym 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* według Stanisława Lema. Za sprawą umiowania 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 wyładowała na kompozytorskich studiach w Holandii. Ma – wydawać się może – ekstrawaganckie pomysły, jak utwór na brzęczyki telefonów komórkowych, lubi niekonwencjonalne zestawy instrumentalne, flirtuje z postmodernizmem i barokiem, zagaszczania i zapłania 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 przesyłce w swych artystycznych wyborach zwrócony, i Bogusław Schaeffer, permanentnie poszukujący dla swej muzyki nowych dróg w geście „niepoprawnego” awangardysty. To znamienne, że w ańcie w Krakowie najsilniejsze twórcze osobowości tego pokolenia nie kierują się raczej ku nowym technologiom, muzyce improwizowanej, spektralizmowi czy postmodernie, co nie znaczy jednak, by eklektycznie powieliły wzorce swych profesorów, czego dowodzą utwory choćby Marcela Chyżyńskiego (1971), studiującego u Krzysztofa Pendereckiego instrumentację, a muzykę komputerową pod kierunkiem Marka Choniewskiego, koncertując na klarncie i na syntezatorze w zespole założonym z Markiem Choniewskim. Kolejną z krakowskich postaci kompozytorskich tego pokolenia jest Maciej Jaboński (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 Witolda utwór *Wziemi i wzięcie* na orkiestrę i organy, rekomendowany podczas przesłuchania Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu w 2006 roku i umieszczony w programie koncertu inauguracyjnego Warszawską Jesienią w roku 2008. Można powiedzieć, że nadrzędnym czynnikiem u Wojciecha Witolda 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 kreatywność, której niekoniecznie są potrzebne 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 uzna monumentalną *Róznice* 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 wcześniej w tekście) Sławomira Kupczaka (1979), szczególnie (choć nie tylko) za sprawą serii utworów na instrumenty i komputer po tytule *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 odpięcia zarzutów i obalania kontrargumentów (*refutatio*), oraz na koniec konkluzji (*peroratio*). Następnym na tej scenie kompozytorskiej, na którą istotny wpływ miał profesor Grażyna Pstrokońska-Nawratil (swego czasu u niej w ańskie kształcił się Paweł Mykietyński), 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 wpływ ma i fakt, że Bortnowski uczył się gry na akordeonie.

Na Warszawskiej Jesieni debiutowała utworem zamówionym w ramach programu Fundacji Muzycznej im. Ernsta von Siemensa w 2001 *White Angels* na 13 instrumentów smyczkowych – jakby w ho dzie dla *II Symfonii* Andrzeja Krzanowskiego, ku pami ęci którego te ń skierowana by a zamówiona przez Warszawskà JesieŃ kompozycja na akordeon i orkiestr ę kameralnà *I ju ń nocy nie b ędzie* w 2010. Bortnowski ęczy nut ę lirycznà z jasnà koncepcjà formy muzycznej i subtelnoscià kolorystycznych niuansów.

Nast ępnà warta wyró ńnienia postac ę wroc awskiego kr ęgu to Pawe Hendrich (1979), kolejny absolwent klasy Gra ńny Pstrokofskiej-Nawratil, który przebywa na stypendium w Kolonii. Wywodzàcy si ę ze sceny rockowej kompozytor z racji swych m odziefczych fascynacji bynajmniej nie kieruje si ę w kierunku mody na *cross-over*, lecz z pasjà badacza zdaje si ę penetrowac ę pola manewru w rozwoju zaawansowanej moderny, w swych utworach dajàc kolejne studia mo ńliwo ęci przekraczania dotychczasowych granic technicznych i estetycznych.

Ze wzgl ędu na miejsce studiów do o ęrodka poznaŃskiego nale ęy przypisac ę Dobromi ę Jaskot (1981), cho ę po studiach zwiàza a si ę z Akademià Muzycznà w Bydgoszczy, gdzie wyk ada, organizuje konferencje i festiwale, uczestniczy w realizacji projektów przestrzenno-multimedialnych. Mo ńna powiedzie ę, ęe jest to twórczo ę ę introwertyczna, emocjonalna, kontemplacyjna, zanurzona w tradycji dalekowschodniej. Na inny, ni ę Hanna Kulenty, sposób realizuje koncepcj ę muzyki transowej, majàcej swe ęród a gdzie ę mi ędzy muzykà Giacinto Scelsiego i G ęrarda Griseya. Uprawianie kompozycji zdaje si ę by ę dla Jaskot dzie ęaniem magicznym, ukierunkowanym ku ideom metafizycznym, co czyni z niej twórc ę bardzo odmiennego w panoramie nowej polskiej muzyki.

Kolejnà wyró ńniacà si ę postacià sceny poznaŃskiej jest Tomasz Praszczà ek (1981), tak ęe pianista i krytyk muzyczny. Po studiach pod kierunkiem Gra ńny Pstrokofskiej-Nawratil (prowadzàcej klasy kompozycji we Wroc awiu i Poznaniu) przebywa na stypendium w Kolonii, ksztac ę si ę pod kierunkiem Yorka H ęllera i niejako przejmujàc od niemieckiego kompozytora jego system, z którego wynikajà bardzo konkretne jako ęci estetyczne i wyrazowe, dotyczàce zarówno uk adów interwa owych, jak i harmonicznycych. W lutym 2011 w Poznaniu odby a si ę premiera jego drugiej opery – *Ofelii*, sytuujàc Praszczà (pod tym pseudonimem wyst ępuje) w gronie szczególnie aktywnych m odych twórców wspóczesnego teatru operowego.

Pora na Katowice, ośrodki s awny za sprawà takich choçby osobowoœci, jak niegdyœ Boles aw Szabelski, potem Henryk Miko aj Górecki i Wojciech Kilar oraz trzech rówieñników z 1951 roku, tworzàcych „pokolenie stalowowolskie” – Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika (przez szeœc lat, do 2008, rektora tamtejszej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego) i Aleksandra Lasonia. W œród katowickich osobowoœci kompozytorskich wymienić naleŸy m.in. Jaros awa Mamczarskiego, wspomnianego w pierwszych partiach tego tekstu, autora utworów elektroakustycznych i szczególnie multi-medialnych z zastosowaniem partii wideo; Jaros awa Che meckiego (1978), silnie zakorzonego w tradycyjnym i „akademickim” stylu myœlenia muzycznego, z którym ostatnio (dwa niepowiazane w dyptyk *Madryga y*) podejmuje intensywnà i ciekawà gró o posmaku postmodernistycznym. Swoistà rezerw w stosunku do myœlenia progresywnego, modnych ostatnio w m odym pokoleniu polskim inspiracji spektralizmem oraz do si gania po nowe technologie wykazuje Aleksander Nowak (1979). Estetycznà sensacjà na drugiej edycji festiwalu Aksamitna Kurtyna, odbywajàcego si w paêdzierniku 2006 we Lwowie, sta o si prawykonanie jego *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na orkiestró kameralnà i g osy m skie (z szantami Johna Connolly'ego), rodzaj refleksji na temat morskiej podróy kompozytora ku biegunowi pó nocnemu; utrzymana w ivesowskim tonie, a intrygujàca w swym czysto smyczkowym brzmieniu kompozycja *Last Days of Wanda B.*, utwór z 2007 roku, znalaz a si na liœcie siedmiu nominowanych do nagrody polskich mediów publicznych Opus w 2008 roku i sta a si debiutem Aleksandra Nowaka na Warszawskiej Jesieni. Nowak, absolwent katowickiej akademii w klasie kompozycji Aleksandra Lasonia, w 2008 roku z wyró nieniem ukoŸczy podyplomowe studia u Steve'a Rouse'a na Uniwersytecie w Louisville, z którym Akademia Muzyczna w Katowicach œciœle wspó pracuje. Ma ju na swym koncie utwory pisane m.in. dla zespo u London Sinfonietta, operó kameralnà, koncert fortepianowy, utwór dla zespo u Cellonet i kompozycjó obowiàzkowà na Mi dzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutos awskiego w roku 2011.

Intrygujàcy w zakresie swych artystycznych poszukiwaŸ jest Krzysztof Wo ek (1976), który po ukoŸczeniu studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach kontynuowa je w University of Chicago, gdzie zaproponowano mu kierowanie Studium Muzyki Komputerowej, a obecnie zwiàza si jako profesor kompozycji i dyrektor studiów muzyki elektroakustycznej z University of Louisville. W swych utworach preferuje àczenie instrumentów z technologią komputerowà

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 obszerna monografia. W nowej polskiej fali kompozytorskiej zaistniał w znaczący sposób przynajmniej kolejnych 20 nazwisk, tu nie wymienionych. Swą rolę 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 by o niego 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, która 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 po owie lat 80. zagłębca 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 także 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, wymiemy więc tu chociaż niektóre zespoły i wykonawcze. Można powiedzieć, że już na początku lat 90. Kwartet Łódzki „zdetronizował” szczególnie dla współczesności polskiej zasłynął Kwartet Wilanowski (później występujący jako Kwartet Wilanów obok Kwartetu Varsovia). Ta scena ostatnio poszerza się o następne zespoły, najpierw Kwartet Dafn, 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 założył przez klarncistów, kompozytora i improwizatora 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 intuicyjność 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 działalność 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, zespół u Kawalerów Błotnych, m.in. Tadeusza Wieleckiego i Jerzego Kornowicza, działalność Marka Chonińskiego, Jarosława Kapuścińskiego czy niezwykłej formacji wymienionych solistów-kameralistów wiolonczeli, których cała plejada wokół swej klasy mistrzowskiej, prowadzonej w Warszawie, zgromadził Andrzej Bauer.

Wśród kameralnych zespołów orkiestrowych miejsca po s ynniej Polskiej Orkiestrze Kameralnej Jerzego Maksymiuka raczej nie zaj´ a orkiestra Sinfonia Varsovia, w repertuarze której wspó czesnoñć przesta a odgrywaç rol´ dominujacà, lecz powo ana do ´ycia przez uprzedniego prymariusza Kwartetu Àlaskiego, Marka Mosia, Orkiestra Aukso z podstawowym sk adem smyczkowym, rozszerzonym o inne instrumenty w miar´ potrzeb. Wyraèný wzrost kompetencji w zakresie wykonywania muzyki wspó czesnej sta si´ te´ udziałem kameralnej orkiestry smyczkowej Leopoldinum, którà prowadzi ostatnio we Wroc awiu austriacki skrzypek i dyrygent Ernst Kovacic. Nale´y te´ zwróciç uwag´ na kameralnà orkiestr´ smyczkowà Sinfonietta Cracovia Roberta Kabary.

Odpowiedzià na preferencje kompozytorskie dotyczące sk adów kameralnych opartych w podstawowej mierze nie na korpusie instrumentów smyczkowych by a inicjatywa Aleksandra Lasonia powo ania do ´ycia Orkiestry Muzyki Nowej, obecnie kierowanej przez Szymona Bywalca. Ten zespół , tak jak Orkiestra Aukso Marka Mosia, powsta a z absolwentów, a niekiedy jeszcze studentów Akademii Muzycznej w Katowicach. To miasto sta o si´ „zag´bieniem” wykonawstwa nowej muzyki, gdzie obok Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR), w której z racji jej zadañ jako zespołu radiowego wspó czesnoñć jest bardzo mocno eksponowana, dzia a kameralny Zespół Ąpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod kierunkiem Anny Szostak, w którego repertuarze wspó czesnoñć (obok muzyki dawnej i baroku) zajmuje miejsce eksponowane.

Opis i diagnoza stopnia zaangażowania si´ innych zespołów, a tu szczególnie solistów, w wykonawstwo muzyki wspó czesnej, wymaga by szerszego omówienia, tu warto zauwa´yç, ´e obok takich nazwisk, jak klawesynistka El´bieta Chojnacka, pianista-kompozytor Szabolcs Esztényi, tubista-improvizator Zdzisław Piernik i perkusista Stanisław Skoczylski pojawi a si´ plejada m odzyskich wirtuozów nowej muzyki, jak wiolonczelista Andrzej Bauer, pianista Maciej Grzybowski, niestroniàca od wspó czesnoñci sopranistka Olga Pasiecznik, otwarty na wspó czesnoñć skrzypek Piotr Pawner, pianistka Iwona Mironiuk i wielu innych.

Muzyk´ dziñ si´ pisze lub realizuje w programach komputerowych. Muzyk´ si´ gra, improwizuje. Polska muzyka nie jest ju´ zdominowana przez presti´owà Warszawskà Jesief, przez istniejàce od lat 60. festiwale skupione na polskiej wspó czesnoñci – Poznañskà Wiosn´ Muzycznà i festiwal we Wroc awiu,

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. Wić dzieje się sporo.

Krytyka muzyczna w obszarze współczesności muzycznej

W latach 90. za sprawą przeobrażeń na rynku prasy cała kowicie zmienił się obszar funkcjonowania krytyki muzycznej. Tygodniki „społeczno-kulturalne”, zmieniając formaty i szaty graficzne, podjęły gró 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, powoli 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 w końcu miesięcznik „Znak” pyta na swej okładce: „Czy krytyka umiera?”.

Jeśli krytyka muzyczna umarła w dziennikach typu „ożycie Warszawy” (Zdzisław Sierpiński i inni, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz), „Trybuna Ludu” (Józef Kański), w tygodnikach „Kultura” (Jerzy Waldorff), „Współczesność” (Władysław Malinowski, Janusz Szyjeko), 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 „Awiąteczna” w „Gazecie Wyborczej”, przyció ki w tygodniku „Polityka”, gdzie co 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 pozostały więc sđziwy i wciąż żywy dwutygodnik „Ruch Muzyczny”, na którego łamach dzieła a 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 ramach 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 kofcuku 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 czasy owych 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 zaowocowanie przez jednego z tych stypendystów, warszawskiego muzykologa Jana Topolskiego, który ostatnio obronił z wyróżnieniem na Uniwersytecie Warszawskim pracę o muzyce spektralnej Géralda Griséya, 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 w ywu” 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 – bywa o – dyktowały nowe artystyczne paradygmaty. Ąleżąc polityk programowa „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”, towarzyszy a 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 Szwałkowski (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 Praszczak (1981), spoza tego projektu stypendialnego pochodzący Monika Pasiecznik, Ewa Szczecińska, Michał Mendyk, Tomasz Cych czy Michał Libera. Zaczynają oni – obok starszego od nich Krzysztofa Kwiatkowskiego – w krytyce muzycznej przejmować rolę nad polską modą publicystyczną. 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 została książka 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 Siemudaj), 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 dołączonych 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 serie 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 z zbioru tekstów „Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej”). Trudno tu wymienić wszystkie cenne publikacje książkowe ostatnich lat – choćby Iwony Lindstedt, Alicji Jarzabskiej 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.

Dzieło, czyli produkt

Czym jest i jak jest dzieło – to dylemat estetyków muzyki, choć podobno, jak głosi 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 profesjonalni, te, zdarza się to coraz częściej, z tego utrwalenia dzieła niekiedy nie korzystają, a jeżeli, 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 nie – do swego katalogu i zajęć się promocją jego utworów, przygotowując materiały

wykonawcze i proponując 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 w asnością wszystkich odbiorców, którzy mogą z nim zrobić, co zechcą – np. mogą użyć go jako materiału do własnego remiksowania. Jednym z głównych ostatnich problemów jest ochrona dzieła, czyli takie zreformowanie prawa autorskiego, które jednocześnie chroni obydwa jako artystyczny produkt artysty wraz z wynikającymi z niego prawami, choćby majątkowymi, a jednocześnie udostępnia je do powszechnego dostępu, jako dobro „wspólne” w czasie bezprecedensowego demokratyzowania 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 *Áwito wiosny* Strawińskiego? Prawnie nie może, bo jeszcze jest chronione prawem autorskim, ale...

Odbiorca, czyli konsument

Podstawową czynnością odbiorcy by o 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 społeczeństwo posiada. Coraz więcej miejsca w ramach festiwalu nowej muzyki zajmują instalacje, performance, przedsięwzięcia multimedialne, nierzadko organizowane w miejscach stworzonych nie do organizowania koncertów, lecz przystosowanych, np. w pomieszczeniach poprzemysłowych. Socjologicznie ma to znaczenie niebagatelne. Budująca i satysfakcjonująca jest obecność bardzo licznej publiczności na koncertach Warszawskiej Jesieni, należy jednak zauważyć, że dotyczy to w szczególności sposób w przestrzeni zaadaptowanych, w dużej mierze sal filharmonii, studia radiowego czy sali muzycznej akademii. Te ostatnie przestrzenie niejednokrotnie kojarzą się z kulturą „mieszcząską”, elitarną, „nudną”. Nadal istnieje przestrzeń „koncertu”, ale jest to przestrzeń „imprezy”, gdzie mniej istotne jest, czy odbywa się ona pod szyldem prestiżowego festiwalu, czy organizowana jest przez artystyczną subkulturę typu „garażowego”, byleby obiecywała atrakcyjność „filharmoniczną” alternatywną. Postęp technologiczny jest dobrem,

ale dając coś, odbiera coś innego, często nieodwracalnie. Stało się tak z radioodbiornikami i kofcym wyszukiwania i słuchania stacji na falach krótkich – kiedyś intrygującej i ekscytującej podróży w nieznaną. 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 wiórkę na standardowej obwolucie płyty analogowej umożliwiającej komentowanie zawartości krążka w postaci dołączanej książki. Jeżeli wieści się ostatnio coraz częściej nadejście zmierzchu 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 płycie itd. – to dotyczy to pewnych zachowań w kulturze. Wieści się o zgonie przedmiotu, który możemy wziąć do ręki, bo teraz przedmiot istnieje już tylko wirtualnie.

Niezwykle umożliwia dostępu do wszystkiego, jakie daje nam ostatnio technologia, zwana w obszarze sztuki kulturą 2.0, uskrzydla i obojędnie jednoczy. Uskrzydla, bo oferuje demokratyczny dostęp do wszystkiego, wyzwalając potencjalnie nie tylko odbiorcy, ale i twórcy u każdego, kto tego zechce, nie pytając o bilet wstępu czy legitymację związku twórczego. Obojędnie, bo likwiduje opór materii, co można zilustrować tym, że zamiast pójść do kiosku po gazetę, można coś przeczytać w internecie, zamiast kupić – jeżeli 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 więc, niż stary akademik z kilkoma tysiącami książek i płyt na półkach regałów. Ma więc – 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, rozeznaniem, 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. Zdemokratyzowała 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 be kotu, bzdur i Ęmiecia, nie znaczy to przecie, 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 pñająca się na piótro kultury „oficjalnej”.

— — —

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

— — —

Możemy więc sobie wyobrazić festiwal, który odbywa się tylko w internecie, z óny z przedsięwzięć zorganizowanych w różnych miejscach naszego znuónego 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, gwióćącą lub buczącą. Ta demokratyzacja będzie więc izolowała od siebie odbiorców, zamiast zbiorowości audytorium będzie jednostki uczestniczące w wydarzeniu za pośrednictwem komputera, bez realnego, fizycznego współuczestniczenia.

Coraz częściej podnoszone są ostatnio głosy, że muzyczna wspólnota 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... wspólnota 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. Jeżeli istotnie tak jest, rozsypuje się w pył wizja kultury, która w naszej europejskiej przestrzeni muzyki zapoczątkowana przez Perotina Wielkiego, w paryskiej katedrze Notre Dame grający swe organum *Viderunt omnes*.

Festiwale – główne ośrodki

Warszawa: *Warszawska Jesień, czyli wielka tradycja wspólnoty.*
 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. Dla okazji 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 warto zauważyć, a nawet podjąć badania socjologiczne – żywe 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 wspólnoty w Polsce, ma też bardzo silne oddziaływanie międzynarodowe, utrzymując w repertuarze utwory z najbliższej tradycji wspólnoty 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, powołaanych 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 pod znakiem „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 – międzynarodowa perspektywa polska a międzynarodowym brzmieniem nowych technologii.* Organizowany od 1962 roku w rytmie biennale festiwal polskiej muzyki współczesnej zrazu dotyczy muzyki współczesnej „ziemi 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 przeciekiem bardzo ważnym przedsięwzięciem, stymulującym polską twórczość kompozytorską. Zapewnia i zapewnia prezentacje, 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 jeżeli bywa określana mianem Warszawskiej Jesieni bis w dziedzinie polskiej, a nie międzynarodowej sceny kompozytorskiej, nie jest to określenie w pełni trafne. 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 dokonaniami artystycznymi 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 wspólną scenę muzyczną niejako „na dwa fronty”: ku twórczości polskiej ze świata i od twórczości polskiej ku światu.

Kraków: „Sacrum – Profanum” – kanon Światowej wspólnoty muzycznej. Stosunkowo młody festiwal (dotąd odbył się jego sześć edycji) jest wynikiem działań Biura Festiwalowego, za którego w związku z nominacją Krakowa do miana „Miasta kultury europejskiej 2000” i organizującego festiwale muzyczne od końca lat 90. W roku 2000 odbył się 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. Taką 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, dzieł 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 wspólną.

Katowice: Festiwal Prawykonaf – stymulowanie i wspieranie polskiej twórczości muzycznej. Festiwal organizowany jest od kilku lat przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Górny Śląsk jest „zagłębieniem” 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 Ąpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”), dwóch stojących na europejskim poziomie modych zespołów orkiestrowych – Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso” prowadzonej przez Marka Mosia oraz za ónej przez Aleksandra Lasonia Orkiestry Muzyki Nowej, prowadzonej przez Szymona Bywalca. Wymieniać można dugo... Inicjatywa Dyrekcji NOSPR skierowana jest do polskich kompozytorów, którzy pragną liby powierzyć prawykonania swych utworów (lub pierwsze wykonania w Polsce) zespołom zaproszonym przez festiwal do wspólnej pracy. Przedsięwzięcie to jest wielkiej wagi, gdyż daje szansę polskim twórcom, którzy z różnymi (zazwyczaj bardziej organizacyjnymi niż artystycznymi) względami 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 obraz 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 różnorodnych 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 Ąpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”. Jeżeli 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 ódzkiego 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 w swoim głosie o swoich egzystencjalnych bólach, o swoich troskach, o swoich marzeniach, o swojej... nostalgii. Ale też o nadziei. Polska Sierpnia 1980, Polska Solidarność – 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 przezwyciężania 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 niezwykłej wagi Warszawską Jesienią bis, tym razem kładąc nacisk na relacje Wschód–Wschód (z uwzględnieniem północy i po południu). Te relacje wydają mi się bardzo ważne dla Europy, którą traktujemy jako naszą drugą ojczyznę, lecz której coś też chcemy zaoferować. Można powiedzieć, że festiwal ten staje się inicjatywą zastępującą – bo nie kontynuującą – zamierającą Poznańską Wiosnę, a jednocześnie przejmującą 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 w pełni w Polsce, a nie na Węgrzech czy w Czechach. Można 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 Komisja Modyfikacji 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 stała się opublikowany na 10 płytach przegląd muzyki polskiej (70 utworów) prezentowanej w latach 1956–2006 na Warszawskiej Jesieni. Centrum przejmuje 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 istnieje od roku 1956, początkowo będąc tą samą z Zarządzeniem 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, Włodzisław Kotofski, Jan Krenz. Koordynacja działań organizacji muzycznych, promocja muzyki polskiej za granicą i międzynarodowa współpraca były głównymi celami Rady w czasach „elaznej 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 Szyszewski i Witold Lutosławski. Ten ostatni oraz Krzysztof Penderecki otrzymali członkostwo honorowe Międzynarodowej Rady Muzycznej. Przez lata 80. i 90. i pierwsze lata transformacji przyniosło 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 swoich 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 zawiąta. 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 wykonania na corocznych Międzynarodowych Dniach Muzyki, odbywających się w różnych miejscach świata. Pierwsze w Polsce Międzynarodowe 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 Międzynarodowe Dni Muzyki w Warszawie, na 2014 zaplanowano zorganizowanie ich we Wrocławiu.

Towarzystwo im. Witolda Lutosawskiego powstało w 1998 roku, stawiając sobie za cel rozciąganie opieki nad spuścizną artystyczną i duchową Witolda Lutosawskiego i propagowanie jego twórczości. Cel ten jest realizowany przez organizowanie serii koncertowych (Festiwal „afcuch”), obejmowanie patronatem konkursów wykonawczych związanych z nazwiskiem patrona, animowanie i wspieranie wydawnictw książkowych dotyczących Witolda Lutosawskiego. Członkowie honorowi Towarzystwa to: Mario di Bonaventura, Ryszard Kapuściński, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Anne Sophie Mutter, Józef Patkowski, Mieczysław Rostropowicz, Andrzej Wajda, Antoni Wit, Krzysztof Zanussi i Krystian Zimerman. Towarzystwo prowadzi stronę internetową poświęconą Witoldowi Lutosawskiemu 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. Wątkiem 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 Lutosawski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Waldorff i Henryk Mikołaj Górecki. Godność członków honorowych przyjął m.in.: Artur Rubinstein, Krystian Zimerman, Witold Lutosawski, Witold Rowicki, Teresa Chylińska, Andrzej Bachleda, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar i Sir Simon Rattle. Swą misją 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 wspólnie z pracami kulturalnymi 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 wspólnego tworzenia 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 Szymanowskiego (2006), obejmującego niemal całą dotychczasową twórczość jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów w caletygodniowej 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 Szymanowskiego. Instytut zaangażował się także 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 także 17 rozgłożeń 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 g ównym kana em mediów radiowych w dziedzinie kultury artystycznej. W programie dominuje muzyka od Ęredniowiecza do wspóczesnoĘci we wszystkich jej gatunkach, obecna jest tak e muzyka jazzowa, ludowa, folkowa oraz scena muzyki „alternatywnej”.

— — —
Nie do y o swego 50-lecia istnienia Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, za o one w 1957 roku przez Józefa Patkowskiego, jedna z pierwszych tego typu placówek na Ęwiecie, obros a powa nym dorobkiem kompozytorów polskich, ale te i zagranicznych. Powo ana do ycia w tym samym czasie co Warszawska Jesief, placówka sta a si bardzo wa nym miejscem twórczoĘci wynikajacej z nowego medium technologicznego. Ze Studiem wspó pracowali m.in.

W odzimierz Kotofski, 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 tak e Bogus aw Schaeffer, Andrzej Dobrowolski, Krzysztof Penderecki, w kofcu te Krzysztof Knittel, El bieta Sikora, Pawe Szymański, Stanis aw Krupowicz, Tadeusz Wielecki, Jacek Grudzień i Pawe Mykietyn. Przez kilka dekad Studio by o jedyną tego typu placówką w Polsce, w latach 90. nastapi rozkwit studiów muzyki elektroakustycznej, komputerowej przy akademiach muzycznych, kolejni kompozytorzy zacz li tworzyć swe prywatne studia. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia – paradoksalnie – zamkn o swa dzia alnoĘć w aĘnie wtedy, gdy twórczoĘć, której by o prekursorem, wesz a w faz swego nadzwyczaj bujnego rozwoju.

— — —
Na liĘcie instytucjonalnych strat Polskiego Radia nale y wymienić tu rozwiązanie w po owie lat 90. Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Krakowie, zespo u bardzo zas u onego m.in. w dziedzinie dokumentowania w postaci nagra f archiwalnych muzyki polskiej, w tym szczególnie wspóczesnej. Orkiestra cz sto wyst powa a z koncertami nie tylko w Polsce, m.in. na Warszawskiej Jesieni, na festiwalach polskiej muzyki wspóczesnej w Poznaniu i Wroc awiu, ale te za granicą, m.in. w 1980 podczas inauguracji Mi dzynarodowych Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadtzie w 1980 roku z utworami Géraarda Griseya, Tristana Muraila, Wolfganga Rihma i W odzimierza Kotofskiego. W tym czasie perturbacje natury finansowej i organizacyjnej, a tak e i programowej, prze ywa a warszawska Polska Orkiestra Radiowa, która jednak w ostatnich latach osiagn a pod dyrekcją ukasza Borowicza bardzo wysoki poziom artystyczny.

I tu w ostatnim czasie pojawił się zagrożenie 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 nastąpi o 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 Świata awem Richterem i Martha 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 ramach „Filharmonia Dwójki”, umożliwiając pokazanie polskiej sceny muzycznej na antenach radiofonii zagranicznych poprzez emisje transmisji i odtworzone koncerty 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 wartością szczególnie 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. Założona w 1954 roku w Paryżu cztery radiofonie: francuska, szwajcarska, belgijska i niemiecka (radio 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 ustabilizowała się ostatecznie w roku 1979. Wcześniej limit wyróżnionych utworów nie był regulaminowo ustalony. Liczba radiofonii biorących udział w Trybunie systematycznie rosła – w latach 90. by o 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 zwyczajnego i dzieł innych z edycji poprzedniej. Jeżeli radiofonia brała w niej udział, nie jest zobowiązana do tego, by przedstawić całość rekomendowaną dziesiątkę – może dokonać innego wyboru. Jeżeli 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. Nagroda jest określona liczbą odtworzeń radiowych utworów na Trybunie przedstawionych. Utwór z nagrania prezentowanego podczas przesłuchania w Paryżu może zostać przez każdą radiofonię wyemitowany tylko raz.

W 1958 roku najwyższym punktowym 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 śmiałej* Witolda Lutosławskiego i *Czterech esejów* Tadeusza Bairda. Program 2 Polskiego Radia na liście utworów rekomendowanych przez Trybunę do nadania przez publiczne radiofonie umieszczał w latach 1994–2010 (17 edycji) następujące utwory (19):

1994 – Stanisław Krupowicz *Fin de siècle* 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 tańcem
- 2003 – Hanna Kulenty *Koncert na trąbkę i orkiestrę* (zamówienie Programu 2) –
I miejsce w kategorii ogólnej
– Jacek Grudzień *Ad Naan* na wiolonczelę i komputer
- 2005 – Krzysztof Knittel *Koncert klawesynowy*
- 2006 – Wojciech Widak *Wziemię wzięcie*
- 2007 – Paweł Szymański *Trzy pieśni do słów Trakla*
- 2008 – Paweł Mykietyn *II Symfonia*
- 2009 – Magdalena Dągosz *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 narodowością francuską, lecz we Francji przebywających na pobytach twórczych, np. jako *composer-in-residence*, otrzymujących francuskie zamówienia kompozytorskie i we Francji mających prawykonania swych utworów. Sceną prawykonawców 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 – programowa się 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 Siemensa, 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 „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 – pokrewieństwo z wyboru”
- 1999 – „Chopin 1999 – środowisko 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 wzgl ę du na wzrost liczby podmiotów zamawiających utwory dok adne przedstawienie kwestii zamówieł kompozytorskich w Polsce nie jest atwe. O programie stypendiów-zamówieł, realizowanych przez Fundacj ę Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni” ze Ęrodków finansowych Ernst von Siemens Musikstiftung w Monachium by a mowa wy ę ej (zamówienia dla 30 kompozytorów polskich m odego pokolenia), tak jak i o bardzo nik ym, 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 Miko aj Górecki, Zbigniew Bujarski, Aleksander Lasof) idea zamówieł kompozytorskich w praktyce Programu 2 Polskiego Radia podj ę ta zosta a w 1993 roku poprzez zamówienia u Paw a Szymafskiego, Stanis awa Krupowicza, nast ę pnie m.in. u Zbigniewa Bargielskiego, Paw a Mykietyna, Tadeusza Wieleckiego, W odzimierza Kotofskiego, Jacka Grudnia, Eugeniusza Knapika, Krzysztofa Knittla, Jerzego Kornowicza, Magdaleny D ugosz i Hanny Kulenty, której *Koncert na tr ę bk ę i orkiestr ę* skomponowany na radiowe zamówienie otrzyma najwy ę sz ę punktacj ę na Mi ę dzynarodowej Trybunie Kompozytorów w roku 2003. Zamówienia radiowe by y zazwyczaj podyktowane konkretnymi planami koncertowymi, tak samodzielnymi Polskiego Radia, jak i zwi ę zanymi z projektami przygotowywanymi dla potrzeb mi ę dzynarodowych transmisji w ramach dzia ł Europejskiej Unii Nadawców (EBU) czy wynikającymi ze wsp ół pracy Polskiego Radia z festiwalami Warszawska Jesieł i Warszawskie Spotkania Muzyczne.

Podstawowym wi ę c mechanizmem zamówieł sta a si ę w ostatnich latach akcja zamówieł Zwi ę zku Kompozytorów Polskich, realizowana z Ęrodków finansowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz w adz Warszawy, zawierająca najpierw 60 utworów na 60-lecie Zwi ę zku, a ostatnio rozszerzona do oko o 90 partytur, wykonywanych m.in. na koncertach cyklu „Generacje” – w marcu 2011 odbywa si ę 14. koncert tej serii koncertowej – i proponowanych tak ę innym polskim festiwalom. Cykl koncertowy „Generacje” organizowany jest przez ZKP, ZAiKS i Program 2 Polskiego Radia. Istotn ę rol ę w polityce zamówieł odgrywa Mi ę dzynarodowy Festiwal Muzyki Wspóczesnej „Warszawska Jesieł” corocznie zamawiając seri ę utworów polskich i zagranicznych.

Jednocześnie zamówienia te stymuluje, choćby poprzez wspó prac´ z rozg oñnià Deutschlandfunk w Kolonii, finansujàcà zamówienia kompozytorskie na koncert zespo u European Workshop for Contemporary Music (wczeñniej: m odzie´owego zespo u polsko-niemieckiego dzia ajàcego w efekcie wspó pracy festiwalu z Niemieckà Radà Muzycznà) u kompozytorów polskich (Wojciech Ziemowit Zych, Aleksandra Gryka, Marcin Bortnowski, Pawe Hendrich, Andrzej Kwiecifski, Filip Matuszewski) czy zagranicznych, wskazanych przez festiwal – np. u Ukrainki Lubawy Sydorenko. Wspó pracuje te´ z Mi´ dzynarodowymi Wakacyjnymi Kursami Nowej Muzyki w Darmstadt projektem „Shared Spacer” w 2004 roku, incydentalnie z Donaueschinger Musiktage w ramach wspólnych zamówief (Klaus Huber, prawykonanie utworu *Quoo est pax?* w 2007), wp ywa na zamówienia zagranicznych zespo ów podczas festiwalu wyst´ pujàcych (np. London Sinfonietta) lub instytucji zagranicznych (np. utwór Aleksandry Gryki przedstawiony podczas festiwalu w roku 2004 zosta zamówiony z inicjatywy festiwalu przez rząd francuski).

— — —

Warszawska Jesief w ostatniej dekadzie (2000–2010) z o’y a zamówienia kompozytorskie u kompozytorów polskich i zagranicznych:

- 2000 – Aleksander Lasof, Edward Sielicki, Martin Smolka (Czechy), Eugeniusz Pop awski (Bia oruñ), Jewhen Stankowycz (Ukraina)
- 2001 – Martijn Padding (Holandia)
- 2002 – Osvaldas Balakauskas (Litwa)
- 2003 – Damian Ricketson (Australia)
- 2004 – Stanis aw Krupowicz, Ewa Podgórska, Pawe Mykietyn
- 2005 – Dobromi a Jaskot, Krzysztof Knittel, Jaros aw Kapuñcifski, Zaid Jabri (Syria – Polska), Eugeniusz Pop awski (Bia oruñ), Lawrence Moss (USA)
- 2006 – Zbigniew Bagifski, Zbigniew Penhersi, Anna Zawadzka-Go osz
- 2007 – Szabolcs Esztényi, James Dillon (Szkocja) i Ewa Tr´ bacz (zamówienia sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Martin Smolka (Czechy), Toshio Hosokawa (Japonia), Jerzy Kornowicz, Roman Berger, Onute Narbutaite (Litwa), Aleksander Lasof, Lidia Zielifska (zam. sfinansowane przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach Roku Conrada), Georg Friedrich Haas (Austria), Uros Rojko (S owenia)
- 2008 – Krzysztof Wo ek, Ramon Lazkano (Hiszpania), Ryszard Osada,

- Bronis aw Kazimierz Przybylski, Graciela Paraskevaidis (Argentyna – Urugwaj), Juan Manuel Abras (Argentyna), Micha Górczyfski, Dobromi a Jaskot, Diego Román Martinem (Meksyk), Gabriel Paiuk (Argentyna)
- 2009 – Pawe Szymafski, Eduardo Moguillansky (Argentyna), Aleksander Nowak, Per Norgaard (Dania), Mieczys aw Litwifski, Karol Nepelski, André Werner (Niemcy), Aleksandra Gryka
 - 2010 – Gordon Monahan (Kanada), Zygmunt Krauze, kolektyw kompozytorów norweskich z zepo em POING, W odzimierz Kotofski, Marcin Bortnowski, Doina Rotaru (Rumunia), Marcin Stafczyk, Jaros aw KapuÊcifski, 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 Praszczak – Praszqual) oraz Warszawska Opera Kameralna (Zygmunt Krauze, Bernadetta Matuszczak). Pojedyncze zamówienia są dorocznie programowane od 2005 roku przez krakowski Festiwal Muzyki Polskiej (Lasof, 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) festiwali Wratislavia Cantans (Mykietyn), „Kodów” w Lublinie (Kołociów, 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 także 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 wspólnie finansowana 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 Czechoy 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, W'gry, Czechoy, 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, Czechoy, Włochy, Francja i Urugwaj po 1
2002/2003	59	8			30	Wielka Brytania 16, Niemcy 8, Watykan i Czechoy po 2, Hiszpania i Irlandia po 1
2001/2002	59	6			30	Japonia 15, Niemcy 10, Belgia 3, Szwajcaria 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 P n. 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 P d. i Szwajcaria po 2

TABELA 3. **Koncertы 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
Lutosawski	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		
Dąbowski							1		
Dziadek							1		
M. Górecki							1		
Haubenstock-Ramati							1		
Knapik		2					1		
Knittel							1		
Konowski							1		
Kurpiński							1		
Meyer							1		
Moss							1		
Noskowski		4					1		
Panufnik			5						
Rubik		3							
Świrski		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											
	1998–1999	1999–2000	2000–2001	2001–2002	2002–2003	2003–2004	2004–2005	2005–2006	2006–2007	2007–2008	2008–2009	
Kilar				102	97	90	85	68	67	56	85	
Szymanowski			13	33	29	32	49	27	68	60	61	
Lutosawski	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 nagraf archiwalnych znalaz y si ́ m.in. prawykonania utworów na skrzypce i orkiestr ́ 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 nagraf archiwalnych dla Polskiego Radia znalaz o si ́ dokończenie nagraf utworów na skrzypce i orkiestr ́ Karola Lipińskiego, łącznie oko o 140

minut, w wi kszości prawykonaf, oraz pierwsze nagranie muzyki baletowej Aleksandra Tansmana *Bric a Brac*. Wydano 4 CD z nagraf orkiestry.

— 2003

Liczba koncertów: 19 (w tym 1 w Szwecji)

Podczas Festiwalu Muzycznego Polskiego Radia zosta a wykonana operetka Stanis awa Moniuszki *Beata*, w ramach Sezonu Koncertowego EBU przedstawiono s uchaczom prawie ca ej Europy *Te Deum* Kurpifskiego i *Litani´ Ostrobramskà* Moniuszki. Wydano 2 CD z nagraf orkiestry.

— 2004

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

P yta Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcjà Wojciecha Rajskiego zawierajàca *Koncerty skrzypcowe* Karola Lipi fskiego otrzyma a nominacj´ do nagrody Fryderyka. Orkiestra nagra a wiele utworów polskich kompozytorów (Wielecki, Ācigalski, Maciejewski, Lipi fski, Elsner i Haczewski), dokona a prawykonania opery Zygmunta Krauzego *Iwona ksi ´niczka Burgunda*. Wydano 3 CD z nagraf orkiestry.

— 2005

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

Trzy p yty Polskiej Orkiestry Radiowej otrzyma y nominacje do nagrody Fryderyka. Polska Orkiestra Radiowa nagrywa a wy àcznie muzyk´ polskà (Perkowski, Dobrzyfski, Kotofski, Lipi fski, Nowowiejski i in.), uzupe niajàc zasoby Archiwum Polskiego Radia. Uczestniczy a w festiwalach Forum Lutos awskiego, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Warszawska Jesief, Festiwal Muzyki Polskiej w Krakowie, XII Laboratorium Muzyki Współczesnej, a tak´e w koncercie z okazji 60-lecia ZKP, w cyklu Generacje oraz jubileuszu 80. urodzin W odzimierza Kotofskiego. Wydano 2 CD z nagraf orkiestry.

— 2006

Liczba koncertów: 16

By to trudny rok dla Polskiej Orkiestry Radiowej (praca przez wi kszà cz ´ść roku bez dyrektora artystycznego, remont Studia Koncertowego Polskiego Radia). Pomimo tych problemów orkiestra wzi´ a udzia w kilku festiwalach, podczas uroczystego koncertu wykona a utwory laureatów Konkursu Kompozytorskiego im. K. Serockiego, zorganizowa a koncert pami´ci Tadeusza Bairda w 25. rocznic´ jego Ęmierci, dwukrotnie bra a udzia w koncercie z cyklu Generacje. Zosta o wydanych 7 CD z nagraf orkiestry.

— 2007

Liczba koncertów: 33 (w tym 1 we Włoszech)

Przewodniczącym Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyktando Łukasza Borowicza z wiolonczelistą Dominikiem Pofskim otrzymała nagrodę Fryderyka za rok 2006. Dwie inne pozycje otrzymała i 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 Festiwalu 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 Łowiczach, Festiwal Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana” w Gostyniu, XI Festiwal Muzyki Filmowej w Łodzi, II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Perkusyjnej „Crossdrumming”. Orkiestra pod dyktando 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. Została zrealizowana 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 ukazały się w następujących 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”**
 Utwory 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, Źuciuka, Őwidra, Fotka, Wiechowicza i in.; 3 sesje nagraniowe – pieŃni wielkopostne i wielkanocne, Meyer *Te Deum*, *Wjelitschalnaja*, H.M. Górecki *Beatus Vir*, *Symfonia Kopernikowska*.

— 2001

8 koncertów z utworami Szymanowskiego (3), P Źukaszewskiego (2), Meyera (2), Sydora (2), Koszewskiego (2), Paderewskiego, JasiŃskiego, Őwidra, Borkowskiego, Twardowskiego; 2 sesje nagraniowe – S. Wiechowicz *PieŃni mickiewiczowskie*, W. Lutos awski *Lacrimosa*, *Kol Ńdy*.

— 2002

8 koncertów z utworami P Źukaszewskiego, JasiŃskiego, Nowowiejskiego, Moniuszki, Szymanowskiego, Ma eckiego, Dziadka, D Ńbskiego i Meyera (prawykonanie polskie *Stworzenia Őwiata*); 5 sesji nagraniowych – Nowowiejski *Msza Pasterska* (fragmenty), *Teka Bia owieska*, *Missa pro pace*, *Psalm Ojczyzna*, Őwider *PieŃni patriotyczne*, Moss *Ko ysanka*, Maciejewski *Msza Pasterska*, kol Ńdy 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 Őwi Ńty*, *Amen*, *Totus Tuus*, *Beatus Vir*, *Salve Sidus Polonorum*, Moniuszko *Chwalcie Pana*, *Psalm 137*, *Chór nocny anio ów stró Ńów*, *Ecce lignum crucis*.

— 2004

12 koncertów z utworami Kilara (5), Źuciuka (5), Moniuszki (3), H.M. Góreckiego (2, w tym 1 powtórzony), Nowowiejskiego (2, w tym 1 powtórzony), Sydora (2), Lutos awskiego, Tansmana, Koszewskiego, Meyera, Malawskiego oraz prawykonaniami utworów Blecharza, Borkowskiego, Farcinkiewicza, KopczyŃskiego, Źukaszewskiego, Nikodemowicza, Ró Ńyckiego; 6 sesji nagraniowych – Moniuszko *Msza Des-dur*, Penderecki *Stabat Mater* (cz. I), Szymanowski *Stabat Mater* (cz. II), H.M. Górecki *PieŃni 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 powtórzony), Knittla (2), Koszewskiego (2), Góreckiego (1 powtórzony), Szymanowskiego, Elsnera, Meyera oraz prawykonaniami H.M. Góreckiego (2) P. Łukaszewskiego (2), Âwidra (2), Grzeszczaka, Twardowskiego, Widaka, 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 powtórzony), Nowowiejskiego (4, w tym 1 kilkakrotnie powtórzony), 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*, Mořdřer *Magnificat*, Kołakowski *Quem Queritis?*, Penderecki *Lacrimosa*, Kilar *Exodus*, utwory Rubika, LeŃniaka, 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 powtórzony), Łuciuka, Sydora, Jasińskiego, Twardowskiego, Maciejewskiego, Moniuszki, Meyera, Lessela, Preisnera oraz prawykonaniami utworów P. Łukaszewskiego, Sydora (2), Âwidra, Twardowskiego, Włocławskiego; 3 sesje nagraniowe – Szymanowski *III Symfonia „PieŃf 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 powtórzony), Zieleńskiego, Płkiela, Koszewskiego, Sydora, Twardowskiego, Paderewskiego, Statkowskiego i opracowaniami kolęd polskich (Rączkowski, Niewiadomski, Dobrzański, Botor, Kurczewski, Małeki, Koszewski, Maklakiewicz, Nowowiejski, Stuligrosz, Siedlik); 1 sesja nagraniowa – Wiechowicz *Kantata „niwna, Ko ysanka, Kaczki, Pod kominem, Stuku puku, Przylecia go àbeczek, Som som som w stawie rybecki*.

— 2009

16 koncertów z utworami Âwidra (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, PawluÊkiewicza oraz prawykonaniami utworów Pendereckiego, P. Ÿukaszewskiego; 4 sesje nagraniowe – Krenz *Requiem*, Bacewicz *Przygoda Króla Artura*, P. Ÿukaszewski *I Symfonia*.

— 2010

10 koncertów z utworami H.M. Góreckiego (6), Pendereckiego (3), Moniuszki (2), Laks, Âwidra, Nowowiejskiego, Dobrzyfskiego; 2 sesje nagraniowe – Moss *Medytacje i psalm*, Laks *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, które hasło o *alternative music* w angielskiej Wikipedii⁻², dobrze odzwierciedlającej poczucie językowe szerszych grup melomanów, odsyła do *alternative rock*. Hasło Grove’a zaktualizowane zostało następująco: „Do 1993 termin »alternatywny« paradoksalnie utrwalił się jako określenie stosunkowo spójnego stylu, który dominował w mainstreamie [muzyki pop]”⁻³.

W dzisiejszym polskim 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 będzie 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 alternatywna 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 środkami 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 działoń 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 „możliwość dostępną dla konsumentów za pośrednictwem sklepów płytowych, radio, telewizji kablowej i Internetu”⁻⁶. Odmienne niż w przypadku kanonicznej muzykologicznej 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 blyskawiczna”), na przykład w postaci realizowanej przez Patryka Zakrockiego: kompozytor na żywo improwizuje fragmenty i podaje je jako materiały repetytywne poszczególnym głosom zespołu wokalnemu⁻⁷.

W stronę powąnej muzyki współczesnej

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 powąnej, zwłaszcza tej powstającej od lat 50. XX wieku, jako zjawiska w znacznym stopniu oderwanego od historycznej muzyki powąnej („od Bacha do Brahmsa”), zwanej dziś „klasyczną”. Pojawi się

Środowiska uczący i twórców, których droga edukacyjna nie wieda od wykonywania Mozarta w dzieciństwie zgodnie z myślą Zoltána Kodálya, że kto nie uprawia 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 od amy heavy metalu albo ekstatyczny zgiek 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 sferze 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 potencjometrię i inne mechaniczne narzędzia sterujące przyporządkowane poszczególnym funkcjom oprogramowania) do dyspozycji mamy wszechstronny zestaw *live electronics*. Stał się też pojawić się rodzaj *laptop musician* („muzyka laptopowego”, „laptopowca”), które samo w sobie nie określa cech stylistycznych, zwykle jednak kojarzone jest z szeroko pojętą alternatywą. Skądinąd 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 wymienić 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 o 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 następnego wydawnictwa). Przejawy „alternatywnej muzyki poważnej” zaczęły się pojawiać w programy dotychczas wyłącznie środowiskowych festiwalu 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 się w maju 2003 przez 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 Szczepański, Anna Zaradny i Zenial rozgrywa się przede wszystkim w ramach działalności tych nielicznych klubów muzycznych, które zaczęły także 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 (B&T, 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 dziełem faktem, a Polska pod tym względem nie gra roli aspirującej prowincji.

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

mają *netlabels*. Jak pisze Patryk Ga uszka: „Najbardziej znane *netlabel*e [zagraniczne]¹² mają bardzo silną pozycję wśród artystów i s uchaczy 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 „awansowa o” ostatnio do roli edytora płyt CD.

Podobnie jak w przypadku nowej twórczości kompozytorskiej, rozpoznanie krytyczne tego rodzaju muzyki jest niskie, mimo stosunkowo licznych publikacji, powstających jednak w sposób oddolny, przy niewielkim zainteresowaniu zawodowych krytyków i badaczy. Pięmiennictwo 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 niezaskakująco wysoka, wypracowana metodami pozaartystycznymi, takimi jak działalność organizatorska, umiejętne autopromocji, wspólpraca 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 w´ze , *hub* pozwalający na wymian´ informacji. Nie mo´na jednak stwierdzić, że zosta a ona w jakiś sposób rozpoznana jako zjawisko odr´bne i wyraziste, tak jak sta o si´ to w przypadku wspomnianej wy´ej sceny wiedejskiej za sprawà wytwórni Mego. Poza *casusem* Zbigniewa Karkowskiego, b´dàcego *persona non grata* w polskim ´rodowisku kompozytorskim, który cieszy si´ (nie)s awà guru muzyki *noise*, polska scena „alternatywnej muzyki powa´nej” nie doczeka a si´ postaci na miar´ Fennesza, Alva Noto lub Otomo Yoshihide (abstrahujàc nawet od warto´ci artystycznej). Warto w tym miejscu dodać, że w stosunku do g´ównego nurtu muzyki współczesnej znanej z Warszawskiej Jesieni za alternatywne uwa´ano wcze´niej, zw aszcza w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, dzia ania zwiàzane ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia, takie przedsi´wzi´cia, jak Niezale´ne Studio Muzyki Elektroakustycznej (1982–1984, z udziałem Andrzeja Bie´ana, Krzysztofa Knittla, Stanis awa Krupowicza, Mieczys awa Litwińskiego, Andrzeja Mitana, Paw a Szymafskiego i Tadeusza Sudnika) i muzyk´ intuitywnà (o czym dalej). Nowe, dzisiejsze pokolenie awangardystów przyby o skàdinàd, jednak w polskim ´rodowisku muzyki współczesnej odkry o dla siebie w a´nie Bohdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika, Zdzis awa Piernika i inne dokonania spychane na nocne koncerty Warszawskiej Jesieni.

Starajàc si´ ocenić wyniki spotkania ´rodowisk formalnie i nieformalnie wykszta conych twórców muzyki współczesnej, nale´y zauwa´yć ostro´ne, nacechowane nieufno´cià i pow´ciàgliwo´cià zbl´enie. Na festiwalach organizowanych przez ´rodowisko kompozytorskie alternatywa jest raczej nieobecna lub „èle” obecna – za sprawà ´rodowiskowego zamkni´cia i zafaszowaf obrazu. Tak´e powoli, ale konsekwentnie, repertuar ze ´rodowiska akademickiego w àczany jest w programy zdarzezf alternatywnych – zdarzajà si´ wykonania utworów takich twórców, jak Alvin Lucier, Cornelius Cardew i współtwórcy Studia Eksperymentalnego przez wykonawców z odmiennych ´rodowisk (dzia alno´c grupy zwiàzanej obecnie z Fundacją 4.99). Zarówno w przestrzeni realnej, jak i wirtualnej trwa dyskurs, majàcy nierzadko silnie zantagonizowany charakter, co nie oznacza bynajmniej, że – na przykad – wi´kszo´c m odeg´o ´rodowiska kompozytorskiego w Polsce jest ´wiadoma dzia af kolegów „zza miedzy”.

Swobodna improwizacja

Swobodna improwizacja – mo`e warto przypomnieć – jest ideà twórczà powsta à na skrzy`owaniu konsekwencji freejazzowych prze omów lat 60. oraz dokonał twórczości kompozytorskiej drugiej po owy XX wieku, w szczególności w jej aspekcie antydeterministycznym, b`dącym reakcją na serializm totalny.

Jej bohaterem jest wykonawca, który – solo lub wspólnie z partnerami – dokonuje *wyimprowizowania* dzieła muzycznego w czasie rzeczywistym. W archetypicznym ujęciu Dereka Bailey'a odbywa się to bez wcześniejszego zespołu, 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 regu improwizacyjnych, jakiego dany styl narzuca) i zastąpienie jej kreowaniem w oparciu o „czystą” wróliwość muzyczną na podstawie równouprawnionych elementów wiedzy muzycznej, jakimi każdy z muzyków dysponuje¹⁴. Tote` istotne jest odró`nienie jej od jazzu, zwanego w piósmiennictwie „muzykà improwizowanà”, który przypisać nale`y do improwizacji idiomatycznej.

Wolna improwizacja ma fundamentalne zwiàzki ze wspóczesnà twórczością kompozytorskà ze wzgl`dem na eksplorowany obszar materiału (w szczególności sonorystycznego), modele narracyjne i mikrostrukturalne, zbie`ne podstawy ideologiczne, aczkolwiek znajduje się w opozycji wobec przewa`ajàcego obszaru strategii twórczych dyplomowanych kompozytorów, zw aszcza w Polsce.

Swobodna improwizacja realizuje się w rozmaitej relacji do wytycznych Bailey'a zarówno pod wzgl`dem stylistycznym, jak warsztatowym: mianowicie z elementami komponowanymi, zw aszcza w przypadku wi`kszych składowych, wykorzystywanie genetycznych zwiàzków z free-jazzem. Warto zauwa`yć, że aczkolwiek pierwsza fala improwizatorów (lata 70.) posługiwała się jazzowym instrumentarium i pewnymi relikwami gatunku, druga (lata 90.) to tryumf instrumentarium elektronicznego i rozmaitego rodzaju „przedmiotów dźwiękowych” z ich możliwościami sonorystycznymi, zw aszcza tych niepodlegających komputerowemu sterowaniu: gramofony, syntezatory analogowe, magnetofony szpulowe gwarantują artystyczne wyzwanie i unikalność aktu twórczego. Œrodowisko 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 uchaczy i inspirując muzyków. Spektakularnym przykładem jest festiwal Musica Genera (Szczecin 2002–2008, Warszawa 2009), który przedstawi polskiej publiczności wielu wybitnych twórców tego nurtu, aranżowa unikalne spotkania artystyczne i bada powiązania improwizacji z kompozycją, instalacjami dźwiękowymi i obrazem. Do Szczecina zjeżdżali się z całego kraju muzycy, obserwatorzy, krytycy, aczkolwiek działo się pod tym szyldem by było bardzo wybiórcze, jeżeli 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 zbliżonych do sytuacji wyżej opisanej „alternatywnej muzyki poważnej”. Obszary te pokrywają się w dużym stopniu pod względem personalnym, choć predyspozycje i temperamento 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 Bielecki, Wojciech Chyła, Jacek Malicki) przeciera szlaki niemal 40 lat temu – niesukcesownie, można rzec – na Warszawskiej Jesieni. Chętnie zapraszany jest do współpracy przez młodych improwizatorów. Swobodna improwizacja przewija 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 przybывая z okolic tej pierwszej. Można rzec jasną przywołając postaci na przykład

Krzesimira Dłbskiego, Edwarda Paśsa, 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 chwili 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, a raczej ich natomiast działalność w sferze intensywnych poszukiwań twórczych, w odróżnieniu od prób wpisania się w konwencjonalne oczekiwania publiczności (niezależnie od 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 / Cinq 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 Gafko 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 „ongluje” stylami (niekoniecznie w duchu surkonwencjonalizmu).

Instalacje, multimedia, interakcje

W polskiej perspektywie to bardzo ciekawy temat – nie z powodu szczególnego bogactwa, a jako studium twórczości „bezpafskiej”, 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 stanowi przede wszystkim element o symboli i skojarzeniach, nieodnoszące się jednak do jej substancji, albo też dźwięk pełni funkcję podobną, jak w przypadku – by tak rzec – maszyny przemysłowej. Tego rodzaju dzieła wykraczają w moim przekonaniu poza zakres niniejszego raportu. Po drugiej stronie plasują się liczne niefortunne przedsięwzięcia Warszawskiej Jesieni, których przypadkowość skądś na karb przede wszystkim niechć się do wspólnej pracy z zewnętrznymi specjalistami w tej dziedzinie⁻¹⁸. Wyróżniają 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 w jego zaraniu. 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 wnętrzny Teresy Kelm i rzeźbiarza Henryka Morela). Dzieła 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 dzieła 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 nadzorem *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 ŒcieŒkà dŒwiŒkowà* S awomira Kupczaka (pod kuratelà niŒej podpisanego). W Radomiu MCSW „Elektrownia” zrealizowa o dwie instalacje Grzegorza Rogali, Miejska Galeria Sztuki w Œodzi *Projekt polimedialny „CŒ po Chopinie...”* z udzia em m.in. Krzysztofa Knittla, Dobromi y Jaskot, Jacka Partyki, Marcina Stafczyka, Marty Œniady i Artura Zagajewskiego, zaŒ CSW „Znaki Czasu” w Toruniu zorganizowa o festiwal „Chopin – Pole Widzenia/ Pole S yszenia” obejmujàcy obszary „muzyki wspŒczesnej i animacji (Jaros aw KapuŒciŒski), sfery DVJ⁻²¹ (Antistatic Family, An On Bast), muzyki elektronicznej i akustycznej (Rafa Ko acki, Jacek Doroszenko) czy instalacji interaktywnej (Ksawery Kaliski)⁻²². Z kolei przedsiŒwicie *Fragile Boredom* Fundacji „No Local” obejmowa o ekspozycjŒ prac Erika BŒngera, Lawrence’a Englisha, Paw a KulczyŒskiego i Anny Zaradny w Krakowie i Bytomiu.

OŒrodkiem, który najbardziej konsekwentnie poŒwiŒca siŒ tego rodzaju dzia aniom, jest Festiwal „Audio Art”, prowadzony od 1993 roku przez Marka Cho oniewskiego, kuratora i artystŒ bŒdàcego bodaj najwiŒszym polskim autorytetem w tej dziedzinie. Festiwal anonsuje siŒ nastŒpujàco: „Audio Art jest eksperymentalnà i postmodernistycznà sztukà prze omu wiekŒw. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dŒwiŒkowymi. Audio Art wystŒpuje w formie koncertŒw, performance i instalacji”. Odbywa siŒ w Krakowie⁻²³, obejmuje jednak goŒcinne wizyty w innych miastach, a takŒe siostrzane przedsiŒwicia pod tà samà nazwà, na przyk ad w Warszawie⁻²⁴.

Ostatnie lata przynios y zwiŒkszone zainteresowanie rozmaitych „poszukujàcych” festiwali nurtem instalacji dŒwiŒkowych, performance i multimediiŒw, który – jak moŒna domniemywaç – postrzegany jest jako przynoszàcy pewien prestiŒ zwiàzany z galeryjnà „szukà wysokà”, choç oczywiŒcie równiŒ jako ciekawe pole twŒrczych poszukiwaŒ. ZwiŒksza siŒ jego udzia w programach takich festiwali, jak Musica Genera (Szczecin, Warszawa, obecnie zawieszony), Unsound (Kraków) i Warsaw Electronic Festival, a takŒe przynaleŒnych popkulturze Off Festival (Konurbacja Œlaska) i Open’er (TrŒjmiasto).

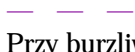
Warto dodaç, Œe popularnym zjawiskiem jest dodawanie tzw. wizualizacji do muzyki autonomicznej, co zdarza siŒ we wszystkich obszarach kultury. NaleŒy jednak odrŒniç je od Œwiadomej wspŒpracy kompozytorŒw z artystami wizualnymi: chodzi tu bowiem o przydanie „atrakcyjnoŒci” muzyce, która, zdaniem

organizatorów, nie jest w stanie wystarczająco zainteresować publiczności. Człystym inspiratorem takich rozwiązań jest Telewizja Polska. Charakterystyczny pod tym względem by 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 rozdziałowi kwi mi dzy środowiskami próbują zapobiegać takie inicjatywy, jak trwająca od kilku lat wspólna praca 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” skądami 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 powoływali się na jedno z pierwszych internetowych środowisk. Pomiędzy rokiem 2002 a grudniem 2005, kiedy niżej podpisany miał przyjemność być świadkiem

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

Bitboks zapożyczy 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 bitboksu opiera się na rozdzieleniu trzech źródeł dźwięku: strun głosowych i faszowych 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 sownik składają się liczne techniki koartikulacyjne i specjalne.

Przykład ten, zapewne najbardziej spektakularny, jest symptomem stanu rzeczy w zakresie nieformalnej edukacji muzycznej. Zainteresowany znajdzie dzięki szczególnie merytoryczne informacje na temat bardzo licznych zagadnień sztuki dźwięków. Oczywiście zasoby sieci nie są wolne od przekłamania, co bywa przedmiotem historycznych ataków przedstawicieli środowiska pedagogicznego. Uogólniając jednak, przekłamanie pokutuje 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

materia em muzyki elektronicznej, na przyklad z budowa syntezatora modularnego dokladnie wedlug opisu z podruczника W odzimirza Kotofskiego⁻²⁹. Jest to wolne oprogramowanie, dostepne nieodpłatnie na specjalnie w tym celu opracowanych licencjach gwarantujacym maksymalizacj dostepnoŃci, a tworzone przez społecznoŃci wolontariuszy i pracowników opacanych z dotacji.

W odróznieniu od sytuacji sprzed na przyklad 10 lat ruch *open source* mia silny wplyw na Ńwiatowy rynek oprogramowania i obecnie ogromna liczba narzdzia programistycznych do tworzenia muzyki ma swoje bezplatne wersje, poczawszy od edytora plików audio Audacity, poprzez niezliczone „wtyczki” – podprogramy spe niajace pojedyncze funkcje – oraz wirtualne instrumenty, po *digital audio workstations*, jak Ardour i RoseGarden, oraz Ńrodowiska programistyczne, w tym Csound/Cecilia, Processing, SuperCollider z moŃliwoŃciã rozszerzania o elementy sprzutowe (platforma Arduino).

Oprogramowanie komercyjne, ze wzgldu na moŃliwoŃc zaangaowania znacznych Ńrodków inwestorskich, nierazdo wygrywa pod wzgldem funkcjonalnoŃci, jakoŃci, stabilnoŃci i dokumentacji, niemniej wolne oprogramowanie Ńmia o konkuruje w zakresie kreatywnoŃci. Jego obecnoŃc wymusi a takŃe zmiany w cennikach producentów oprogramowania – znakomite wszechstronne narzdzie, zwaszczã do tworzenia i wykonywania naŃywo muzyki o regularnym pulsie, Ableton Live, jest dziŃ dostepne w wersji nieco okrojonej mniej wiŃcej za 250 z⁻³⁰.

MoŃliwoŃci oprogramowania muzycznego sã bardzo szerokie i bynajmniej nie ograniczajã siŃ do „muzyki elektronicznej” w wãskim znaczeniu. Bogate zasoby próbek instrumentów akustycznych, *physical modelling synthesis*⁻³¹, i urozmaicone moŃliwoŃci kształtowania artykulacji pozwalajã na docelowã pracŃ z materia em do z udzenia przypominajacym brzmienie „Ńwych” instrumentów lub przygotowywanie kompozycji do wykonania przez instrumentalistów. Trudno dziŃ bagatelizowac moŃliwoŃci, jakie w roli narzdzia edukacyjnego daje komputer wzbogacony o społecznoŃciowe zasoby sieci. Wiele jest takŃe propozycji dla najmniejszych, by wspomniec wolne oprogramowanie systemu Sugar⁻³² opracowane dla przedsiwziŃcia One Laptop Per Child⁻³³. Natomiast stopieŃ rozpoznania tej oferty i jej wykorzystania w polskim szkolnictwie wydaje siŃ minimalny.

-
-
1. www.oxfordmusiconline.com, dost´p 28 lutego 2011.
 2. en.wikipedia.org, dost´p 28 lutego 2011.
 3. Przyp. aut.
 4. „Nagrania terenowe” – nurt obejmuj´cy przede wszystkim rejestrowanie pejza`u d´wi´kowego.
 5. Larry Starr, Christopher Waterman *American Popular Music. From Minstrelsy to MTV*, Nowy Jork 2003, Oxford University Press, s. 430. Za: en.wikipedia.org, has o: *alternative rock*, dost´p: 27 lutego 2011.
 6. *ibid.*, s. 430.
 7. Warsztaty Zakrockiego podczas Spotkania Wokalnego „G´bofon 2008.2”, 3 sierpnia 2008, klub Plan B, Warszawa.
 8. „U wi´kszoŃci dzieci z powodu niedorozwoju instynktu muzycznego zmys ten [muzyczny] stopniowo zanika i gros ludzi przechodzi przez ´ycie bez muzyki, nawet nie podejrzewaj´c, co straci o. Wielu jednak odkryje to w´wczas, kiedy jest za p´oeno”. Zolt´n Kod´ly *Muzyka w przedszkolu*, w: *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, W´gierski Instytut Kultury, Warszawa 2002, s. 72.
 9. www.cycling74.com, dost´p 27 lutego 2011.
 10. www.puredata.info, dost´p 27 lutego 2011.
 11. xvp.pl, dost´p 28 lutego 2011.
 12. Przyp. aut.
 13. Patryk Ga uszka *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 D´bski *Ogniem i mieczem* Vol. 1 + Vol. 2, EMI Music Poland 2006.
 16. ´ukasz Iwasifski (i in.) *Alternative music w: Music in Poland, a Guide 2010*, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2010.
 17. Narodowa Galeria Sztuki „Zach´ta”, Warszawa 7 kwietnia – 2 sierpnia 2009.
 18. Pisa em o tym wielokrotnie w relacjach z Warszawskiej Jesieni, przede wszystkim na amach „Ruchu Muzycznego”.
 19. Terminu tego u´wym za Krystyn´ Tarnawsk´-Kaczorowsk´, *Zygmunt Krauze. Mi´dzy intelektem, fantazj´, powinnoŃci´ i zabaw´*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 133.
 20. Antoni Beksiak *Sygn´ zwrotny* w: *Rok Chopinowski 2010. Impresje – Œwiadectwa – ludzie*, Biuro Obchod´w Chopin 2010, Warszawa 2011.
 21. DVJ – did´ej pos uguj´cy si´ zarówno materia em audio, jak wideo (przyp. aut.).
 22. csw.torun.pl, dost´p: 10 marca 2011.
 23. www.audio.art.pl, dost´p: 10 marca 2011.
 24. www.ptmw.art.pl/?page_id=102, dost´p: 10 marca 2011.
 25. Budzi natomiast powa´ne w´tpliw´oci okolicznoŃc, ´e Wydawnictwo [Polskie Wydawnictwo Audiowizualne], rejestruj´c wszystkie koncerty na wideo, postanowi o „upi´kszyc” utwory najwnymi wizualizacjami (dobrze wprawdzie, ´e raczej statycznymi), cho´ kompozytor, jak pisze w programie Maciej Drygas, „uwa´a, zreszt´ s usznie, ´e muzyka jest tworem

abstrakcyjnym, nie niesie ze sobą konkretnych znaczeń, a dołączona do obrazu, przenika treścią filmu”. W każdym razie konieczne byłoby zamykanie oczu. Nie można by o 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 by o „wzbogacić” nagraw w postprodukcji? Trzeba nas by o 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 utwierdzają uczestnictwo w wymianie informacji i współpracy w obrębie sieci ogólnokrajowej”. en.wikipedia.org, dostęp: 6 marca 2011, t umaczenie w asne.

28. „Osobne miejsce należą sobie koncepcji kultury jako zespołu form symbolicznych E. [rnesta] Cassirera, na gruncie której mit rozumiany jest jako jedna z form świadomości, egzystująca do dnia dzisiejszego i służyła organizacji takich pojęć, jak czas, przestrzeń itp. Inaczej mówiąc, mit to szczególny światopogląd, pewien typ myślenia – w odróżnieniu od innych symbolicznych form działalności (sztuka, nauka, literatura)”. Michał Waliński *Mit – myśl pierwotna – 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, t umaczenie w asne.

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

Pojcie 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 przecie 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 dziedziną 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 kształtowanie frazy sprawiają, że o jazzie myślimy jako o zupełnie oryginalnej, intuicyjnie niemal rozpoznawalnej przestrzeni artystycznej.

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

oraz tzw. *yass* – ruch, który w latach 90. nie doł, ˆe silnie odłwiey polskà jazzowà scenę, to jeszcze wykszta ci nastęne pokolenia muzyków niekiedy jeszcze łmielej poszerzających formu y improwizatorskie zarezerwowane do tej pory dla jazzu niemal na wy łcznoł.

Utar o się, by traktować muzykę jazzowà jako istniejącà w obszarze muzyki rozrywkowej. Oglàd taki, mimo łe g łboko zakorzeniony, wydaje się jednak wysoce niełcis y. Czasy, kiedy jazz mołna by o rozumieć jako wyraz czystej rozrywki, minę y dawno temu, zanim gatunek ten w Polsce zdoby ł sobie uznanie kręgów profesjonalnych oraz publicznołci. Dzisiaj obszary jazzowej twórczołci, albo mołe lepiej by oby powiedzieć – obszary odwo łjące się do stylistyki jazzowej, sta y się ogromnà przestrzenià twórczej aktywnołci, co wyrała się nie tylko tendencjami do krzyłowania dalekich od jazzu stylów, wkraczenia w obszar kinematografii i teatru, ale równieł stosowanym instrumentarium, wykorzystywanymi formami muzycznymi, liczebnołcià obsad zespo łów. Sta się więc jazz, niegdyl hermetyczna i odr łbna ga ł sztuki wykonawczej, propozycjà obejmującà bardzo rozleg y obszar muzycznej aktywnołci.

W polskiej muzyce jazzowej tendencje łwiatowe widać bardzo wyrałnie. Artyłci swoimi twórczymi propozycjami nie zaniedbujà ładnego rodzaju jazzowej stylistyki. Dotyczy to zarówno fuzji jazzu z muzykà popularnà – jak chołby *smooth jazz* czy znacznie od niego m odszy nu jazz, które naleła oby raczej oddzielić od g łwnego pnia jazzowej estetyki i być mołe zarezerwować dla nich miejsce raczej w sferze pop – jak i mariał y z muzykà etnicznoà czy klasycznà. Ów nurt, gdzie klasyka i jazzowa improwizacja walczà o wspólnà przestrzeł, jest szczególnie silny, choć b łdem by oby postrzegàć go jako wyjàtkowe zjawisko w łwiatowym jazzie. Wyjàtkiem jest w tej kwestii jazzowe reinterpretowanie muzyki Fryderyka Chopina. Duła liczba tego rodzaju przedsi łwzi łć wydaje się charakterystyczna dla polskiej sceny jazzowej.

Polska scena jazzowa

O naturze i intensywnołci jazzowego wykonawstwa załwiadczyć mołe liczba muzyków, festiwali jazzowych, wydawców fonograficznych. łledzàc rozwój jazzowej sceny, widzimy rozmiar tego zjawiska, ale jak do tej pory nie dysponujemy ujednoliconymi jego badaniami, dzi łki którym mołna by oby poprzeć

w asne obserwacje odpowiednimi statystykami. Nie istnieje żadna organizacja, która prowadzi aby tego typu badania, co z kolei prowadzi do sytuacji, w której nie jesteśmy w stanie określić precyzyjnie liczby muzyków jazzowych, wydawanych płyt, organizowanych festiwali czy imprez cyklicznych zadedykowanych muzyce jazzowej, klubów o takim profilu działalności, miejsc, które przyjmują do swoich programów twórców z tego obszaru, ani też udziału środowisk 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 festiwali 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 jeżeli już tak się dzieje, to dobór jest arbitralny, zależny od osobistych czy środowiskowych upodobań organizatorów; na naszych oczach dokonuje się przewartościowanie rangi głównych polskich festiwali;
- starsze, niegdyś bezdyskusyjnie wyróżniane imprezy przetrzymują 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 się gają 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 złożeń polskiej sceny jazzowej;
- z mapy koncertów oraz warsztatów znikają imprezy, które wprowadzały do

pejzażu jazzowego tak poświadane 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 i ewoluować mającego miejsce raz w roku, często z dofinansowaniem ze środków samorządowych lub państwowych, i „zrównoważonego” zanikiem działalności artystycznych, 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 wyrażając ośrodków regionalnych PR, bądź nie wykazują żadnego zainteresowania (szczególnie nadawcy komercyjni).

Problem pojawia 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 znikają z ramówki TVP Kultura. Jazz wchodzi na anteny 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 u TVP Kultura jazz praktycznie zniknął z ramówek pozostałych nadawców, którzy jeżeli już się pojawiają po

tematyki jazzowa, 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 pierwszym priorytetem przyznac 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. Funkcją wspomagającą w tej dziedzinie pełnią odrębne działy jazzowe w innych czasopismach specjalistycznych oraz redakcji tygodników społeczno-kulturalnych, a także gazet codziennych. Te jednak po informacje o jazzie na świecie, o nowych, ważnych zdarzeniach sięgają sporadycznie, traktując je bardzo pobieżnie i, zdarza się, zatrudniają do tego nieprzebadnie 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 wikszości archiwalnych nagrań polskiego jazzu (Polskie Radio, Telewizja Polska), głównie z powodu ograniczeń finansowych i ze względu na nieuregulowane sprawy w asności, ale cząsto 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 regulacjach wolnego rynku – a nie miarą nie może takich obowiązków nakładać. Niemniej dzisiaj, po blisko 20 latach działania, w ich katalogach polski jazz stanowi jedynie marginalny margines wydawniczej oferty albo nie występuje wcale. Jedyńm producentem pochylającym się w jakikolwiek 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 jeżeli 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 najczęstszymi skutkiem pojedynczo zawieranych umów na publikację gotowych nagrań, zorganizowanych i opłaconych wcześniej przez samych muzyków. Takie rozproszenie się 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 prowadziła, 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 zrzeszając możliwości 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 bezpośrednio przy okazji ich koncertów lub wizyta w miejscach specjalistycznych sklepach, których liczba z każdym rokiem maleje. Ten proces rozpoczął się po 2005 r., kiedy rynek płytowy w Polsce przeszedł dotkliwą zmianę. Sprzedaż bezpośrednio 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 te 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 ważne teksty z dziedziny estetyki (George Russell), a także o opracowaniach dotyczących najnowszych tendencji w jazzie nie wspomnę.

Podobnie dramatycznie przedstawia si ́ sytuacja w sferze publikacji nutowych. Pomijam w tym miejscu zasoby uczelni ksztac ́cych miodych adeptów sztuki jazzowej oraz kupowane prywatnie za granicà partytury oraz podr ́czniki. W ogólnie dost ́pnym obiegu wydawnictw tego rodzaju praktycznie nie ma.

Krytyka w obszarze muzyki jazzowej

Zarysowany jest w tej materii wyrazisty podzia ́ na krytyków zajmujących si ́ jazzem profesjonalnie oraz na dziennikarzy dzia ́ów kultury bez jazzowej specjalizacji. Przez krytyków z pierwszej grupy rozumieć nale ́y osoby, których publicystyka pozwala ocenić ich znajomořć historii gatunku, fonografii w kraju i za granicà i tendencji we wspó ́czesnym jazzie. Rekrutujà si ́ oni w znakomitej wi ́kszořci z kr ́gu hobbystów, których wiedza niekoniecznie jest potwierdzona certyfikatami akademickimi. Sà to najcz ́Źciej postaci zwiàzane z bran ́owymi czasopismami („Jazz Forum”, autorzy tekstów w czasopismach specjalistycznych „Hi-Fi i Muzyka”, „Audio”, „Audiovideo”), rozg ořniami radiowymi (audycje autorskie w ramówkach mediów publicznych – Program 2 PR, ořrodk regionalne PR), radiem internetowym www.radiojazz.fm) oraz z portalami internetowymi (tu sytuacja wydaje si ́ niezwykle dotkliwa – jedyny portal jazzu i muzyki improwizowanej „Diapazon” po Źmierci jego autora Andrzeja Grabowskiego przekszta cony zosta ́ w zamkni ́te archiwum).

Drugà grup ́ stanowià recenzenci i dziennikarze prasy codziennej bådê cotygodniowej oraz dziennikarze radiowi stacji komercyjnych, którzy najcz ́Źciej nie sà specjalistami w dziedzinie jazzu. Z tego te ́ powodu konieczne jest odnotowanie drastycznego spadku merytorycznej wartořci tekstów na temat jazzu w tym sektorze krytyki. JeŹli na o ́y si ́ na to ogólnà niech ́ć codziennej prasy do publikowania tekstów zwiàzanych z jazzem, to wy oni si ́ bardzo niepokojàcy obraz sytuacji jazzowej krytyki, która w swojej merytorycznie kompetentnej odmianie zatraci a mo ́liwořć kontaktu z szerszym gronem odbiorców. W tak podzielonej przestrzeni publicystycznej znaczenia nabierajà zaczynajà ró ́ne fora dyskusyjne oraz blogi, gdzie pasjonaci gatunku mogà bez ́adnych ograniczeñ, ale tak ́e bez konsekwencji, publikowajà swoje przemyŹlenia i opinie.

Instytucje kultury a jazz

Źrodowisko 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 niedysiejszych terenowych oddziałów, które dzisiaj są już tworem niemającym praktycznie żadnego znaczenia w życiu Źrodowiska jazzowego.

Stawia o si ę tak w znacznej mierze ze wzgl ędu na drastycznie spadaj ąc ą w gronach twórców ch ę zrzeczania si ę pod szyldem jakiegokolwiek organizacji. Istniej ą stowarzyszenia, fundacje czy agencje, które skupiaj ą si ę niemal wy ęcznie na organizacji pojedynczych imprez koncertowych i tworzeniu dla nich stosownego zaplecza finansowego, cz ęsto wspieranego Źrodkami samorz ądowymi. Jest to jednak dzia łno ę zaledwie incydentalna, oparta na dotacjach celowych, bez cech wytwarzania mechanizmów łącz ących Źrodowisko. Niech ę do zrzeczania si ę pod szyldem istniej ących organizacji uwypukla równie ę g ęboki podzia ł, jaki cechuje Źrodowisko polskiego jazzu. Nie sposób wskaza ę wszystkich przebiegaj ących przez nie linii podzia łów, ale jedna wydaje si ę szczególnie silna. W najogól niej s krócie przebiega ona pomi ędzy jazzowym establishmentem, przez co nale ę rozumie ę muzyków, którzy bardzo silnie zaistnieli w strukturach akademickich oraz takich, którzy kojarzeni s ą z gronami skupionymi wokó ł PSJ, a grup ą twórców dzia łaj ących daleko poza g ównym nurtem jazzu. Wy ęczaj ąc pojedyncze przypadki, nie zachodzi pomi ędzy nimi jakakolwiek daj ąca si ę precyzyjnie okre ęli ę forma wsp ódzia łania. Uwaga ta pojawia si ę w ęnie w tym miejscu, ęby zasygnalizowa ę, ęe polskie Źrodowisko jazzowe rozumiane jako ca ło ę (muzycy, dzia łacze, dziennikarze, mened ęerowie) jest bardzo silnie spolaryzowane. Dotyczy to zarówno podzia łów czysto muzycznych, jak i miejsca w pejza ęu organizacyjno-formalnym. Pierwsza grupa jest w nim umocowana bardzo silnie, z niej rekrutuj ą si ę wyk adowcy akademicki, kadra wyk adowców na warsztatach, rady programowe konkursów; cechuje si ę m.in. bardzo hermetycznym, niemal klanowym sposobem postrzegania swojej pozycji. Druga grupa nie funkcjonuje w ęadnych strukturach i jest zbiorowo ęci ą niezwykle rozproszon ą, w wyniku czego jej g ós nie jest dostatecznie silny, je ęli nie liczy ę samych dokon ą artystyczno-mened ęersko-publicystycznych, aby mog ą zwróci ę na siebie i swoje potrzeby uwag ę urz ędników państwowych.

Podsumowując, polskie Źrodowisko jazzowe, choć wy oni o organizacje majàce aspiracje reprezentowania go, to jako ca oŹc nie jest reprezentowane przez adnà z nich, co z kolei rodzi pytanie o potrzeb ˆ funkcjonowania tych organizacji w takim kształcie i takim zakresie, w jakim działają. Obserwacje te skłaniają również do zastanowienia się, czy zadanie integracji jazzowego Źrodowiska 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 Piàtkowski – Era Jazzu, szczególnie z projektem Era Music Garden), które nie doŹc, że mogłyby przyjąć na siebie trud realizacji tego rodzaju misji, to jeszcze ze względu na doŹwiadczenia, prestiż i renomę także poza granicami Polski mogłyby jej z powodzeniem podołać.

Edukacja w dziedzinie muzyki jazzowej

Praktycznie podzielona jest pomiędzy dwa Źrodki akademickie, najszlachetniejszy i najsilniejszy łaski – 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 Źrodków formotwórczych dla Źrodowiska 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 pożądanym ze względu na możliwość działania w ramach wysokich standardów, z drugiej jednak – zważywszy na specyficzny gatunku, jego otwartość na wszelkiego rodzaju estetyczne fuzje i globalną 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 pożądanymi.

Sygną 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 wystarczy 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 *vel* Elvina Flamingo, który zdobył uznanie krytyki także poza granicami Polski – Golden Remy Award 2009).

Obecność polskiego jazzu na scenie międzynarodowej

Sytuacja środowiska jazzowego na terenie rynku muzycznego w Polsce nie wygląda różowo, należy jednak zauważyć, że polscy artyści jazzowi są muzykami wysoko cenionymi na świecie. Świadczyć może o tym zwiastująca się liczba przedsięwzięć płytowych polskich jazzmanów wydawanych poza granicami kraju. Spektakularnym przykładem może tu być Tomasz Stafko, 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 kofce tej 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 Olesiewicz – pierwsi Polacy nagrywający dla legendarnej HatHut Records (na początek 2012 r. zaplanowana jest druga płyta z ich udziałem), Piotr

Wyleńo i Rafa Sarnecki – mogący pochwalić sić debiutami p ytowymi w barwach hiszpańskiej firmy Fresh Sound i Pawe Kaczmarczyk, który wyda album w ACT Music.

O jakości muzyki tworzonej przez polskich artystów jazzowych zaświadczyc mogą takż e pochlebne recenzje w zagranicznych mediach, a takż e wańne w środowisku nagrody, jak choćby uznanie przez freejazz-stef.blogspot.com – prestiżowy blog o muzyce freejazzowej, za najlepszą p yt 2010 roku „Passion” Wac awa Zimpela wydanà przez Multikulti Records.

Wyróńnią sić takż e w skali światowej polscy wydawcy. Krakowska oficyna wydawnicza Not Two Records przez ostatnie lata opublikowa a ogromną liczb ę nagrań muzyków z Europy i USA. W tym gronie są tak doceniane postacie światowej sceny, jak Anthony Braxton czy z m odszego pokolenia Ken Vandermark. Rosnącà pozycj ę Not Two odnotowano na świecie w specjalistycznych rankingach, a jej p yty są dost ępne w internetowych sklepach na ca ym świecie. Kiedy na ońymy na to wszystko ogromną koncertową aktywność polskich jazzmanów starszego i m odszego pokolenia oraz bardzo liczne zaproszenia do wspólnych przedsi ęwzięć twórców ze świata, to wy oni sić obraz bardzo dobrze radzàcego sobie na rynku muzycznym środowiska. Sukcesy polskich muzyków jazzowych mo ąna by oby wyliczàć jeszcze d ugo, pami ętać jednak musimy, że jest to w najwi ększej mierze efekt operatywności, kreatywności oraz imponujàcego zapa u samych twórców, a nie skutek wsparcia, jakiego mog yby udzielić ich poczynaniom przeznaczone do tych celów instytucje kultury.

Raport powsta we wspó pracy z Paw em Brodowskim

Bartek Chaciński

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 teledyski w audycjach telewizji łódzkiej, oraz program Sali Kongresowej w Warszawie, która wciła, 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, dźwiękowej frazy, średniego tempa i prostoty rytmicznej. Nade wszystko jednak – celebrowanie pozorów wyrafinowania. Wielki sukces sprzedałowy Piotra Rubika w ciągu ostatnich pięciu lat zaliczyć należy oczywiście do tego w ramach 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 moimilwie łatwymi do zapamiętania, a przede wszystkim wspólnego śpiewania – taka jest ta piosenka. Bliska wzorcom francuskich variétés i w oskiej piosenki festiwalowej, ale już nie anglosaskiej muzyce

rozrywkowej wychodzącej najczęściej z nastawionych na pojęcie prostoty z wirtuozerią wykonawczą gatunków takich jak blues, soul czy w końcu gospel. Nurt polskiego białego soulu znalazł swoich bohaterów w osobach Natalii Kukulskiej (przez moment) oraz grupy Sistars (której wokalistki rozpoczęły ostatnio kariery solowe), ale okazały się trudny do sprzedania, drogi i czasochłonne w promocji. Najbardziej utrwalone w Polsce rynkowo wzorce prezentują wokaliści: Andrzej Piaseczny, Ryszard Rynkowski i Stachurski, co odbija się w wynikach sprzedaży (z uzyskaniem pewnych danych o tych ostatnich są jednak problemy [zob. rozdz. „Wydawnictwa płytowe, rynek fonograficzny”] – stąd dalej poszukujemy się ogólnymi publicznie wyróżnieniami fonograficznymi, tzw. z otymi 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 płytowa płyta, dająca ponad 60 tys. sprzedanych kopii) 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 odmiennie 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 się oddziaływanie 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 wypiera w znacznej mierze także 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 osłabł i który wraca co najwyżej na fali nostalgii za starymi przebojami. Podanie w stronę muzyki *dance* by o 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 świątecznym największym triumfem 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 gromadzi regularnie 3-milionową widownię (dane Nielsen Audience Measurement), co wciąż czyni o niego 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”, działa 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 złoty). To prowadzi do szczególnie na polskim rynku zjawiska: pościenie ról autora i wykonawcy typowe dla muzyki popularnej od lat 60. znikają na rzecz telewizyjnego kultu elastycznych wykonawców umiających zagrać każdy motyw. „Piosenka” – w myśl tytułu owej frazy teleturnieju „Jaka to melodia?” – zmienia się w powszechnym mniemaniu w pojęcie 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 w końcu 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, zmalała wyrażana sprzedaż a tym zainteresowanie muzyką Kultu – grupy, która często zaliczana w Polsce do rocka alternatywnego. W ogóle granice „mainstreamu” i „alternatywności” zdawały się przesuwać wraz z konserwowaniem listy gwiazd pokazywanych w telewizji w czasie najlepszej oglądalności (czyli we wzmiankowanych show rozrywkowych lub programach śniadaniowych). Ciekawe jest to, że wśród artystów – w rodzaju grup „Zyzy” 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 nie traci cech 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 – dołożyły do zdecydowanie odchodzą od tego szablonu, szukając dla siebie wzorów na scenie alternatywnej, przede wszystkim amerykańskiej. Zniknęła zupełnie Edyta Bartosiewicz, prezentująca na polskim rynku pop-rockowym model songwriterki, artystki samowystarczальной, bardzo u nas rzadki. Za to w centrum znalazła się nigdy nie trafiająca ze swoją muzyką głównie do młodzieży grupa Hey i jej prowadząca solową działalność liderka Kasia Nosowska. Osobisty ton liryki Nosowskiej, jej doświadczenia naturalna (anty)ekspresja sceniczna i pojęcie rockowego instrumentarium z elektronicznymi naleciałościami produkcji muzycznej dają o 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 kolorystyce i zaskakujących aranżacjach jest Czesław Mozil, lider projektu Czesław Źpiewa. Korzystając z pomocy Michała Zabrockiego (autora tekstów dla Grzegorza Turnaua – ikony

„krajów agodności”) i wykorzystujący jako atut w asną nieporadność j´zykowà (wynik d ugoletniej emigracji) Mozil sytuuje si´ dok adnie na przeci´ciu piosenki pop i „poetyckiej”. Jest jednà z nielicznych – poza Dodà i zespo em Feel – gwiazd wypromowanych ostatnio na scenie muzyki pop. Wyjątkowym – tradycyjnie dołć odizolowanym od reszty rynku – obszarem muzyki popularnej jest tzw. ci´ki rock, czyli heavy metal i pochodne gatunki, na czele z death metalem, wyjątkowo brutalnà odmianà tego gatunku z charakterystycznà wokalnà ekspresjà przypominającà techniki śpiewu gard owego (choć opartego na odpowiedniej pracy przepony, a nie gard a), zwanà *growlingiem*, zwykle dającego efekt g´bokiego ryku.

— — —

Polska muzyka metalowa pierwsze sukcesy eksportowe notowa a w latach 80. i 90., kiedy poza Polskà wydawano albumy TSA, Kata, a potem Acid Drinkers. Prze omem sta y si´ zagraniczne sukcesy deathmetalowego zespo u Vader w latach 90. Ju´ pierwszy album tej grupy wydany zosta na ca ym Ęwiecie. Kolejni polscy reprezentanci tego gatunku byli Ęwietnie przyjmowani poza Polskà, mi´dzy innymi dzi´ki szlakom przetartym przez grup´ Vader. Sukcesy odnosili m.in. Yattering, Decapitated i Dies Irae.

— — —

Grupa Behemoth – aktualny lider w Ęwiecie death metalu – regularnie grywa ponad sto koncertów zagranicznych rocznie, du´e trasy obejmujà wà´ne festiwale muzyczne (Ozzfest), na których zespó jest jednà z gwiazd. Albumy wydawane sà od lat na ca ym Ęwiecie przez uznane wytwórnie. P yt´ „Demigod” (2004) promowa a trasa obejmujàca 225 koncertów na ca ym Ęwiecie w ciàgu 16 miesi´cy. Kolejna p yta „The Apostasy” (2007) by a notowana na najbardziej presti´owej amerykafskiej liście bestsellerów „Billboardu” (149. miejsce), na którà niezwykle rzadko docierajà polscy wykonawcy. Bezprecedensowy by sukces p yty „Evangelion” (2009), która na liście „Billboardu” dosz a do miejsca 55. (jednocześnie zajmujàc 2. miejsce na krajowej liście bestsellerów OLIS). Takà pozycj´ w USA w ogóle rzadko osiàgajà albumy z brutalnymi odmianami muzyki metalowej. Poza tym wynik ten by najwi´kszym sukcesem od czasu nagraf Basi Trzetrzelewskiej na prze omie lat 80. i 90. – tyle ´e ta artystka tworzy a wtedy w Stanach Zjednoczonych, a grupa Behemoth nie wyjecha a na sta e z Polski. Warto zwróciç uwag´, ´e mi´dzy innymi dzi´ki sukcesom polskiej muzyki metalowej specjalistyczne wytwórnie p ytowe zajmujàce si´ tà sferà rynku (Metal Mind, Mystic) poszerza y repertuar o wykonawców rockowych lub wr´cz popowych, mocno wp ywajàc 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, cząsto wychodzącego od stylistyki sceny *yassowej* (Wacław Zimpel, Mikołaj Trzaska, Mikrokollektyw, 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 festiwalu dwie utwory warszawskiej grupy Moja Adrenalina grającej zbliznà stylistycznie muzyk. Za fiasko nalezy 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 folkowa i rock nie zadba o stałą obecność na festiwalu. 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 osvajając partnerów zagranicznych z charakterem rodzimej sceny, po drugie – w pierwszej kolejności wykorzystuje się niszowe gatunki (w wypadku Skandynawii – folk, black metal, muzyk elektroniczna itd.), dopiero na nich budując sukcesy wykonawców nowoczesnego popu.

Funkcją kształcenia muzyków w dziedzinie popu i rocka przejmuje w większości mniejsze lub większe szkoły prywatne. Ci spośród artystów, którzy mają akademickie wykształcenie muzyczne, trafiają cząsto 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, renomowana 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 prawnie 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 szansę na dobre kształtowanie 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 by 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 największy udział, ponieważ Związek Producentów Audio Video konsekwentnie już od dekady nie udostępnia liczbowych wyników sprzedaży, publikując listy bestsellerów OLiS, która tworzona jest za pośrednictwem (sic!) badań ankietowych. W praktyce uniemożliwia to rzeczową ocenę tendencji rynkowych.

Z 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, osiągnął to legalnie w postaci cyfrowej prawie 13 milionów razy (dane IFPI).

W Polsce ta sfera została zbadana po raz pierwszy (dane z roku 2010 podaje ZPAV). Wartość rynku muzyki cyfrowej oceniono na 8,1 mln zł. Wartość światowa tej sfery przemysłu muzycznego to – w przeliczeniu na osobę – 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 krajami średniymi, która sięgnęła w roku 2010 aż 29 proc.

Mimo to można sądzić, że w Polsce sprzedaje się 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 – był 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.

Drugą potęgą i szybko rosnącą sferą 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 w asnych serwisów), wprowadzają stacje radiowe – [Niiagaro.pl](#) (Radio Zet) i [Tuba.fm](#) (grupa radiowa Agory).

Wobec braku wymiernych danych dotyczących sprzedaży poszczególnych wydawnictw jedynym miernikiem popularności stają się wyróżnienia – z płytami i diamentowymi płytami – które są ogłaszane publicznie. Od 1 lipca 2005 roku progi w dziedzinie muzyki rozrywkowej – po kolejnym obniżeniu – wynoszą: – z płytami to 10 tys. nośników (repertuar zagraniczny) i 15 tys. (repertuar polski);

– płytami 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 zawiera o nowy

autorski repertuar krajowy, to w 2010 roku mamy już tylko sześć platynowych płyt z tego rodzaju twórczości. 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 płyt 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 widąc w tym zestawieniu – a także w szerszych trendach sprzedaży ostatnich lat – supremację telewizyjnych formatów koncentrujących się w pełni 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 jednak konkurować z nimi mniejszym prywatnym 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. Liczą się wśród nich także 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 i odczone w Polsce, z oprawą poligraficzną obniżonej jakości lub objętości) również wprawdzie o 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 o 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 wpłynąć na poziom cen detalicznych.

Krytyka muzyczna w obszarze muzyki pop

Do bardzo dużych przewartościowych doszły 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 się z pojawieniem się wyspecjalizowanych serwisów internetowych. I tak jak na świecie, gdzie ważną rolę od ponad dekady pełni serwis Pitchforkmedia.com, w Polsce zakadano nieco przypominające go formy – strony Porcys.com (od roku 2001) oraz Screenagers.pl (od roku 2003), do których w kolejnych latach dołączyły kolejne, zgodnie z manierą Pitchforkmedia.com zajmujące się głównie muzyką alternatywną, ale przy okazji także taneczną, hip-hopem, muzyką rockową i gównego 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 w końcu muzyką. I to w końcu duże zbiory wiedzy i domorosłej krytyki (serwisy Rate Your Music, Discogs.com i inne) uzupełniane 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 wchodzi 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.

Krytyk 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, która składa 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 gdański Open'er – festiwal, który w dziedzinie szerokiej prezentacji światowej i krajowej muzyki pop i rock na wielu scenach utworowa 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 Āwiatecznej Pomocy, która odpowiada za Przystanek Woodstock, Fundacja Independent organizująca Off Festival). Bardzo wiele koncertów odbywa si ́ przy okazji imprez obejmuj ́cych wiele dziedzin kultury (Nowe Horyzonty, Malta), ale sam sezon letnich festiwali muzycznych, obficie wspierany dotacjami lokalnymi, kwitnie. Z ankiety wys anej do organizatorów najwi ́kszych imprez w Polsce (nie odpowiedzia ́ na ni ́ firmo Alter Art) wynika, ́e najwa ́niejsze Ńród o wp ywów to w ́nie dotacje lokalne (w ostatnim roku 50 proc. w wypadku Off Festivalu w Katowicach, 30 proc. w wypadku festiwalu Tauron Nowa Muzyka w tym samym mieŃcie). Drugie co do wa ́noŃci s ́ wp ywy od prywatnych sponsorów (odpowiednio: 25 i 45 proc., a tak ́e a ́ 70 proc. dla Przystanku Woodstock). Cz ́Ń z nich (jak Heineken w wypadku Open'era czy Tauron w wypadku Nowej Muzyki) to sponsorzy tytularni. W Polsce ta forma jest szerzej akceptowana ni ́ w Europie Zachodniej. Dotacje centralne nie przekraczaj ́ 10 proc., a wp ywy ze sprzeda ́y biletów to 10–20 proc. ca oŃci. WŃród najwi ́kszych problemów organizatorzy wymieniali m.in. niedostosowanie ustawy o bezpieczeŃstwie imprez masowych do festiwali o du ́ym rozmiarze i zasi ́gu, k opoty z ustaw ́ antyalkoholow ́ 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 wiśniowa i wojskowa, jak również tzw. *toasts*, rodzaj rymowanych, obscenicznych legend przekazywanych z ust do ust. Ważnym epizodem były melodeklamacje księżki, nauki w kościele, 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 (próbki wycięte z cudzych nagrań) i uzyskane dzięki manipulacjom płytami winylowymi skreślenia. W 1995 r. w SP Records ukazuje się „Wzgórze Ya-Pa-3” Wzgórza Ya-Pa-3. I to ten krótki zwyczaj o sobie uważający za pionierski. Trzy miesiące po nim Liroy wydał w BMG „Alboom”, oficjalny debiut. Sprzedaż przekroczyła 400 tys. egzemplarzy.

— — —

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

sà miejskim folklorem, Êwiatem, o którym pisa Wiech czy Êpiewa Grzesiuk. Ju´ wydana w 1996 roku p yta Kalibra 44 „Magia i Miecz” (SP Records) pokaza a jednak, że rodzimy hip-hop jest zjawiskiem trudnym do powiàzania z tym, co dzia o si´ wczeÊniej – tu inspiracje si´ gajà literatury romantycznej, *fantasy*, konwencji *horrorcore*, nie bez znaczenia pozostajà ponarkotyczne wizje.

Ostatnie 10 lat polskiego hip-hopu to najwa´niejszy dla niego okres. Wspià si´ na szczyt artystycznych mo´liwoÊci, nast´pnie, tak jak to mia o miejsce na scenie niemieckiej, skomercjalizowa si´, podupad i powoli acz systematycznie ewoluuje, usi ujàc odzyskać dawnà pozycj´. Wyjàtkowymi wydarzeniami sà solowe debiuty w niezale´nej wytwórni Asphalt Records: „Polepione dêwi´ki” Fiska (2000), „Masz to jak w banku” O.S.T.R. (2001) i „Koniec ´artów” ony (2001). To wtedy publicznoÊc pozna a najbarwniejsze postaci tej sceny i jej dzisiejsze autorytety.

Najpopularniejszà odmianà hip-hopu jest nieodmiennie hip-hop hardcore’owy – najbardziej radykalny i sfrustrowany, najbli´szy ulicy, podsuwajàcy m odym s uchaczom gotowe recepty na ´ycie. Choç jego nestorzy – Molesta, Zip Sk ad, WWO, Peja i JedenSiedem – w ogromnej wi´kszoÊci dojrzeli, tonujàc swój przekaz, znaleêli setki naÊladowców w ca ym kraju. Nie przeszkodzi o to jednak wykszta ciç si´ grupom wracajàcym do korzeni hip-hopu (tzw. *trueschool*, reprezentowany choçby przez Stare Miasto, Eldo, Dizkreta czy Pezeta), ale i zajmujàcych si´ jego syntetycznà, tanecznà odmianà àczonà z bezczelnym, hedonistycznym przekazem (tzw. *bounce*, warto wymienić Tedego czy Borixona). Obecnie wspomniane nazwy podgatunków raczej bawià, a to dlatego, że ich przedstawiciele wielokrotnie zmieniali czy àczyli pomys y na swoją twórczoÊc, zaÊ hip-hop z powodzeniem dà’y do syntezy z wi´kszoÊcià funkcjonujàcych gatunków: reggae (Paktofonika, Vavamuffin, EastWest Rockers, Jamal), r’n’b/soul (Lari Fari, SiStars, Par´ S ów, Lilu, Blow), rock/metal (Bakflip, Noconcreto, A.J.K.S.), electro (Wdowa, Zeus, Sokó i Pono, Monopol), ethno/world (donGURALesko, Ciska i Spokój) oraz oczywiêcie pop (Mezo, Teka, Jeden Osiem L). Najlepszym dowodem jest tu przykad zespo u Afro Kolektyw – po wydaniu trzech p yt dotar od hip-hopu z elementami disco i funku po organiczny hip-hop jazz, a skofczy na zaskakujàcej, absolutnie autorskiej hybrydzie àczàcej hip-hop, house, nowà fal´, electro i nawiàzania 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. Jedną z nich kładzie nacisk na to, jak się mówi – raperzy dbają o to, by rymować głośno, odpowiednio swe teksty instrumentalizować, stosować efektowne gry słów, kumulować baskotliwe 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 treściowe doświadczenie i miażdżąca krytyka wady. Najlepsi raperzy w ostatnich latach łączą obie tendencje – tak jest u donGURALesko, Fokusa, Ero, abraAba, 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 różni się od siebie limeryki, satyry, poematy dygresyjne i liryki, tak różni się formy wypowiedzi wewnątrz rapu. Duś Pe inspirował się futuryzmem, a ona kabaretem w wydaniu Przybory czy Lipińskiej, L.U.C. – Witkacym, a Maolat – „ysiakiem”. Wojciech Bąkowski z projektu Niwea na wydanej w 2010 r. płytce „01” stworzył nowy język niczym Masowska, podczas gdy donGURALesko skleił popkulturową mozaikę z tekstów antropologicznych, filozoficznych i religioznawczych. Granic w świecie nie ma. Specyfika tekstów hip-hopowych jest bardzo wysoka „autocytowność” – 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 upadek 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 Skąd czy JedenSiedem. Lata 2001–2010 należą do oficyn niezależnych, autorskich: Asfaltu Marcina „Tytusa” Grabskiego (m.in. Fisz, ona,

O.S.T.R.) i Blendu Marka „Pro” Gluzifskiego (Grammatik, Fenomen, Kasta i niszowe, bardzo ważne wydawnictwa, takie jak Tymon, Siny czy Poema Faktu). Bardzo istotną rolę odgrywają wydawnictwa zakadane przez ważnych raperów i odzwierciedlające ich preferencje – Sokół dba, by Prosto nie odeszł o 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 w końcu się wycofały. Od 2004 r. można bowiem datować czas z absencji sprzedaży hip-hopowych płyt. Rzadkie sukcesy (z otępieniem 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 Leżących Ludzi” donGURALesko to wszystkie albumy notowane na wysokich miejscach oficjalnej listy sprzedaży OLiS. Co ciekawe, wyznacznikiem polskiego hip-hopowego rynku wydawniczego jest to, że sąsiedzi na nim radzą sobie dość wydawnictwa, tzw. majorsi. Za ostatnią tendencję można uznać powojenne odwołanie się do wyjątkowo drobnych podmiotów. Wspomniany donGURALesko udowodni jednak, że tak kameralna wytwórnia jak Szpadyzor Records jest w stanie osiągnąć szczyt OLiS. Dobrze na rynku odnalazł się również niewielki Step (z otępieniem dla PIH).

— — —
— — —

Krytyka hip-hopowa

Krytyka hip-hopowa w Polsce ma swoją pozycję. Z początkiem 2007 roku zakofczyła działalność wysokonakładowa „Ażylg”, w 2010 roku przestała ukazywać się „Magazyn Hip-Hop”. Rola szczególnie odgrywa radio. Wciąż istnieją dwie stałe audycje – prowadzona od 1995 roku, kojarzona z postacią raperki i organizatorki Ażylgi Tyszkiewicz „WuDoo” w Polskim Radio Szczecin oraz emitowana od 2000 roku w Polskim Radio Biały Stok 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 „Czarna noc”. Ceniony jest „Hip-Hop Kampus”, program Michała „Proceente” Kosiorowskiego i Artura „Kuentina” Augustyniaka w uniwersyteckim Radio Kampus.

— — —

Najch´tniej odwiedzana strona internetowa jest [hip-hop.pl](#) (46 344 u˝tkowników dziennie). Na dalszym miejscu plasuja si´: opiniotwórczy, nagrodzony Webstarem [Popkiller](#) (5232 u˝tkowników), tabloidowy [Rap Pudelek](#) (3844 u˝tkowników), [Rap Duma](#) (2242 u˝tkowników) i [HH Respect](#) (1174 u˝tkowników).

— — —

— — —

— — —

— — —

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 ukształtowa zarówno w potocznej świadomości, jak i wśród elit zestaw uproszczeń i ograniczeń dotyczących wiedzy o folklorze i jego wartościowania – stereotypów, od których nie atwo 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 się 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 kolędników), jak też rugowano przejawy mieszanych etnicznie, pogranicznych kultur (np. praktyka tłumaczenia tekstów pieśni chłopskich 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 miał 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 wyjątkowo w takim scenicznym wydaniu, wyrastały w przekonaniu o jego wartości 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 większe 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 przeanalizowali 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 muzyków oraz śpiewaków ludowych (zwłaszcza Piotr Dahlig, obecnie profesor UW⁵), w czym nawiązywano zresztą do zacnych tradycji jeszcze przedwojennej polskiej etnomuzykologii – do idei i dorobku Alicja Kamiejskiego, 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 duży 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 dużym 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 historycznym. Od początku lat 80. zbliżone przedsięwzięcie archiwizacyjne rozpoczął artysta malarz Andrzej Biełkowski⁻⁸. 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 tak samo w oryginalny sposób podjął Teatr Wiejski w Gajty. Znamienne jest, że wielu późniejszych twórców ruchu *in crudo* wchodzi o 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 uwiarygodnić 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

(dziśki pasji muzykologów Jadwigi i Mariana Sobieskich) Akcja Zbierania Folkloru, to na estradach i antenach radiowych królowa i 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 „Ałask”, 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 i dobrym produktem eksportowym). Katastrofą było o (i jest do dzisiaj) powstanie wielu setek zespołów, które tamtą manierę i modę naśladowały i miały 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 w końcu 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 skądś ona nim, odrzucona przez większość społeczeństwa.

Podobnie zresztą działa mechanizm braku akceptacji dla tradycyjnej muzyki, nie mówiąc o przemyślanej w mediach (Redakcja Muzyki Ludowej i jej redaktorzy) i dokumentowanej także przez Instytut Sztuki PAN (przy bardzo małych środkach finansowych). Negatywne postrzeganie muzyki ludowej miało dwójaki charakter: wieść wstydić się swojej sztuki i kultury, identyfikując awans kulturowy z innymi rodzajami muzyki (kultury), miasto zaś odrzucać 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), przedsięwzięcia, 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

by a najlepsza, to treści istniały. Muzyka tradycyjna przetrwała a czas PRL dzięki sile tkwiącej w pokoleniach, które ją przekazywały, i dzięki zabiegom niektórych środowisk, które promowały ją mimo niechęci w adz. 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 – był 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 w różnych środowiskach wyrazu, a walory muzyki środowiskowej (tradycyjnej, *in crudo*) zaczęły być bardziej dostrzegane (także dzięki Polskiemu Radiu i działającej 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, raczkowa już nurt muzyki folkowej.

TWÓRCZOŚĆ. MUZYKA LUDOWA MIĘDZY AUTENTYKIEM, „MUZYKĄ ŹWIĄTĄ” 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 najbliższą 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 środowiska muzyki danego narodu czy grupy etnicznej, autentyczną, *in crudo*.

Muzyka odŹywajàca (ang. *revival*) – to muzyka odtwarzana wspó czeŹnie, w zasadzie wiernie, na podstawie ustnego przekazu (czŹsto juŹ nie na wsi, a w mieŹcie) lub z nagraf czy zapisów nutowych.

Muzyka folkowa, etniczna, Źwiata (nurt majàcy w Europie juŹ czterdziestoletnià tradycjŹ, w Polsce ok. 25 lat) – przytoczŹ tu próbŹ definicji z roku 1996 autorstwa grupy specjalistów, autorów audycji radiowych wspó pracujàcych w ramach Europejskiej Unii Radiowej: „Wspóczesna muzyka folkowa nie uznaje form kultuwujàcych folklor poprzez paŹstwowe instytucje w wielkich narodowych zespoach pieŹni i taŹca, orkiestrach ludowych czy chórach, a takŹe tendencji do rekonstrukcji folkloru w stylu muzealnym. Muzyka folkowa bazuje na muzyce tradycyjnej w asnego kraju, wychodzàc ku wspóczesnym sposobom jej rozumienia, adaptujàc jà dla ucha wspóczesnego s uchacza. Poszukuje nowych muzycznych obszarów, zachowujàc mniej lub bardziej Źcis e zwiàzki z tradycjà, w dàŹeniu do innowacji chce zachowàc kontakt ze wspóczesnym jej odbiorcà. Dopuszcza àczenie jej z rockiem, jazzem i muzykà pop czy podobnymi gatunkami, ale wspóczesna muzyka folkowa w zasadzie szuka w asnej drogi rozwoju”. Jednak w ostatnich latach muzyka ta, a takŹe tradycja, zmieniajà siŹ tak szybko, Źe Źadna definicja nie jest w stanie nadàŹyc za tymi zmianami. Dlatego lepiej nie definiowàc tego zjawiska, a tylko obserwowàc je i próbowàc opisywàc. Trudno zmierzyc, ile w danym utworze ludowego pierwowzoru, a ile nowej inspiracji.

Mamy wiŹc obecnie w Polsce dawnà muzykŹ ludowà, w pewnym stopniu wciàŹ zwiàzanà z obrzŹdowoŹcià i Źyciem codziennym, zw aszcza w niektórych regionach, jest bliska jej muzyka odŹywajàca, której angielska nazwa doskonale oddaje sens i sposób jej powstawania – *revival*, czyli muzyka róŹniàca siŹ od tradycyjnej tylko Źwiadomym i pe nym szacunku podejŹciem wykonawcy do ludowego orygina u. Jest muzyka stylizowana, uprawiana przez zespo y pieŹni i taŹca, która w mniejszym lub wiŹkszym stopniu odbiega od tradycyjnej, jej g ównà cechà jest dostosowanie do wymogów estrady i pokazu scenicznego. Jest muzyka folkowa z wszelkimi odmianami, jej twórcy przede wszystkim czerpià z tradycyjnej muzyki polskiej, ale teŹ z innych Źród (popularnoŹ muzyki latynoamerykafskiej czy irlandzkiej oraz ba kafskiej).

Muzyka ludowa bywa równieŹ Źród em inspiracji muzyków i kompozytorów muzyki powaŹnej, czego efektem jest powstawanie utworów, które muzykà ludowà juŹ nie sà, ale ich zwiàzek z dawnà tradycjà ludowà, treŹciami, które

niesie, jest zaznaczony (Paweł Szymański, Zygmunt Krauze, Henryk Mikołaj Górecki itd.). Dwudziestolecie niepodległej Polski przyniosło o 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 odwiecznym 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 odbyć się bez tradycyjnej kapeli i elementów dawnej obrzędowości. Na Podhalu to nawet obowiązek. Zmiany są akceptowane, ale tylko w zakresie wielkości instrumentów w tradycyjnej kapeli (powiększenie 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 rozwinęła się bardzo śpiew gromadny i powstały liczne zespoły śpiewacze (np. inicjowane przez Koła Gospodyń Wiejskich), które odtwarzają w nieco zmienionej postaci (bez ornamentów w śpiewach solowych) dawny repertuar pieśniowy, w tym obrzędowy, ale głównie wykonują dwudziestowieczny repertuar popularny.

W Lubelskiem, Wielkopolsce, na Mazowszu, Kurpiach, w Radomskiem, Kieleckiem, Krakowskiem tylko na nielicznych weselach jest obecna muzyka ludowa, a dba o jej przetrwanie spoczywa w rękach i gosach licznych zespołów Ępiewaczych. Wciã jednak jest tu niema o wykonawców muzyki tradycyjnej (starszego pokolenia), od których mogà uczyç si´ m odzi. W innych regionach, wsiach Warmii i Mazur, Suwalszczyzny, Pomorza, Kaszub i Kujaw, tradycja na co dzief jest nieobecna. Jedynym obszarem tradycyjnej kultury etnomuzycznej, o którym mo`na powiedzieç, uogólniajàc, że w wi`kszości regionów mniej lub bardziej pozostaje wciã obecny w praktyce spoecznej, jest ludowy Ępiew religijny, zarówno w formach liturgicznych (nabo`efstwa wielkopostne), jak i pozaliturgicznych (kol`dowanie, Ępiewanie kol`d kanticzkowych, nabo`efstwa majowe, czuwania pogrzebowe).

Generalnie jednak pobie`ny – z konieczności – rzut oka na rzeczywistość muzyki na wsi pozwala postawiç tez´, że o ile w mieście obserwuje si´ wzrost zainteresowania tradycyjną wiejską muzyką, o tyle na wsi jest ona w coraz mniejszym stopniu obecna. Wyjątkiem są regiony po udnia Polski.

Muzyka ludowa w mieście

To muzyka tradycyjna, rekonstruowana, stylizowana i folkowa, od àczona od swojej dawnej u`ytkowej funkcji, prezentowana w postaci koncertów, warsztatów, pokazów, których celem jest poznanie, nauka, podtrzymanie jej istnienia, pokazanie szerokiej publiczności walorów tkwiących w tradycji i ró`nych wariantach tej muzyki. Na uwag´ zas uguje dzia alność Domów Tafca i stowarzyszeń, na czele z Warszawskim Domem Tafca, gdzie nauka tafców i pieśni ludowych odbywa si´ w sposób naturalny, podczas zabawy tanecznej i najcz`ściej 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, świętami i bódacà opravà codziennego życia) nie ma szans na przetrwanie. Multimedia, unifikacja życia, globalizacja, postęp cywilizacyjny bezpowrotnie muszą ją zmienić, na wiekó wkroczy a ju dawno muzyka dyskotekowa, a tradycyjna kapela ludowa to rzadkość. Muzyka folkowa to jedna z dróg zachowania tradycji, np. tradycyjnych polskich rytmów, choć ju 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 w swojej 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 mody zespołów). Powstało kilkaset zespołów (ich liczba jest zmienna, czas działania 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, pokosie wzorców radzieckich, które do dzisiaj nie tylko istnieją, ale często reprezentują Polskę poza granicami. To głównie zespoły studenckie, których repertuar stanowi opracowane wiązanki muzyczne z różnych regionów Polski, jakościami i estetycznie są dobre, aranżacyjnie bardzo są dobre, wykonawczo – wciąż naśladowujące operetkowe zespoły „Mazowsze” i „Ałask”. Często to karykatura muzyki i ludowej tradycji. Ze zgrozą widzów, które 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 uręga patronowi, który bada i zbiera 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 wykonawstwa 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 połączony z nagraniami muzyki tradycyjnej z płyt serii Muzyka Europejska z wierszami utworami takimi jak 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 równym 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, wespół praca Remigiusz Mazur-Hanaj*]

Bardzo ważna 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 rozbiciem na regiony) w skali kraju, będzie ona, mam nadzieję, powstawać 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, Białostok, 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, Białymostku, Rzeszowie, Poznaniu, Lublinie, w Muzeach Etnograficznych (m.in. w Toruniu, kilka tysięcy nagrań). Są też zbiory, o których nie ma żadnych danych, w Gminnych Ośrodkach Kultury, w muzeach (np. w Muzeum Okręgowym w Sieradzu) itp.

Są także zbiory prywatne – tu najliczniejsza jest kolekcja Andrzeja i Małgorzaty Biełkowskich, 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 śpiewających (i solistów).

158. MUZYKA LUDOWA...

Maria Baliszewska

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

— — —
Spośród organizacji pozarządowych największe zbiory posiada warszawskie Stowarzyszenie „Dom Tafca” (oryginały w depozycie IS PAN), w większej części jest to dokumentacja działalności SDT, muzyka instrumentalna i śpiew z większej części 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 tafca. 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 bódająca codzienności i oddechniętego. 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 używane tradycyjne instrumenty: skrzypce (podstawa każdej kapeli, instrument prowadzący melodię), dudy (Wielkopolska, Beskid, Podhale), basy (krótkie, rzadziej robione), cymbały (Rzeszowskie), rzadziej 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 wrywkowe.

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, kolędy, pastorałki, 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 Ąpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym podana przez organizatora – Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie – brzmi następująco: w festiwalach do 44. edycji w łącznie wziął udział 882 kapele, 588 instrumentalistów, 724 Ąpiewaków i 787 zespołów Ąpiewaczych. Przez kategorię konkursową „Duchy – 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 tej 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 około 1 tys. skrzypków ludowych).

Jolanta Danak-Gajda z Radia Rzeszów podaje mi liczbę 50 czynnych kapel, w niektórych miejscowościach są nawet dwie, bo działają kapele dorosłych muzyków i młodzieżowe (np. Albigowska czy Trzciana czy Rzeszowa). Jest też 22–25 zespołów pieśni i tańca, w samym Rzeszowie są 4 takie zespoły, a grup Ąpiewaczych, które występują *a capella* bądź z towarzyszeniem akordeonu – niezliczona ilość, prawie w każdej wsi przy kole gospodyń wiejskich działają 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 działają 68 zespołów Ąpiewaczych, 19 solistów instrumentalistów, 20 solistów Ąpiewaków, 19 zespołów i kapel dziecięcych, 49 kapel.

Ośrodki 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, kołarzach oraz skrzypkach i klarncistach i ich towarzyszących, co daje ok. 40 kapel w skądzie tradycyjnym oraz kilku wybitnych budowniczych instrumentów.

Biuro Promocji Zakopanego nie ma bazy danych, ale podaje, że wspólnie pracuje 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, charakteryzując się kreatywnością, znajomością dużego repertuaru tańców, starym stylem gry (skale modalne mazurków i oberków, wariacyjność, ogrywanie melodii). Część z nich pozostaje w kontaktach z młodszym pokoleniem i stowarzyszeniami muzyki ludowej z miast, biorąc udział w warsztatach, przekazując swoją 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 muzyków, 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 Wągrowo (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 działoność 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 Zespół Polskim realizująca wiele projektów łączących kulturę i środowiska, akordeonista Jarosław Bester i Bester Quartet, Motion Trio i jego profesjonalni członkowie, światowej sławy muzycy tria Kroke, członkowie zespołu u Kwadrofonik, Maciej Cierliński grający na lirze korbowej i wielu innych) i są muzycy, którzy nie mają większego cienia muzycznego i dochodzą w sposób drogi do artystycznych efektów (np. rodzinna kapela Trebunie-Tutki, Kapela Ze Wsi Warszawa, Kwartet Jorgi, Orkiestra Ąw. Mikołaja). Liczba tych zespołów jest zmienna. Do prestiżowego festiwalu muzyki folkowej Polskiego Radia Nowa Tradycja zgłosił się przez trzydzieści 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 przejęciowe 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 niewyrażonym, niedefiniowanym 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) znalazłyby swoje 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. Doliczyć do nich jeszcze mniejszość religijną – żydowską.

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

— **Ukraińcy, emkowie** – rozproszeni po Polsce po akcji „Wisła”, utrzymują jednak tradycję dzięki kilku zespołom ludowym i solistom (np. Julia Doszna), tradycyjna muzyka instrumentalna w ańciwie już nie istnieje, ale działa zespół śpiewaczy, np. Rodyna z Dubiżyna, laureat ubiegłorocznego festiwalu w Kazimierzu Dolnym, Werchowyna (Warszawa), emkownina i Kyczerka, 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 chłackim (jest też dużo o tym umaczeniu starych pieśni na język polski), można usłyszeć we

wsiach polsko-ukraińskich po óonych w Nadsaniu czy w okolicach nadbuafskich na po udniowym Podlasiu, np. w okolicy miejscowoœci Do hobrody (wspaniali soliœci, regionalny zespó obrzódowy).

— **UkraiŃcy-Bojkowie** – dziÊ nie ma ju muzyków tej grupy etnicznej, choç byli jeszcze w latach 80. (Warmia i Mazury po przesiedleniach w ramach akcji „Wis a”).

— **Litwini** – ok. 6-tysi czna mniejszość zamieszkujàca region suwalski, 50 miejscowoœci w gminach Pufsk i Sejny. Pufsk to kulturalne centrum spoecznoœci litewskiej w Polsce, tu jest organizowany festiwal, sà zwiàzki i Stowarzyszenie Litwinów w Polsce. Istniejà liczne zespo y dzieci ce, w których dzieci uczà si tradycyjnych pieœni.

— **Romowie** – spoeczność rozszana po ca ej Polsce. Organizowanych jest kilka festiwali (Gliniojeck, Ciechocinek), tradycja jest ywa, istnieje wiele kapel romskich i zespo ów, np. we wsi Czarna Góra k. Bukowiny Tatrzańskiej (Teresa Mirga i zespó Ka e Ba a).

— **Starobrzódowcy** (mniejszość rosyjska) – yjà we wsiach Bór, Gabowe Gràdy, Wodzi ki i Wojnowo. Hermetyczna spoeczność skoncentrowana na Êpiewie liturgicznym i oprawie wesel, zespo y podtrzymujà tradycj z wieku XVII (gdy osiedlili si tu religijni uchodêcy z Rosji po reformie Cerkwi), np. Riabina z Gabowych Gràdów.

— **ydzi** – tradycyjna ydowska kultura muzyczna jest odbudowywana przez nieliczne osoby, które powracajà do religii. Wielowiekowa kultura zosta a bezpowrotnie zniszczona podczas II wojny i Holocaustu. W latach 90. powsta o wiele zespo ów klezmerskich o rónym poziomie wykonawczym, z których najlepsze to Bester Quartet i Kroke, oba z Krakowa. Cz onkowie grup to zwykle absolwenci szkó muzycznych, niekoniecznie ydzi. Najwi kszy Festiwal Kultury ydowskiej w Krakowie ma wymiar mi dzynarodowy. Nowa muzyka klezmerska nawiàzuje do starej repertuarem (Ba kany, Ma opolska, Ukraina) i swobodnym stylem gry instrumentalnej (zespo y zwykle w sk adzie: skrzypce, akordeon i kontrabas).

— **Niemcy** – najwi ksza liczebnie mniejszość narodowa, bez tradycyjnej muzyki, która znikn a jeszcze przed wojnà, a losy powojenne polskich Niemców w zasadzie spowodowa y jej zupeny zanik.

— **Tatarzy** – mniejszość historyczna, jej przedstawiciele sà spolonizowani, tradycyjna muzyka nie zachowa a si .

— **Czesi** – ma a mniejszość (mieszkaŃcy Kotliny K odzkiej), muzyka tradycyjna nie zachowa a si .

- **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. Powstał o szereg kompozycji, czasem słabych, ale często wartościowych – jak *Mała suita* Lutosławskiego, utwory St. Wiechowicza, Grażyny Bacewiczówny, Tadeusza Szeligowskiego, Tadeusza Bairda, Włodzisława Kotofskiego. 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 Paas, 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 skale (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 się ją po nią naprawdę 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 ma e nak ady, wydawcy są rozproszeni i brakuje informacji o nich. To prawdziwie cha upnicza dzia alnoŃc, choŃ oczywiście jest kilka serii wydanych w sposób systemowy. Muzyka ludowa notuje kilka p ytowych sukcesów wydawniczych, to m.in. „Oj dana” (Grzegorz Ciechowski i nagrania muzyki tradycyjnej Polskiego Radia, nak ad 30 tys.), „Pofolkuj sobie” (Polskie Radio, 1995, 15 tys. sprzedanych p yt), „Zakopower” (wyt. Kayax, nak ad nieznany), „Twinkle Brothers & Trebunia Family”. Generalnie jednak jest to muzyka wydawana przez ma e wytwórnie lub (przede wszystkim) przez same zespo y i kapele.

Najwa Źniejsze wydawnictwa p ytowe. Muzyka tradycyjna:

- wydawca Polskie Radio, seria „Muzyka  ródle – z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia”, 27 tytu  w w uk adzie regionalnym i tematycznym (nak ady mi  dzy 1 tys. a 3 tys. egz.);
- seria „Muzyka odnaleziona” z kolekcji Andrzeja Biełkowskiego, 10 tytu  w, (nak ad mi  dzy 500 a 1 tys. egz.) , wyd. Muzyka Odnaleziona (prywatne);
- seria muzyki tradycyjnej Instytutu Sztuki PAN, autor Jacek Jackowski, 7 p yt (nak ad 1 tys. egz.), wyd. Instytut Sztuki PAN;
- seria „Polish Folk Music”, wyd. Polonia Records Co., 39 tytu  w;
- p yty wydawnictwa S uchaj Uchem, 4 tytu y (nak ad 1,5–2 tys. egz.);
- p yty wydawnictwa „In Crudo”, 9 tytu  w (nak ady od 111 do 500 egz.), seria p yt wydawana przez Stowarzyszenie „Dom Tafca”, prezentująca tradycyjną muzyk   polskiej wsi: pieŃni  wieckie i religijne oraz muzyk   instrumentalną. Seria „In Crudo” zawiera materia   muzyczny niezmienny przez aran  acje, w formie surowej, swoistej dla danego regionu etnograficznego;
- p yty wydawane samodzielnie przez zespo y regionalne i regionalne oŃrodki kultury, np. dodawane do ksi ek (Suwalskie) i gazet (tak że z nagraniami radiowymi – efekt koprodukcji), kilkaset tytu  w, brak danych.

Muzyka folkowa i etniczna – na og   p yty wydaj  zespo y na w asny koszt, rzadko z dotacji instytucji kultury, sprzeda   odbywa si   przy koncertach, nak ady nieznane. Znani wydawcy to: Orange World (GdaŃsk), Open Sources (Warszawa), MTJ (uboczna dzia alnoŃc, wydaje tu Maria Pomianowska). Do konkursu p ytowego Folkowy Fonogram Roku (poc tkowo organizowanego w Lublinie przez Orkiestr    w. Miko aja, 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” znalazł się 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 Głębie przyznawana przez internautów najciekawszym płytom folkowym. Natomiast najważniejszy konkurs Folkowy Fonogram Roku ma dwie kategorie i nagrody: za najciekawsze płyty muzyki tradycyjnej Fonogram ęródle 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 przygotowująca 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 Ęród a	codziennie, g. 12.00	60
Program 1 PR	Kiermasz	niedziela, g. 3.00	180
Rzeszów PR	Plebiscyt kapel	niedziela, g. 7.00	60
	Na ludowà nut´	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 pieńf	niedziela, g. 6.30	30
	Na swojskà nut´	pon. – pt., g. 18.55	5
		niedziela, g. 11.45	15
Wroc aw 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, Gdafsk PR, Koszalin PR, ódè PR	[nie nadajà muzyki ludowej]		
Bia ystok PR	Muzyka mniejszoñci ukraiñskiej, litewskiej i bia oruskiej w magazynach tematycznych jako ilustracja		b. d.
Radio Poznañ	Dèwi ´kowy atlas	poniedzia ek, g. 21.05	55
Bydgoszcz PR	Muzyka Ęróde (Ęwiata)	Ęroda, 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 góralaska	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 kozie”, poświęcony tematyce dudziarskiej (red. Janusz Jaskulski, wyd. SML Zbąszyf).

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 udziale 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 miast miejscowości. Dzięki wieloletniej tradycji i w pełni regulaminowi festiwal ten nie tylko sprzyja prezentacji muzyki ludowej w jej dawnej formie, ale wychowuje nowe pokolenia wykonawców (dzięki konkursowi „Dudy – 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 z członkami z zespołów jury. Inne ważne festiwale to: **Tydzień Kultury Beskidzkiej w Łowczowie** i **Festiwal Folkloru Górali Polskich w Łowczowie**; **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 „Dęwiłki Północy” – Gdańsk

Wszystkie Mazurki Ąwiata – Warszawa, od 2009

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

Muzyki Tradycyjnej „Rozstaje” – Kraków (od 1999)

Międzynarodowe Warsztaty Ąpiewu Archaicznego Fundacji „Owo” (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 Ziemi 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: Ąwięto 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 Uszyfskiego
- Stowarzyszenie Animatorów Ruchu Folkowego w Lublinie „Mikołajki Folkowe” – Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej
- Fundacja „Oikonomos”: Letnie warsztaty Ąpiewu białego w Białowie
- Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Bukowskiej w Bukowsku: Ogólnopolski Festiwal „Bukowskie Prezentacje Folkloru Młodych”
- „emkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczer”: Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny Mniejszości Narodowych i Etnicznych „Ąwiat pod Kyczerą”
- Limanowski Dom Kultury w Limanowej: Festiwal Folklorystyczny „Limanowska Szkoła”
- Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury, Baranów Sandomierski: Festiwal „Dziecko w Folklorze”
- Piłski Dom Kultury: Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Bukowięskie Spotkania”
- Regionalne Centrum Animacji Kultury w Zielonej Górze: Międzynarodowy Dziecięcy Festiwal Folkloru

- Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwal i Sztuki Ludowej (CIOFF): Ogólnopolski Festiwal Zespołów Folklorystycznych im. M. Kosifskiego, Puawy
- Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu: Ogólnopolskie Konfrontacje Kapel Dudziarskich
- Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie: Ogólnopolski Festiwal Kapel i Ąpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłà
- 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 Wórzewie: Międzynarodowy Jarmark Folkloru
- Stowarzyszenie „Dom Tafca” w Warszawie: Tabor Domu Tafca
- 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. Ławińciewicza w Bukowinie Tatrzańskiej: „Saba owe Bajania” Ogólnopolski Konkurs Gawłdziarzy, Instrumentalistów, Ąpiewaków, Drużyn i Starostów Weselnych
- Wojewódzki Dom Kultury, Rzeszów: Ogólnopolski Konkurs Tradycyjnego Tafca Ludowego
- Regionalny Ośrodek Kultury w Łomży: Ogólnopolskie Dni Kultury Kurpiowskiej
- Polskie Radio SA, Warszawa: wydanie piąt z serii „Muzyka ěródle”

Wnioski [Maria Baliszewska]

Podsumowując: muzyka ludowa w Polsce ma wiele barw, odmian, odŃywa i rozwija się po latach wykorzystywania jej przez władze polityczne PRL. Jest wartoŃcià dla lokalnych społeczności i obecnie cieszy się nie tylko popularnoŃcià (przykadem jest ogromna publicznoŃć, i to młoda, na wielkich festiwalach, takich jak SkrzyŃowanie 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 najwaŃniejszej formie – autentycznej. Niezbędne sà 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 akademickiej 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 wspólczesnej emancypacji muzyki ludowej – nurt *in crudo* [Remigiusz Mazur-Hanaj]

W roku 1992 zaczął działać zespół 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 zapoczątkowała to w Polsce nurt muzyki zwanej *revival* (na zasadzie analogii z podobnymi zjawiskami w innych częściach Europy), dał ten impuls do zwrotu w kierunku inspiracji polską muzyką w środowiskach już istniejących: wśród muzyków folkowych, odwołujących się dotąd do tradycji wschodniosłowiańskich (tu szczególnie Orkiestra Ąw. Mikołaja), celtyckich czy andyjskich, oraz w środowisku Fundacji „Muzyka Kresów”, poszukującej rudymetów tradycji muzycznej w praktyce kulturowej naszych wschodnich sąsiadów.

Oczywiście jest to cezura symboliczna, ponieważ zwrot ku rodzimym źródłom nie jako w powietrzu w latach 90. Konstytutywnym doświadczeniem okazało się tu bezpośrednio 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.

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

- eksperymentowanie na osi tradycji (Lautari, Włodzowiec, „Metamuzyka”, projekty animowane przez Fundację „Muzyka Kresów”);
- rekonstruowanie, np. ożywianie XIX-wiecznych zapisów Oskara Kolberga;
- podejmowane równoległe ze wspólnym muzykowaniem i uczeniem się od wybitnych wybitnych muzyków tradycyjnych starszego pokolenia (Janusz Prusinowski Trio i Piotr Gaca czy śpiewaczki z Gacek Rusinowskich z Radomskiego, Podróźniczy Kolektyw Skrzypcowy i Jan Gaca z Radomskiego, Kapela Braci Dziobaków z Woli Destymflandzkiej i Stanisław Gąz 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, 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 ponieważ tak i całe 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 w asnej wróliwości. Zresztą, co charakterystyczne, obydwa nurty zasilane są często przez tych samych muzyków.

Spośród nich może warto chociaż pokrótce przedstawić kilka osobowości, które wyamują 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 w asnego języka muzycznego zarówno w projektach

ŒcieŒle *in crudo* (nauka u nie"yjãcego ju" skrzypka Kazimierza Meto z Gliny, we wspó pracy z Podró"niczym Kolektywem Skrzypcowym czy lokalnymi inicjatywami muzycznymi na Podlasiu), jak i w eksperymentach z muzykami *avant-jazzowymi* (z formacji Robotobibok, wspólny projekt „Metamuzyka”), a tak"e tworzy muzyk" z pogranicza *in crudo*, jazzu i muzyki klasycznej (Lautari, Transkapela).

Z kolei w wokalistyce warto zwróciç uwag" na poszukiwania Agaty Harz z Warszawy, które pokazujã, jak szeroki obszar do eksploracji rozciãga si" mi" dzy tradycyjnym g osem bia ym a emisjã klasycznã – poczãwszy od eksperymentów z g osem w minimalistycznych piosenkach opartych na wspóczesnym brzmieniu (grupa Ksi"yc), przez eksperymentalne traktowanie bia ego g osu w zespole W drowiec, wykonywanie kompozycji z obszaru muzyki wspóczesnej (BumŒteinasa, Karkowskiego, Luciera), przygody z muzykã dawnã (wspó praca z Ars Nova), na *in crudo* kofczãc (Bractwo Ubogich, Pies Szczeka; projekt „Muzyka jednej wsi – ukowa”, dzia lnoŒç edukacyjna – wieloletnie warsztaty Œpiewu tradycyjnego „Wniebog osy”).

SpoŒród Œpiewaków zaŒ szczególnie ciekawy jest Adam Strug (om"ã, Warszawa), który konsekwentnie kroczy osobistã i oryginalnã Œcie"kã poszukiwaf. Choç z równym powodzeniem uprawia zarówno Œpiew *in crudo*, jak i twórczoŒç w asnã, to traktuje jã jako rozwini"cie paradygmatu tradycyjnego – jego dyscyplinujãcej logiki i Œrodków wyrazu, przy czym wa"nym punktem odniesienia dla Struga jest, jak to sam okreŒla, „ryt mãtwicki” (od wsi Mãtwica, w której "y jego nauczyciel Jan Nasiadko) oraz zwiãzki Œpiewu ludowego z przedszolesme fskim chora em KoŒcio a Zachodniego, a tak"e Wschodniego. Dla kontrastu cechã charakterystycznã innego Œpiewaka i multiinstrumentalisty, artysty rzeŒbiarza z wykszta cenia, Jacka Ha asa jest „wieloj"ycznoŒç”, czy te" mozaikowe, aplikacyjne budowanie w asnego j"zyka muzycznego ze starszych i nowszych warstw tradycji bardzo ró"nych kultur etnomuzycznych. Naturalnym wyrazem jego osobowoŒci jest "nglowanie rozmaitymi stylistykami. Potrafi byç bardem, graç do tafca, komponuje muzyk" teatralnã. W tym wszystkim nawiãzuje do tradycyjnej postaci muzyka-aktora-trikstera.

Na koniec uwaga odnoŒnie nomenklatury. W zwiãzku z powszechnymi wciã" w potocznej ŒwiadomoŒci skojarzeniami okreŒlenia „muzyka ludowa” – zw aszcza spowodowanymi realizacjami scenicznymi zespo ów pieŒni i tafca –

przedstawiciele nurtu rekonstrukcyjnego używają czściej sów „tradycyjna” czy „wiejska”, a jako że i te terminy nie grzeszą precyznością, coraz powszechniej używa się określenia *in crudo*, czyli muzyka „na surowo”, bez żadnego sztafetu, 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-Hanaj]

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 żadnym 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 najczęstszym dzięki pasji i entuzjazzmowi ludzi, którym te idee i wartości są bliskie – wtedy przynajmniej taki przekaz nie jest traktowany jako zbyteczny i nudny.

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 kołach i sierszefkach (Henryk Skotarczyk, Jan Przódka). Zapewne także dzięki tej klasie instrumentalnej udało się przywrócić szerokiej praktyce instrumenty dudowe w tych regionach, na których dawniej występowały (region kosa, 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). Człowiek 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 fidele pocięte i sukabgorajska). 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 wciąż 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 zbyt wiele od tego sprzed 40 lat, wciąż dominuje przeświadczenie o nadrzędnej wartości scenicznych opracowań i stylizacji. Obraz ten podtrzymują aktywne również dzieła Erodowiska, które go niegdyś wspólnie tworzyły – 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 karpaccich, gdzie folklor jest wciąż żywy (np. Dom Ludowy w Bukowinie Tatrzańskiej) i w kilku rejonach Wielkopolski (m.in. ośrodki kultury Zbąszyf, Końcian 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 zapełnić 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 działań warsztatowej w zakresie muzyki *in crudo* (zwłaszcza śpiewu) była w skali ogólnopolskiej Fundacja „Muzyka Kresów” z Lublina (prowadzona przez Jana Bernadę i Monikę Mamfiską-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 początku lat 90. Inspirując się w tym doświadczeniami wschodnimi, a także adaptując pomysły i metody wypracowane z czasem w asne metody edukacji i upowszechniania w zakresie śpiewu, muzyki instrumentalnej, tańca i uczestnictwa w kulturze tradycyjnej. Stowarzyszenie „Tratwa” z Olsztyna (Podróźniczy Kolektyw Skrzypcowy, działające od 1999) poszło za krok dalej w kierunku zaangażowania społecznego (świadomego społeczeństwa w szerszym kontekście globalnym) 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 akcentującą 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 wspólnie:

- kontekstualność, związana 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 prowadzi warsztaty o dwusemestralnym programie dla studentów kulturoznawstwa. Od połowy lat 80. z bardzo dobrym rezultatem działają w Małopolsce lokalne szkoły muzykowania. Taką szkołę 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 Ływiecczyźnie. Dzieci uczą się tu gry na skrzypcach, heligonce, dudach lywieckich, ale także w instrumentach „klasycznych” (puzony, trąbki, klarnety i inne). Na Lubelszczyźnie działają od kilku lat lutniczo-muzyczna Szkoła Suki Bi gorajskiej (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 Grozdew-Kocińska oraz nauczyciele ze wschodu, głównie związani z kijowskim zespołem Drewno Jewhena Jefremowa. W zakresie muzyki skrzypcowej: Janusz Prusinowski, Maciej Filipczuk, Bartosz Niedwiecki, Maciej Łurek oraz muzykanci tradycyjni – m.in. Stanisław Gąz, kapela Jana Gacy. Od wielu lat swój autorski program zajęć dla dzieci oparty 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 zanikających wcześniej elementów lokalnej kultury niematerialnej – zwyczajów, pieśni, tańców, wierzeń, a także języka. Warto przy tym pamiętać, że zajmujące się dokumentacją terenową, edukacją w formie szkół letnich, warsztatów stażowych lub okazjonalnych, zajęć w szkołach i przedszkolach oraz akcji edukacyjnych organizacje pozarządowe nie dysponują stałym dofinansowaniem, zwykle nie mają też stałych siedzib.

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 Gorczy 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 ukształconej 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 rozwinięcia 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 w adzie „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 Wisockim w: *Pożegnanie paradygmatu. Etnologia wobec współczesności*, Instytut Książki, 1994.
3. Szczegółowo zagadnienie przeobrażeń muzyki ludowej w praktyce społecznej po 1945 roku omawia Piotr Dahlig w: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, 1987, s. 47 i nast.

4. Zespoły pieśni i tańca to zjawisko z ówone, różnorodne i w swoich korzeniach się gające poza PRL. Wartościujemy negatywnie jedynie wycinkowo ich oficjalny, propagandowy szablon, jakim by szczególnie w latach 50. np. ZPiT „Mazowsze”. Imś abiej się ten szablon odbi w różnych wersjach lokalnych, z tym większą korzyścią by o to dla kultury tradycyjnej (np. wartościowa dzia alność ZPiT „Puszcza Bia a” w Obrytem 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 przesz ości*, LSW, 1976.
8. Andrzej Biefkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Prószyński i S-ka, 1999.
9. Jedyń w Polsce *Podr ćnik nauki gry na dudach, koële i sierszefkach* opracowa Antoni Janiszewski, Poznań, 1972 (wyd. II wraz z filmem DVD, oprac. Kazimierz Budzik, Poznań, 2008). Oba wydania zawierają kilkadziesiąt ćwiczeć i utworów na wielkopolskie instrumenty dudowe.
10. Jadwiga Sobieska *Polski folklor muzyczny*, wyd. III, CEA, 2006, oraz *Suplement do podr ćnika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badać 1980–2005*, red. Piotr Dahlig.
11. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels; większość spośród 155 cz onków 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 pięćciu lat ZPiT „Mazowsze” otrzymywa ze Źródków Samorządu Województwa Mazowieckiego coroczne dotacje na dzia alność bie żącą w wysokości od 5,5 do 9 mln z otych oraz różnej wysokości dotacje na cele inwestycyjne (źród o: oficjalne dane Samorządu WM, szczegóły na www.mazovia.pl); centrum folklorystyczne Matecznik w Karolinie z nowoczesną salą widowiskową, zapleczem hotelowo-gastronomicznym, i zagospodarowaniem otoczenia kosztowa o prawie 120 mln z otych, z czego 80% pokryto ze Źródków unijnych; źród o: „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 wãœciwy dla zagadnienia sposób pojmowania i interpretacji muzyki dawnej (od najstarszej do romantycznej) zapoczątkowali: Zdzisław Szulc (za ówcyiel Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu), jego uczeŃ i następcza W odzimerz Kamiński, Wanda Landowska, Stefan Sutkowski (*Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, 1957), Stanisław GąoŃski (*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-
-*Âwirska* (*I Musici Cantanti*, 1966), Maciej Jańkiewicz (*Ars Antiqua*, 1973).

— — —

Aktywne i skuteczne poszukiwania idiomu muzyki dawnej wãœciwego dla kaŃdej epoki – wynik e zarówno z odkryć teoretyków i budowniczych instrumentów, jak teŃ artystycznej intuicji i wyobraœni wykonawców – rozpocząto na przeomie 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 podãac podobnã drogã jedynã szansã by y zagraniczne studia muzyczne lub starania o wyjazdy na specjalistyczne kursy mistrzowskie. Takie starania, a w ich wyniku studia w Belgii, podj a jako

jedną z pierwszych Marta Kaczmarska. Po powrocie do Polski wraz z młodym 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 Waldemar Kosiński (wybitny solista klawesynista, prowadzi również zespół barokowe Warszawskiej Opéry Kameralnej i Narodowej Baroque), we Francji Marcin Bornus-Szczyciński (prowadzi od 1981 roku zespół Bornus Consort), w Anglii Jerzy Łak (kierownik ódzkich 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. Działając 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 ódzkiej 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. Również 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 wybitny muzykolog: Aleksander Polifski –

ojciec polskiej muzykologii, Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki, Maria Szczepańska (której zawdzięczamy fotokopie dzieła Mikołaja z Radomia), Józef Chomiński, Zygmunt Maria Szweykowski, Hieronim Feicht, Mirosław Perz, Piotr Poeniak, Jan Włocowski, Jerzy Morawski, Henryk Kowalewicz (scenarzysta), Zofia Staszewska (która zebrała nuty polskie w tabulaturach niemieckich i polskich rozsypanych po Europie), Władysław Malinowski (wydawca Zielińskiego) i Jerzy Gosławski (któremu zawdzięczamy edycję tabulatury organowej owickiej). 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, Jarzubińskiego, Mielczewskiego, Półkiela, Podbielskiego, Różyckiego, Szarzyńskiego, Wacława z Szamotu, Zielińskiego, nuty 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-Jarmięska, a komitet naukowy tworzą: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (UJ), Zofia Helman (UW), Tomasz Jasiński (UMCS), Remigiusz Połpiech (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-Gołcińska, 2009, t. II, wyd. Karol Mrowiec, 1995);
- Feliks Janiewicz (wyd. Andrzej Sitarz, t. I 1996, t. II 1998);
- Adam Jarzubiński (wyd. Wanda Rutkowska, 1989);
- Marcin Mielczewski (wyd. Zygmunt M. Szweykowski, t. I 1986, t. II 1976, t. III 2003);
- Bartłomiej Półkiel (wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 2 tomy, 1994);
- Mikołaj Zieliński (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 Poëniak, Wacław Walecki, 2 tomy, 2004).

Seria C – *Tractatus de musica* (krytyczno-êródowe edycje tekstów traktatów muzycznych, z tłumaczeniem na jazyk polski, a w tomach obecnie przygotowywanych do druku tak¿e na jazyk 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 êród 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 muzyczna...*, 1647), a tak¿e zbiorów utworów muzycznych Mikołaja Zielefskiego (*Offertoria et communiones totius anni...*, 1611).

Polskie Wydawnictwo Muzyczne od 1953 roku prowadzi oobszerne serie wydawnicze dawnej muzyki polskiej, które ciagle s u`a wykonawcom:

„Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej – Early Polish Music”, „Florilegium Musicae Antiquae”, „êródła do historii muzyki polskiej”, „Musica Antiqua Polonica – antologia: Êredniowiecze, Renesans, Barok, Klasycyzm”, „Antologia dzieł i arcydzieł muzyki dawnej i nowej”, „Musica Medii Aevi”, „Musica Claromontana”, pojedyncze zeszyty z utworami polskich kompozytorów Êredniowiecznych (Piotra z Grudziądza, Mikołaja z Radomia), renesansowych (Marcina Leopolda), barokowych (Jarzłbskiego, 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 pelplifskiej, rękopisów Biblioteki Krasifskich, Biblioteki Raczyfskich, Kórnickiej Biblioteki PAN, rękopisu

klarysek starosàdeckich, utworów z tabulatury Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (zwanej te` tabulaturà owickà), „Missale Plenarium” z Gniezna i in.

Nale`y tu tak`e odnotowaç fakt otwarcia si´ archiwum muzycznego klasztoru zakonu Paulinów na Jasnej Górze. Archiwum zawiera r´kopisy kompozytorów jasnogórskich od XVII do poczàtków XX wieku (dwa i pó tysiaça utworów), a tak`e dzie a m.in. Józefa Elsnera, Jana Engla, Marcina Józefa °ebrowskiego, Mateusza Kuci (w sumie ponad 120 polskich kompozytorów) oraz dzie a kompozytorów niemieckich, czeskich, s owackich, austriackich, w oskich i francuskich. Zbiory udost´pniane sà sukcesywnie w formie nagraf CD oraz wydaf nutowych (wydawnictwo „Musica Claromontana” publikowane wspólnie z PWM). Klasztor jasnogórski posiada te` obszernà kolekcj´ oryginalnych instrumentów barokowych i klasycznych, eksponowanych na sta ej wystawie, którà obejrza y przez lata miliony pielgrzymów do narodowego sanktuarium.

Klasztor Filipinów na Âwi´tej Górze w Gostyniu poza organizacjà corocznego festiwalu wydaje p tyty w serii „Musica Sacromontana” z materia ów zachowanych w miejscowym archiwum (g ównie XVIII i XIX wiek).

Instytut Wydawniczy PAX wyda dwie monumentalne prace krytyczno-êród owe: „Kol´dy Polskie” (Warszawa, 1966, 2 tomy) oraz „Polskie pieñni pasyjne – Âredniowiecze i wiek XVI” (Warszawa, 1977, 2 tomy).

Warto wspomnieç tu o dzia alnoœci Oêrodka Dokumentacji i Badaf Dawnej Muzyki Polskiej przy Warszawskiej Operze Kameralnej istniejàcego od 1984 roku. Przy Warszawskiej Operze Kameralnej dzia a równie` Fundacja Pro Musica Camerata (od 1992). Ma ona w dorobku publikacje dzie Ignacego Feliksa Dobrzyfskiego, Józefa Elsnera, Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Marco Scacchiego oraz wydawnictwa p ytowe (m.in. dzie a wszystkie Marcina Mielczewskiego).

Wydawnictwo „Triangel” kierowane przez W odzimierza So tysika od roku 1992 wydaje zbiory muzyki dawnej przeznaczone dla szerokiego kr´gu wykonawców, m.in. „Arcydzie a polskiego Âredniowiecza”, „Pieñni Êwieckie polskiego Renesansu”, *Tafce* z tabulatury Jana z Lublina, „6 polskich pieñni mi osnych z XVII wieku”, *Motety* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, *Pieñni* Krzysztofa Klabona i Wac awa z Szamotu i in.

Sutkowski Edition Warsaw od 1992 roku wyda o m.in. „Histori´ Muzyki Polskiej” (Åredniowiecze, Renesans – Jerzy Morawski, Katarzyna Morawska, Klasycyzm – Alina Nowak-Romanowicz) oraz „The Polish Organ” (Jerzy Go os, Ewa Smulikowska).

Wydawnictwo „Musica Iagiellonica” dzia ajàce w Krakowie od 1992 roku (wspó za o´ycielem jest Uniwersytet Jagiellofski) publikuje prace êród owo-krytyczne i dzie a dawnej muzyki polskiej. Wa´na rol´ w jego katalogu odgrywa seria wydawnicza „Musica practica” rozpocz´ta i kontynuowana przez Zygmunta M. Szwejkowskiego i Ann´ Szwejkowskà.

Do wspania ej kolekcji literatury muzykologicznej dotyczàcej muzyki dawnej nale`a tak`e wszelkie publikacje (katalogi, wydania nutowe i ksià`ki) Barbary Przybyszewskiej-Jarmifskiej, której zawdzi´czamy mo´liwoÊc poznania kontekstów twórczoÊci takich postaci jak Marcin Mielczewski i Kaspar Fõrster junior czy inni artyÊci dworu warszawskiego (Wazów). Tak`e prace muzykologów Aleksandry Patalas („W koÊciele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. °ycie, muzyka, teoria”, wyd. Musica Iagiellonica, 2010) i Piotra Wilka („Alessandro Subissati – *Sonate per violino solo e basso continuo*. Giovanni Francesco Anerio – *Antifonae*”, wyd. Sub Sole Sarmatiae, zeszyt X, Kraków, 2007) z oÊródka krakowskiego sà niezwykle cenne dla historii muzyki polskiej i muzyki dworu warszawskiego.

Niezwykle wa´na postacià polskiej muzykologii jest Ewa Obniska, wyk adowca UKSW, twórczyni radiowej Redakcji Muzyki Dawnej i niezliczonych bezcennych audycji radiowych dotyczàcych twórczoÊci mistrzów Åredniowiecza, Renesansu, manieryzmu i Baroku, poszukujàca dróg interpretacji ich dzie . Ksià`ka „Claudio Monteverdi” Ewy Obniskiej nale´y do najwy´ej cenionych pozycji polskiej literatury muzykologicznej.

JednoczeÑnie nale´y podkreÊliç ogromnie wa´na rol´ Instytutu Muzykologii UW oraz Gabinetu Muzycznego BUW, gdzie muzykolodzy – Alina °órawska-Witkowska, Szymon Paczkowski, Pawe Gancarczyk, Piotr Maculewicz, Barbara Åwidzka, Iwona Januszkiewicz-R´bowska i ca e grono niewymienionych tu osób – wspierajà swojà wiedzà wykonawców poszukujàcych odpowiedniej drogi interpretacji muzyki minionych epok.

Ważną funkcją w dostępie do materiałów źródłowych, archiwizowaniu i badaniu dawnych zbiorów muzycznych są: 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, Tyfcu, Gnieźnie, Staniątkach, Krakowie, Sandomierzu, Pielplinie, Puławach, Toruniu, Radomiu, Henrykowie, Poznaniu i wielu in. Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie w serii „Inedita” w 2011 roku wyda 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 i 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 powstania 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 całościowo realizacja projektu Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum”.

Dzięki wysiłkom Krystyny Stafczak-Pałygi (MEN) i zaangażowaniu Agaty Bielawskiej (Departament Edukacji Kulturalnej MKiS, później MKiDN) w roku 1993 rozpoczęto współpracę między kaliską Scholą 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 kadry uczelni określonych zasad, przy czym wprowadzony 5 lat temu przedmiot „Zagadnienia wykonawcze muzyki dawnej”, obowiązujący w programach wszystkich wyższych uczelni artystycznych w Polsce, zapoczątkowała istotne zmiany w sposobie postrzegania muzyki dawnej i jej interpretacji w środowisku akademickim.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Działają tu Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej (MSMD) przy Wydziale Instrumentalnym kierowane przez pisał 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-Jarmifska, Alina Łódzka, 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). Dziękuję konferencjom – spotkaniom pedagogów Akademii Muzycznych i UMFC oraz szkół II stopnia – w ciągu ostatnich lat doszłam do bardzo intensywnego rozwoju dydaktyki w dziedzinie muzyki dawnej w szkolnictwie wyższym, a także w średnim. Obecny etap – jako zaczątek tworzenia programu nauczania objętego opieką w dwóch departamentach MKiDN i MEN – jest owocem ogromnego wysiłku kierowników jednostek muzyki dawnej, międzuczelnianej współpracy, konfrontacji potrzeb i pomysłów. Szczególne znaczenie dla dotychczasowych osiągnięć ma wsparcie i dofinansowanie Elżbiety Stefańskiej, z którą Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej od początku wspólnie pracuje w dziedzinie dydaktyki i działalności artystycznej.

Akademia Muzyczna w Krakowie

Od 1981 roku działa tu pierwsza w Polsce samodzielna Katedra Klawesynu, która przetrwała w Katedrze Klawesynu i Instrumentów Dawnych pod kierownictwem prof. Elżbiety Stefańskiej. Prowadzone klasy: klawesyn, zespoły kameralne, flet prosty, flet traverso, skrzypce barokowe, wiolonczela barokowa, lutnia. W roku 1985 katedra była organizatorem Konkursu Klawesynowego im. Wandy Landowskiej. Od 1996 roku organizuje Festiwal „Dni Bachowskie”, jest także 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. Zaowocowała 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 Werkgroepen. 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 Kiejstuty 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 Wesołowski. 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 podyplomowe; 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

Działają tu Zakład Instrumentów Historycznych (kier. Maria Banaszkiwicz-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 opartego na drugim kierunku studiów (wynikające 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 najwspanialszych 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 (kithara, suka, lira da braccio, surdyńska), a także obiektów pochodzących z wykopalisk archeologicznych (głównie gdańskie i opolskie, chordofony i perkusyjne) oraz kolekcji instrumentów smyczkowych z kręgu szkoły krakowskiej (skrzypce, gamby Grobliczów, Dankwartów i in.).

Nie do przecenienia sà takˆe zbiory Muzeum Instrumentów Ludowych w Szydłowcu; stàd pochodzà kopie i rekonstrukcje instrumentów budowane dla wielu zespołów i artystów (m. in. dla piszàcej ten raport) przez Andrzeja Kuczkowskiego, który by teˆ twórcà ca jej kolekcji instrumentów Marii Pomianowskiej. W tym kontekście warto teˆ docenić kunszt innych polskich budowniczych kopii instrumentów dawnych.

Bardzo wàˆnà rol´ odgrywa wspó praca z Instytutem Sztuki PAN, Bibliotekà Jagiellofskà, Bibliotekà Narodowà, RISM, Klasztorem Jasnogórskim, a takˆe badania naukowe prowadzone na uczelniach. Jednak powàˆny problem wciàˆ stwarza stan wiedzy dotyczàcej èróde i dost´pnoœci do nich. Znaleê tu moˆna luk´ w obj´ciu odpowiednim programem i wsparciem kwerend koniecznych dla dokonywania odkryç i promowania niezwykle cennych, lecz niestety niedocenianych poza gronem specjalistów utworów – moˆna Êmia o powiedzieç, ˆe sà to dzieła Êwiadczàce o znaczączej pozycji polskiej twórczoœci na arenie mi´dzynarodowej, co szczególnie dotyczy XVII wieku i wczeœniejszych epok. Ten problem wymaga wnikliwego rozpoznania, co okazuje si´ oczywiste dopiero przy okazji rocznic urodzin wielkich twórców minionych epok lub wydania ich dzieł, czego przykàdem jest choçby czterechsetna rocznica wydania dzieła Mikołaja Zielińskiego w Wenecji.

Stowarzyszenia i fundacje [wg daty powstania]:

Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej z Zarzàdem Głównym w Krakowie powstało w 1989 roku. Zajmuje si´ organizacjà Festiwalu Muzyki Dawnej (w Krakowie i w Warszawie) i organizacjà kursów interpretacji muzyki dawnej. Towarzystwo posiada oddziały, z których najaktywniejszym i istniejàcym nieprzerwanie jest oddziały w Warszawie, utworzony w 1993 roku. Oddziały warszawski organizuje coroczny Festiwal Muzyki Dawnej na Zamku Królewskim w Warszawie, prowadzi działy koncertowà skierowanà do mieszkañców Warszawy – Dzień Adama Jarzˆbskiego, Muzyka u Êw. Katarzyny, Muzyka w Dawnej Warszawie, koncerty wielkopostne, koncerty kolˆdowe i inne. Oddziały w Warszawie jest wydawcà nastˆpujàcych pozycji ptytowych: *Bal renesansowy*, *Tabulatura Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, *Muzyka polskiego Renesansu*, *Muzyka polskiego Åredniowiecza*, *Muzyka Jagiellonów*. Wspó organizuje koncerty na terenie Polski.