

**TYGODNIK  
POWSZECHNY**

Nr 45/2015

DODATEK SPECJALNY

Redakcja Jakub Puchalski



gramy  
czysto  
od **70** lat

**PWM**  
EDITION



GRAZYNA MAKARA

**M**ożna zaryzykować stwierdzenie, że obecność publikacji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w naszych domach jest powszechna. Niemal w każdym, na miejscu eksponowanym albo ukrytym, z pełną świadomością mieszkańców lub z ich słodką niewiedzą, znajduje się choć jedna publikacja z charakterystycznym kwadratowym znakiem firmowym PWM. Bo te trzy litery od 70 lat otwierają przed kochającymi muzykę magiczny świat dźwięków.

PWM to jednak nie tylko oficyna, która produkuje nuty i książki, firma, jakich na świecie wiele. PWM to wydawnictwo specjalnego przeznaczenia, od 1945 r. prowadzące misję utrwalania i upowszechniania na świecie polskiej twórczości muzycznej. Dlatego cieszę się, że dziś, po kilkunastoletnich wolnorynkowych peregrinacjach, weszło w fazę przekształcenia w państwową instytucję kultury. Związani z PWM kompozytorzy – największe nazwiska, najlepsi z najlepszych, ci dawni i współcześni – zapewniają repertuar rodzimym i zagranicznym artystom, orkiestrom i muzycznym teatrom. Znakomici pedagodzy, przygotowując materiały metodyczne, dbają o muzyczne wychowanie dzieci i umuzykalnianie młodzieży. Blyskotliwi autorzy, uzbrojeni w specjalistyczną wiedzę i świetne pióra, od lat zapewniają muzykologom wiedzę, uwrażliwiają melomanów, poprzez muzyczną literaturę pozwalają słuchaczom zaprzyjaźnić się z dźwiękami pochodzącymi z różnych historycznych okresów i estetycznych pól. Wreszcie PWM to przestrzeń kulturowego dialogu, miejsce wykuwania artystycznych idei i przelewania na papier muzycznych myśli, platforma wymiany estetycznej refleksji i formułowania muzykologicznych koncepcji. Bo PWM to nie tylko wydawnictwo – to kreatywne środowisko. ©

DANIEL CICHY

redaktor naczelny

Polskiego Wydawnictwa Muzycznego

**NA OKŁADCE:** Mural z pierwszym logo Polskiego Wydawnictwa Muzycznego we wnętrzach siedziby PWM w Krakowie, odrestaurowany na początku XXI wieku. FOT.PWM

# Dzieła wszystkie PWM

MAŁGORZATA GAŚIOROWSKA

**Akt założycielski nosi datę  
6 kwietnia 1945 r. Wtedy to Mieczysław Drobner,  
reprezentujący Wydział Muzyczny Resortu Kultury i Sztuki PKWN,  
powałał Tadeusza Ochlewskiego do prac związanych z organizacją  
państwowego wydawnictwa muzycznego.**

**I**dea zrodziła się dużo wcześniej. Edytorstwo muzyczne w Polsce ma długą tradycję, jego początki sięgają XVI wieku. Druki muzyczne stanowiły jednak tylko część oferty licznych domów wydawniczych, które powstawały, upadały, zmieniały właścicieli. Najbardziej konsekwentną politykę w zakresie upowszechniania twórczości muzycznej prowadziły zakony i związki wyznaniowe, ograniczając się, rzecz jasna, do publikowania dzieł związanych z kultem religijnym.

## Antenaci

Twórcy muzyki koncertowej zmuszeni byli szukać szczęścia za granicą, choć już w I połowie XIX wieku w warszawskiej oficynie Antoniego Brzeziny wydawano utwory Chopina, Elsnera, Kurpińskiego czy Michała Kleofasa Ogińskiego. Żadna z powstających firm nie dorównała sławą i znaczeniem oficynie Gebethner & Wolff. Bogata oferta spółki obejmowała literaturę, czasopisma i druki muzyczne. W słynnej, zburzonej już po wojnie kamienicy znajdującej się nieopodal budynku Filharmonii Warszawskiej można było nabyć dzieła Kurpińskiego, pieśni Moniuszki czy wyciągi fortepianowe z jego oper, „Hrabiny” i „Halki”. Wielonurtowość wydawnictwa nie pozwalała skupić się na planowym projektowaniu publikacji z jednej dziedziny.

Brak takiego ośrodka coraz częściej odczuwali kompozytorzy. Zapragnęli mieć własne wydawnictwo, dzięki któremu mogliby promować swoją twórczość za granicą, zachęcać do jej wykonywania znanych muzyków. Idee potrzebują jednak ludzi potrafiących myśli przekuć w czyn.

Jednym z zapaleńców gotowych poświęcić swój talent i energię popularyzacji nowej muzyki polskiej okazał się na

początku XX wieku Grzegorz Fitelberg. Spotkawszy w Berlinie Karola Szymanowskiego, podsunął mu projekt utworzenia małego przedsiębiorstwa zajmującego się wydawaniem i dystrybucją nowych utworów. Tak powstała Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich z siedzibą w Berlinie. Dołączyli do niej Ludomir Różycki i Apolinary Szeluto, znajdując bogatego sponsora w osobie księcia Władysława Lubomirskiego, a także specjalistę od marketingu – niemieckiego wydawcę Alberta Stahla.

Wysiłki artystów nazwanych wkrótce „Młodą Polską w muzyce” nie znalazły oczekiwanego zrozumienia ani w kraju, ani tym bardziej na gruncie berlińskim. Odnoszący coraz większe sukcesy Karol Szymanowski w 1912 r. podpisał kontrakt z wiedeńskim Universal Edition.

Wraz z odejściem Szymanowskiego, a potem Różyckiego, ze Spółki Nakładowej – upadła i ona sama. Muzyka polska nadal czekała na swego wizjonera. Działy co prawda firmy prywatne, chociażby zasłużone dla muzyki lubelsko-warszawskie wydawnictwo Arcta, ale nie były w stanie sprostać rosnącym potrzebom i wymaganiom. Wreszcie pojawił się On – człowiek orkiestra – skrzypek, kameralista, znakomity organizator, czyli Tadeusz Ochlewski.

## Ojciec założyciel

W 1928 r. zorganizował Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, będące agendą Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej. W 1930 r. również z jego udziałem, później na stanowisku dyrektora, powstało Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Celem było stworzenie kanonu wydawniczego muzyki narodowej, a zatem opublikowanie całego dorobku Chopina, Moniuszki i wielu innych twórców. Przy wydawnictwie powstał



ANDRZEJ ZBORSKI

**GRAŻYNA BACEWICZ i TADEUSZ OCHLEWSKI**  
po wykonaniu Koncertu na orkiestrę kompozytorki, 1962 r.

kwartalnik, potem miesięcznik „Muzyka Polska” – i to środowisko powołało z kolei do życia Organizację Ruchu Muzycznego, czyli sławny ORMUZ. Chodziło o umuzykalnienie społeczeństwa, organizowanie koncertów w małych miejscowościach, np. na rubieżach wschodnich, bardzo zaniedbanych kulturalnie. W przedsięwzięciu tym brali udział najwybitniejsi artyści tamtych czasów, a Ochlewski był jednym z najbardziej żarliwych uczestników całej akcji. Szlify organizacyjne i wydawnicze poparte wielką pasją i talentem zdobył więc już przed wojną. TWMP działało także podczas okupacji, a miejscem spotkań i narad było mieszkanie Ochlewskiego przy ul. Hożej w Warszawie.

Gdy zaraz po wojnie rozpoczęto odbudowywanie życia społecznego i kulturalnego, powstał projekt stworzenia profesjonalnego wydawnictwa muzycznego. Na siedzibę wybrano Kraków, miasto, które stosunkowo najmniej ucierpiało podczas działań wojennych i stało się kulturalną stolicą dźwigającą się do życia Polski. Nie bez znaczenia były też tradycje drukarskie regionu. Jeden pokoik przy ulicy Basztowej 23, dyrektor i sekretarka – to były początki wydawnictwa.

Po uzyskaniu formalnej zgody działającego wciąż Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i przejścia ocalałych z pożogi wojennej składów nut dyrektor rozpoczął działalność.

5 listopada 1945 r. zarządzeniem ministra kultury i sztuki powołana została przy PWM Państwowa Muzyczna Rada Wydawnicza jako organ doradczy i opiniotwórczy

w sprawach wydawnictw nutowych i książkowych, złożona ze znakomitych przedstawicieli świata muzycznego i pracowników ministerstwa.

Do współpracy zaproszono wybitnych polskich muzyków i muzykologów, potem także grafików, gdyż dyrektor Ochlewski bardzo dbał o stronę edytorską publikacji.

Wydawnictwo dorobiło się z czasem własnej poligrafii. Pierwsze partytury były wydawane tak jak przed wojną, z płyt cynkowych, na których sztychowano nuty, aby je potem odbić na offsecie. Ale szukano lepszej i tańszej metody. Jeden z pracowników skonstruował specjalną maszynkę do tworzenia matryc nutowych na kalce technicznej. Urządzenie było udoskonalane przez pracowników i studentów Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. To był patent, którego zazdrościli wydawcy z innych firm. Goście z kilku renomowanych wydawnictw zachodnich chcieli nawet odkupić wynalazek, ale twórcy jego pozostali nieugięci.

### Państwowe, ale Polskie

15 maja 1946 r. wydawnictwo uzyskało osobowość prawną jako przedsiębiorstwo państwowe o nazwie Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Tym samym zakończyła się walka o znak firmowy oficyny, o to, by standardowy przymiotnik „państwowe” zastąpić „polskim”. Ministerialnych urzędników ostatecznie przekonał podobno argument większej nośności nazwy „polskie”, zwłaszcza w kontaktach zagranicznych.

W międzyczasie, w październiku 1945 r., pod egidą wydawnictwa wskrzeszono wy-

dawany w XIX wieku „Ruch Muzyczny”, jako organ Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej. Pierwszym redaktorem naczelnym został Stefan Kisielewski, który postarał się o obecność na łamach pisma najtęższych piór tamtej epoki. Wśród autorów znaleźli się: Zygmunt Mycielski, Konstanty Regamey, Zbigniew Drzewiecki, Adam Rieger, Jerzy Młodziejowski, Stefania Łobaczewska, Roman Haubensstock, Bronisław Rutkowski, Stanisław Wiechowicz. Niektóre z tych osób weszły w skład redakcji pisma.

Pierwsze lata powojenne cechował pewien liberalizm. PWM zyskało swe przedstawicielstwa za granicą, partytury krakowskiej oficyny wysyłano na festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, reaktywowano polską sekcję tego Towarzystwa, zaś partytura „Straszego dworu” Moniuszki znalazła się w Metropolitan Opera House.

Cezurą był rok 1949, gdy wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski oficjalnie zadekretował doktrynę socrealistyczną, zaś jego akolici poddali ostrej krytyce wiele dzieł muzyki polskiej. Rozpoczęła się państwowa monopolizacja działalności wydawniczej. W 1950 r., uchwałą Centralnego Urzędu Wydawnictw, wszystkim prywatnym wydawcom cofnięto koncesje wydawnicze. Gdy 1 stycznia 1954 r., decyzją Centralnego Urzędu Wydawnictw, PWM przejęło agendy działu muzycznego Czytelnika, krakowska oficyna – chcąc nie chcąc – stała się monopolistą w dziedzinie wydawnictw muzycznych, przyjmując z dobrodziejstwem inwentarza cały dorobek szacownej skądinąd firmy, m.in. zbiory wydawanych tam pieśni masowych.

W ówczesnej sytuacji politycznej kompromisy były nieuniknione. W 1951 r., na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, wydano serię pieśni masowych w nakładzie ponad miliona egzemplarzy. Popyt był ogromny! Choć niektórzy redaktorzy ze wstydem odwracali głowy od tej inicjatywy, przyznawali, że ministerialna akcja ustabilizowała sytuację finansową oficyny. W 1950 r. uzyskano parcelę przy al. Krasieńskiego 11a w Krakowie i po dwóch latach stanął tam budynek, w którym PWM mieści się do dziś.

Pion redakcyjny z biegiem lat rozrósł się do kilkunastu wyspecjalizowanych jednostek, obejmujących wszystkie dziedziny twórczości muzycznej i teoretycznej. Szczególną uwagę dyrektor Ochlewski przywiązywał do twórczości pedagogicznej. W polu szczególnych zainteresowań znalazła się także dawna muzyka polska. Po Adolfie Chybińskim redakcję tych wydawnictw przejął ks. Hieronim Feicht, który w latach 1963-67 prowadził ją wspólnie →

↳ z Zygmuntem Szwejkowskim. Od 1967 r. zeszyty tej serii wychodzą pod redakcją Szwejkowskiego. Obejmują twórczość polskich kompozytorów od XVI do XVIII w.

Można powiedzieć, że twórca Polskiego Wydawnictwa Muzycznego przeżył dwie, a może trzy epoki w muzyce polskiej. Rozpoczął pracę jako świadek żywego wciąż nurtu postromantycznego i neoklasycyznego, na których cieniem położył się socrealizm. Ale to za jego kadencji kształtowała się sławna w świecie polska szkoła kompozytorska. Dyrektor starał się wydawać wszystko, co uznawał za cenne; śledził z uwagą rozwój talentu Witolda Lutosławskiego, potem Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda i wielu innych. Z ciekawością obserwował przemiany stylu Bolesława Szabelskiego czy szczególnie mu drogą Grażyny Bacewicz, którą po cichu adorował. Jego bliscy współpracownicy podkreślali, że był pragmatykiem z dużą idealistą. Ci, którzy przejęli po nim ster, musieli się zmagać z innymi problemami, podejmować odmienne wyzwania.

### Wydawca totalny

W 1954 r. redaktorem naczelnym mianowano Mieczysława Tomaszewskiego, który w 1965 r., po przejściu Ochlewskiego na emeryturę, przejął ster oficyny. Nie ukrywał swoich planów. Pragnął pracować zgodnie z ideą „Teatr mój widzę ogromny”. Chciał przekształcić wydawnictwo w instytut, który realizowałby koncepcję jedności sztuk w edytorstwie, a zatem całościowego ujęcia każdego dzieła sztuki – muzycznego czy pisanego, poczynawszy od jego źródeł, zaistnienia i rezonansu. Obok wielu serii wydawniczych, profesor Tomaszewski stworzył „Redakcję dzieł wszystkich”, czyli wydań zbiorowych, powierzając jej prowadzenie Teresie Chylińskiej. Jak wspomina, całościowa koncepcja polegała na tym, że publikować miano dzieła z komentarzem krytycznym, katalog tematyczny, kronikę, listy, źródła, bibliografię, dyskografię, a do tego album dla tych, którzy poszukują lżejszej strawy, niekoniecznie opracowań źródłowych. Rozpoczęto prace nad Wydaniem Narodowym Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją Jana Ekiera, Moniuszki pod redakcją Witolda Rudzińskiego, oraz Karłowicza, nad którym pieczę sprawował Leszek Polony. Szymanowskiego powierzono Teresie Chylińskiej, co stało się jej życiową pasją. Dyrektor wykorzystał też znakomity pomysł Michała Bristigera, by publikować oryginalne teksty o muzyce współczesnej wybitnych kompozytorów i myślicieli. Tak powstała seria „Res Facta” i inne, cykliczne zbiory.



ELŻBIETA DZIĘBOWSKA, WITOLD LUTOSŁAWSKI i MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI  
w trakcie obrad Rady Programowej PWM, 1988 r.

Ranga Polskiego Wydawnictwa Muzycznego była w latach 60. XX wieku na tyle wysoka, że przedstawiciele tak renomowanych firm, jak Schott czy Boosey & Hawkes, wydawnictw francuskich i niemieckich, proponowali dyrektorowi Tomaszewskiemu wspólnie wydawanie dzieł Strawińskiego, Debussy'ego i Vivaldiego. Niestety sprawa rozbiła się o dewizy i o... krytyczny artykuł Roberta Crafta, który ukazał się w „New York Timesie” po wizycie Strawińskiego w Polsce i Związku Radzieckim.

Dyrektorowi udało się zrealizować inny pomysł, dzięki któremu twórczość najwybitniejszych polskich kompozytorów mogła zaistnieć w świecie: koedycje. W tzw. krajach socjalistycznych polskich kompozytorów reprezentowało PWM, na Zachodzie: Schott, Peters, Boosey & Hawkes. Partytury były drukowane w dwóch wersjach – z polską okładką i logo wydawnictwa oraz okładką wydawcy zachodniego.

### Nowy realizm

Przemiany ustrojowe i reforma Balcerowicza sprawiły, że PWM stało się przedsiębiorstwem działającym w warunkach rynkowych. „(...) trzeba powiedzieć, że twarde prawa rynkowe przełomu lat 80./90. i początku 90. zaciążyły na Wydawnictwie okrutnie, pociągnęły za sobą rewizję wielu szczytnych zamierzeń. Niestety, musiała legnąć w gruzach stworzona przez profesora Tomaszewskiego, idealistyczna poniekąd wizja Wydawnictwa, jako swego rodzaju instytutu naukowego” – wspomina Grzegorz Michalski, następca prof. Tomaszewskiego na stanowisku dyrektora i redaktora naczelnego. Zmiana statusu przedsiębiorstwa wymusiła drastyczne ograniczenie liczby pracowników i obniżenie standardów wydawniczych.

„Do dziś mam koszmarne sny z tamtego okresu” – wspomina Michalski, dodając, że jedyną ulgą było całkowite uwolnienie się od cenzury. Ale czas transformacji, przestawiania się na nowe zasady funkcjonowania, był także czasem poszerzania zakresu działalności. Wydawnictwo w większym niż dotychczas stopniu rozwinęło współpracę międzynarodową. Był to też okres przeprofilowania samej działalności wydawniczej.

Przed takim zadaniem stanął kolejny sterownik PWM – Leszek Polony. Poszerzono krąg tytułów popularnych, które miały dofinansowywać rzeczy deficytowe, „z górnej półki”. Większą uwagę zaczęto przywiązywać do problemu praw autorskich, które są źródłem znacznych przychodów (związanych z eksploatacją utworu w koncertach, nagraniach, transmisjach itp.).

W wyniku rosnących trudności i nieudanych prób prywatyzacji PWM przekształcono w spółkę Skarbu Państwa. Nastąpił okres władzy prezesów i Rad Nadzorczych, podejmowania decyzji przez ludzi przychodzących do wydawnictwa z zewnątrz. Kolejni redaktorzy naczelni i pracownicy merytoryczni musieli walczyć o zachowanie właściwego profilu oficyny.

Bilans strat i zysków przemawia jednak na korzyść PWM. Poszerzono kontakty zagraniczne. Ukończono druk części biograficznej Wielkiej Encyklopedii Muzycznej. Do PWM, na zasadzie koedycji, powróciło Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją Jana Ekiera. Pozyskuje się młodych kompozytorów i autorów, rozszerzając zakres promocji ich dorobku.

„Gramy czysto” – to motto jubileuszu 70-lecia Polskiego Wydawnictwa Muzycznego obecne w wielu materiałach promocyjnych, w publikacjach i na stronie internetowej wydawnictwa. Oby ów czysty ton rozbrzmiewał przez kolejne lata. ©

# Plasowanie bez baru

BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA

**Tuż po zakończeniu działań wojennych środowisko muzyczne zabrało się do odbudowy życia kulturalnego. Jedną z podjętych wówczas inicjatyw była idea utworzenia państwowego wydawnictwa, które zajęłoby się publikacją muzyki polskiej, zarówno dawnej, jak i tej najnowszej.**

**J**uż w pierwszych latach działalności PWM zarysowały się najważniejsze cele wydawnictwa, aktualne w większości do dziś. Sformułowano je podczas pierwszego posiedzenia Rady Wydawniczej PWM, w grudniu 1945 r.:

1. Popieranie polskiej twórczości muzycznej poprzez publikacje dzieł kompozytorów polskich oraz prac z dziedziny historii, teorii i etnografii muzycznej.
2. Propagandę (czyli promocję) muzyki polskiej w kraju i za granicą.
3. Stworzenie systemu wypożyczeń materiałów nutowych.
4. Działalność upowszechnieniową.
5. Wznowienie prac nad narodowym wydaniem dzieł Fryderyka Chopina.

## Pierwsze lata

Tadeusz Ochlewski, twórca i pierwszy dyrektor wydawnictwa, dbał o przywrócenie do obiegu dawnej muzyki polskiej. Dzięki niemu wielu kompozytorów współczesnych sięgnęło po staropolskie melodie – by wspomnieć tu chociażby „Koncert gotycki” Andrzeja Panufnika (1952), dekadę później „Stabat Mater” Krzysztofa Pendereckiego (włączone następnie do jego „Pasji wg św. Łukasza”) i „Trzy utwory w dawnym stylu” Henryka Mikołaja Góreckiego (oba skomponowane w 1963 r.). Od samego początku Ochlewski organizował też koncerty kameralne, promujące utwory wydawane bądź przeznaczone do wydania. W samym roku 1950 podczas dziewięciu zorganizowanych koncertów wykonano dzieła lekko licząc 25 kompozytorów, od epoki renesansu i wczesnego baroku do współczesności.

Poza innymi dziedzinami swej bogatej działalności PWM odegrało niebagatelną rolę w promocji polskiej muzyki współczesnej. Już na początku swej działalności Ochlewski zaczął wydawać utwory najważniejszych powojennych polskich twórców: Grażyny Bacewicz, Romana Palestra, Witolda Lutosławskiego, Andrzeja Panufnika, później także Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda, a w końcu – Krzysztofa Pen-

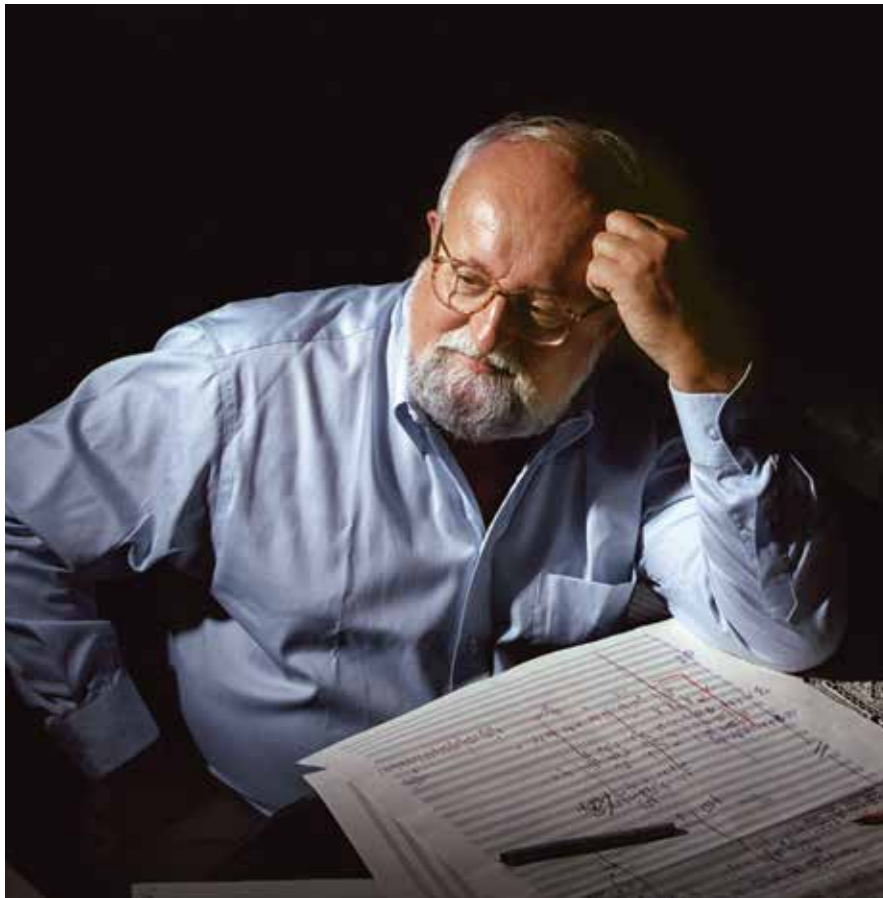
dereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara i innych kojarzonych już z tzw. polską szkołą kompozytorską. O ile tych pierwszych znał jeszcze z czasów przedwojennych, okupacyjnych czy tuż-powojennych, to można zapytać: jak zdecydował o wyborze najmłodszych twórców, wchodzących na scenę polskiej muzyki pod koniec lat 50.? Na pytanie to daje odpowiedź Mieczysław Tomaszewski:

„Tadeusz Ochlewski miał swój sposób na wyławianie nowych talentów i nowych, ciekawych utworów. On zresztą miał dobry kontakt z profesorami uczelni (...).

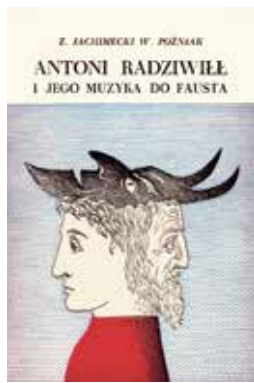
Ochlewski często dopytywał profesorów właśnie, co ciekawego słycać, czy któryś z ich studentów napisał coś, co warto byłoby opublikować. Był on bowiem w ogóle wyczulony na to, co nowego dzieje się w muzyce polskiej. Na tej właśnie zasadzie zainteresował się Góreckim, a później też Pendereckim, kończącym studia – po śmierci Artura Maławskiego – u Stanisława Wiechowicza. A potem, od czasu jak Penderecki dostał trzy nagrody na konkursie Związku Kompozytorów Polskich, a Górecki skomponował I Symfonię »1959« i »Scontri«, zaczęliśmy

→

KRZYSZTOF PENDERECKI – w PWM od 1959 r.



MARIUSZ MAKOWSKI / FORUM



PROJEKTY OKŁADEK PWM: Andrzej Darowski (1967); Janusz Bruchnański (1964); Daniel Mróz (1957)

# Nie tylko nuty

JAKUB PUCHALSKI

**Przez dziesięciolecia było głównym polskim wydawcą książek o tematyce muzycznej. Dziś jest nim znowu.**

W

branżowych omówieniach PWM wyróżniane jest jako wydawnictwo, które w sposób nieporównywalny z żadnym innym czerpie ze swego archiwum. Dlaczego? Po pierwsze: wyobraźmy sobie jedną oficynę, która sama gromadziła by praktycznie wszystkich polskich pisarzy, od Kochanowskiego do Dehnela – też bazowała by na swoim archiwum, nieprawdaż? Do tego dodajmy specyfikę wydawnictwa, którego główną domeną są utwory muzyczne, czyli nuty – a zatem posiadającego rzadkie, specjalistyczne *know-how*. A teraz dolożmy szeroki zestaw podręczników gry na instrumentach – o niektórych z nich można powiedzieć, że uczą się z nich pokolenia. No i wreszcie książki, a wśród nich tytuły mające pozycję klasyków, wznawiane w tej samej postaci od dziesięcioleci. Choć tu właśnie zmiany następują najszybciej.

## Encyklopedia i Biblia

PWM to nie tylko nuty. Przez dziesięciolecia było głównym polskim wydawcą książek o tematyce muzycznej – tylko nieliczne wychodziły w innych oficynach. Wraz z zapożyczeniem warunków funkcjonowania firmy po transformacji ustrojowej ten nurt działalności zaczął tonąć – trudno było radzić sobie w warunkach rynkowych, zwłaszcza że odbiorcy nie byli przyzwyczajeni do częstego czytania o muzyce. Przez kilka lat wstrzymano nawet prace nad sztandarową pozycją, jaką była część biograficzna Encyklopedii Muzycznej PWM: po tomie EFG jeszcze z 1987 r. trzeba było czekać 10 lat na HIIJ. Ostatecznie prace wznowiono, a dział encyklopedii, stanowiąc połowę redakcji w ogóle (i w pewnych okresach praktycznie całą jej część książkową), doprowadził do publikacji ostatniego tomu w roku 2012 (jednocześnie na rynku zdążyły pojawić się kilka suplementów, gdyż pierwszy tom pochodzi

→ wydawać wszystko to, co ciekawego pojawiało się na Warszawskiej Jesieni”.

Warto bowiem zaznaczyć, że relacje PWM ze Związkiem Kompozytorów Polskich (również świętującym w tym roku jubileusz 70-lecia istnienia) były od początku bardzo bliskie. Obie te instytucje tak samo rozumiały promocję polskiej muzyki i współdziałały ściśle w tym zakresie. Tak było podczas rządów Tadeusza Ochlewskiego i w latach, kiedy PWM kierował już Mieczysław Tomaszewski.

## Wyjście w świat

Pisząc o muzyce polskiej XX wieku, podkreśla się zwykle znaczenie festiwalu Warszawska Jesień w promocji utworów naszych kompozytorów na Zachodzie. To właśnie prezentowane tam rewolucyjne wręcz kompozycje Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, a także Witolda Szalonka, Wojciecha Kilara i ich starszych kolegów – Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda czy, *last but not least*, Witolda Lutosławskiego – przyczyniły się do niespotykanego wcześniej wzrostu zainteresowania muzyką polską w świecie. Nie należy jednak zapominać o tym, że w ślad za sukcesami na Warszawskiej Jesieni musiała pójść wyteżona praca wydawcy, aby skutecznie działać na rzecz obecności polskich utworów na Zachodzie. W komunistycznej rzeczywistości nie było to proste i wymagało od dyrektora PWM nie lada – *nomen omen* – zachodu. Sprawę udało się formalnie rozstrzygnąć dopiero w latach 70., co Mieczysław Tomaszewski wspomina tak:

„W latach siedemdziesiątych udało mi się w Ministerstwie Kultury wywalczyć zezwolenie na zawieranie z wydawcami ówczesnego Zachodu tak zwanych umów w koedycyjnych. Była to sprawa kontrowersyjna – przynosiła korzyści

muzyce polskiej, przy pozornej stracie dla wydawnictwa, którym kierowałem. Otóż, żyliśmy w systemie, w którym przebiecie się z naszymi partyturami za granicę było, na dobrą sprawę, niemożliwe. PWM nie miało bowiem możliwości tak zwanego »plasowania« swoich utworów na estradach świata. U zachodnich wydawców odbywało się to najczęściej... przy barze, poprzez osobiste kontakty przedstawicieli wydawcy z wykonawcami; spełniali oni funkcje marketingowe – przez przekonanie dyrygenta czy solisty – prowadzące do wykonania. My tego nie byliśmy w stanie robić. Udało mi się więc przekonać Ministerstwo (ministrem był wtedy Józef Tejchma, a on miał otwartą głowę) do wspomnianych koedycji. Polegały one na podziale terytoriów działania: PWM pozostawało przedstawicielem danego utworu na kraje, które nazywaliśmy »demoludami«, a jakieś wydawnictwo zachodnie, wchodzące z nami w koedycję, przejmowało prawo (i obowiązek) do działania na kraje zachodnie. Ta sytuacja pozwoliła współczesnej muzyce polskiej wyjść na estradę świata. To była wielka sprawa”.

Rozwiązanie to pozwoliło w sposób realny promować polską muzykę w świecie. Dość wspomnieć, że to ono przyczyniło się m.in. do niebywałego sukcesu III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego – dzięki współpracy z brytyjskim wydawcą Boosey & Hawkes. ©

Cytowane wypowiedzi prof. Mieczysława Tomaszewskiego pochodzą z mojej książki „Górecki. Portret w pamięci” (PWM, Kraków 2013). Korzystałam również z publikacji „70 lat Polskiego Wydawnictwa Muzycznego”, ukazującej się właśnie nakładem PWM z okazji jubileuszu wydawnictwa.

jeszcze z lat 70.). Encyklopedia pozostaje flagowym tytułem wydawnictwa, w międzyczasie przybyło jej jednak paru kontrkandydatów. Miłośnikom czy choćby osobom zainteresowanym operą nie trzeba przypominać podstawowej – obecnie dostępnej w formie wygodnego, pojedynczego tomiszcza (skojarzenia z Biblią jak najbardziej zasadne – także papier jest biblijny) – „Tysiąca i jednej opery” Piotra Kamińskiego. Fenomen tego przewodnika operowego nie polega nawet na tym, że napisał go jeden autor (czy to ważne, ilu? – byleby było dobrze!), lecz na tym, że przeprowadził w nim frapujące analizy historii i form kilkuset oper, pisząc je barwnym, obrazowym językiem, pobudzającym wyobraźnię nie tylko operomaniaków. Wzorec pisania o muzyce „dla ludzi” – od tych, którzy dotąd w ogóle muzyki nie słuchali (po zetknięciu z tą książką na pewno słuchać zaczną), do wyrafinowanych znawców, którzy nie dość, że wzbogacą wiedzę, to przypomną sobie, że u jej podstaw zawsze leży zachwyty. A jednocześnie będą mogli czytać wybrane streszczenia oper (wiadomo, że nie wszystkie!) dzieciom na dobranoc – nie znajdując piękniejszych baśni.

### Rosen przeznaczenia

Od wydania operowej Biblii mija siedem lat, w ubiegłym roku natomiast pojawiło się dzieło, na które czekaliśmy dłużej niż na Encyklopedię. Tłumaczenie „Stylu klasycznego” Charlesa Rosena powstało już w początku lat 80. Zakupiono nawet licencję i oficjalnie zapowiedziano publikację... A jednak prace zostały zawieszono, zabrakło też ponoć... papieru na wydrukowanie (deficytowy towar, jak wszystko w latach 80.) – i gdy wygasł termin licencji, książka trafiła do szuflady. 20 lat później w PWM nie było po niej śladu (osobiście szukałem). Kolejne próby publikacji tej jednej z najważniejszych książek muzykologicznych spełzały na niczym – czy podejmowane były w Poznaniu, czy ponownie w PWM. W 2008 r. Komitet Badań Naukowych odmówił dofinansowania jej z puli przeznaczonej na podręczniki naukowe; wciąż nie mogę się nagratulować tej godnej pamięci decyzji.

Ostatecznie „Styl klasyczny” udało się doprowadzić do wydania obecnemu redaktorowi naczelnemu, Danielowi Cichemu, we współpracy z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina – nad książką nie ciążyło więc fatum. Jedną z podstawowych publikacji, której brak utrudniał nam samo mówienie o muzyce, dziś jest dostępna w pięknej szacie, a dzięki dofinansowaniu bynajmniej nie w wysokiej cenie – zwłaszcza jak na książkę tej wielkości i jakości. Tu wprawdzie nie ma językowej taryfy ulgowej (choć język jest kla-



WOJCIECH KILAR – w PWM od 1958 r.

rowny i żywy, do czego przyczynił się też kunszt tłumacza, Rafała Augustyna), ale rekompensują to kształt wywodu i wnioski z analiz, pozwalające spojrzeć znacznie pełniej na niezwykłą epokę Haydna, Mozarta i Beethovena, a do tego dające narzędzia do rozumienia i innych epok.

### Największe wyzwanie

To, co dziś może okazać się najtrudniejsze, to ponowne przyzwyczajenie czytelników, że o muzyce się pisze – i że pozycje z katalogu PWM należą do najbardziej wartościowych. Dlaczego? Z szeregu najważniejszych książ-

tek, tytułów bądź tematów, które już dawno powinny być w Polsce dostępne i omawiane, wiele dotąd nie trafiło do tłumaczenia, niektóre zaś ukazały się w innych, małych wydawnictwach – podczas gdy z PWM jeszcze parę lub paręnaście lat temu dobiegały wyjaśnienia, że to rynek jest trudny (oczywiście!) albo że wydawnictwo „stawia na polskich autorów” (w domyśle: bo nie wymagają kosztów przekładu). Samo w sobie jest to zresztą cenne, ale brakowało nam wciąż podstawowych punktów odniesienia, nadal nie mieliśmy przyswojonej podstawowej międzynarodowej literatury. Te czasy jednakowoż, można mieć nadzieję, →



Maszyna z Pracowni Matryc Nutowych (lata 50. XX w.). Po jednej stronie kalki rysowane były pięciolinie, a po drugiej drukowane były nuty. Sztyczarz posiadał kilkadziesiąt pierścieni, do których były przymocowane ołowiane czcionki z rysunkiem nut i znaków specjalnych. Do każdej szerokości pięciolinii był osobny komplet pierścieni.

⇒ przechodzą do przeszłości: „Styl klasyczny” Rosena, choć wydany ostаточно po śmierci autora, może być symbolem przełomu. Do tego dostaliśmy już nie nową, lecz ważną książkę o Sergiuszu Diagilewie – jednej z kluczowych postaci XX wieku w kulturze muzycznej. Szykują się następne, np. synteza muzyki polskiej ubiegłego stulecia pióra Adriana Thomasa (którego fragment artykułu poświęconego „nowemu” utworowi Henryka Mikołaja Góreckiego znajdują Państwo obok), „Teoria jazzu” Dariusza Terefenko, wreszcie dalszy ciąg serii Rosena.

W ostatnich 20 latach nie zabrakło też omówień życia i dorobku najwybitniejszych kompozytorów polskich – mamy dwutomowe książki o Pendereckim i Lutosławskim, Adriana Thomasa o Góreckim, choć np. wielki „Karol Szymanowski i jego epoka” Teresy Chylińskiej trafił do innej oficyny. Nic to, od przybytku głowa nie boli. Oczekujemy na następne – zapowiedziano już monografię Kazimierza Serockiego.

Jedną rzeczą są monografie lub wielkie syntezy, a inną książką dla szerokiego grona czytelników. Przez lata odwycailiśmy się trochę od czytania o muzyce po prostu z ciekawości (lecz nie cześciej, w jaką celowała seria Ilustrowanych Monografii; podobnie seria Ludzie Świata Muzyki – często o wartości laurki dla przedstawianych w niej wybranych polskich muzyków).

W tym czasie książkami o tych artystach, którzy rozpalają wyobraźnię, musieli zająć się inni – co przyniosło kilka ważnych tytułów, by wymienić choćby dwie książki o Gouldzie lub biografie Horowitza, pióra Schonberga. Teraz do tej rozgrywki wraca i PWM, publikując m.in. biografie słynnych sopranistek: najśłynniejszej dziś na światowych scenach Polki, Aleksandry Kurzak, a w przyszłym miesiącu wielkiej gwiazdy, Renée Fleming.

Bardzo ciekawym wątkiem staje się dziś eseistyka i łączące się z nią wywiady rzeki: w ten sposób słuchacze wprowadzani są w muzykę barokową, zawsze intrygującym, a nigdy nie przytłaczającym piórem Dariusza Czai („Kwintesencje”) i XX-wieczną – w esejach Andrzeja Chłopeckiego (będzie ich więcej), albo w rozmowach o Lutosławskim, które z międzynarodowym gronem wybitnych dyrygentów prowadził Aleksander Laskowski.

Kolejne książki przed nami – eseistyka prof. Mieczysława Tomaszewskiego, rozmowy o Kilarze... Lektur do czytania podczas słuchania muzyki zapowiada się coraz więcej. ©

# Wędrówki z Góreckim

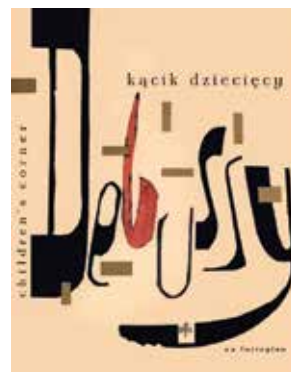
ADRIAN THOMAS

**Jubileuszowy koncert PWM uświetni prawykonanie – niemal równo pięć lat po śmierci – odnalezionego utworu jednego z najważniejszych kompozytorów współpracujących z wydawnictwem: Henryka Mikołaja Góreckiego. Zamieszczamy omówienie dzieła, pióra najwybitniejszego znawcy twórczości Góreckiego.**

**W** swoim czasie poznałem kilku polskich kompozytorów, ale to z Góreckim dane mi było poznać się bliżej. (...) Wewnętrznym przewodnikiem Góreckiego było jego niesłabnące poczucie misji jako kompozytora i jego wiara. Taka kombinacja może obrać różne kierunki. Jednak droga pietyzmu lub ognia i siarki nie była Góreckiemu przeznaczona. Jego muzyka sakralna może być wyciszona i skupiona („Pieśni kościelne” z 1986 r.) albo bardziej monumentalna, poszukująca („Beatus Vir” z 1979 r.), albo wręcz pojawiać się w pozornie świeckich utworach, w formie cytatów i/lub wzorowania się na dawniejszej muzyce sakralnej („Muzyka staropolska” z 1969 r.; II Symfonia z 1972 r.; Kwartet smyczkowy nr 2 z 1991 r.). Wyłączysz dzieła z lat 70., charakter materiału i sposób jego traktowania przez Góreckiego ujawnia wyraźne różnice. Gdy więc po jego śmierci odkryto kilka utworów w różnym stopniu ukończonych, nie było niespodzianką, że świecka IV Symfonia „Tansman Epizody” (2006) okazała się zupełnie inna niż sakralne dzieła wokalnie-instrumentalne: „Kyrie” (2005) czy „Sanctus Adalbertus” (1997-98).

IV Symfonię wykonano jako pierwszą z nowo odkrytych dzieł w Londynie w kwietniu 2014 r., a niecały tydzień później odbyła się premiera „Kyrie” w Warszawie. W Symfonii – której orkiestrację z taką ekspresją i doskonałością przeprowadził syn Góreckiego, Mikołaj – widać odniesienia do Musorgskiego i Strawińskiego oraz cytaty z Wagnera, a jej klimat podobny jest do wcześniejszych dzieł, np. do kwartetów smyczkowych lub „Małego Requiem” (1993), w „Kyrie” natomiast brak jest takich nawiązań. Nawet jeżeli pierwszy fragment wydaje się odwoływać do kontrapunktu w „Ad Matrem” (1971), ma o wiele prostszy i powściągliwy charakter, który jest typowy dla dzieł religijnych. To samo – z pewnymi wyjątkami – można powiedzieć o „Sanctusie Adalbertusie”, który – z drobnymi ingerencjami Mikołaja Góreckiego – 4 listopada miał swą światową premierę.

„Sanctus Adalbertus” jest następcą utworu „Beatus vir”. Ten ostatni Górecki napisał na zamówienie ówczesnego biskupa krakowskiego, kardynała Karola Wojtyły. Skomponowany na cześć św. Stanisława, miał być pierwszym utworem z planowanego cyklu dzieł dużych rozmiarów; cykl ten miał nosić tytuł „Sancti Tui Domine flo-



PIERWSZY numer „Ruchu Muzycznego” (1945) i okładki PWM: Andrzej Darowski (1963); Janusz Bruchnalski (1967)



*rebunt sicut lilium*". Gdy rozmawialiśmy w 1984 r., Górecki wspominał, że kolejnym utworem będzie „Offertorium” dedykowane św. Maksymilianowi Kolbemu. Najwyraźniej pomysł ten nie został zrealizowany, a Górecki zajął się innymi projektami, wracając do pomysłu uczczenia świętych polskich dopiero w „Sanctusie Adalbertusie” (którego skład wokalny jest taki sam jak w „Beatus vir”, gdyby dodać partię sopranu, oraz II Symfonii „Kopernikowskiej”). Kompozytor stworzył szkic partytury na obchody tysiąclecia męczeńskiej śmierci św. Wojciecha w 997 r., ale prawykonanie nie odbyło się i Górecki nie dokończył czwartej części aż do roku 1998. Teksty są autorstwa samego kompozytora, z wyjątkiem tekstu z części pierwszej, który pochodzi z Księgi Psalmów (Wulgata Ps 115:6).

Cztery części opatrzone są niezależnymi tytułami, nawiązującymi w osobliwy sposób do sakralnych tytułów ze świeckiej I Symfonii (z 1959 r.): „Psalm”, „Lauda”, „Hymnus” i „Gloria”. Powściągliwość Góreckiego w używaniu większego składu orkiestry widać od samego początku w „Psalmie”, a dzwony rurowe stają się kluczową partią dla jego późniejszej palety dźwiękowej. Warstwa melodyczno-harmoniczna jest równie ograniczona, najpierw do motywu opartego na trójdźwięku zmniejszonym, a następnie do intonowanego przez chór dźwięku *es*. Zakres wokально-instrumentalny jest nieco szerszy, ale muzyka wznosi się dopiero na ALLELUJA (typowe dla Góreckiego jest pisanie całych słów wielkimi literami), z solowym wejściem sopranu, do którego na krótko dołącza baryton solo.

„Lauda” rozpoczyna się tym samym motywem co „Psalm”, jednak tym razem zostaje on przejęty przez pełen skład chóralno-instrumentalny, wychwalający świętego. Po tym następuje długi fragment, na początku na chór męski w *unisono*, z towarzyszeniem fagotów i niskich partii smyczków, a następnie na chór żeński z nieco zmienioną orkiestracją, osiągając punkt kulminacyjny *tutti* tuż przed końcem części.

I w tym momencie do głosu dochodzi zawiła niekiedy historia kompozytorskiego procesu Góreckiego. Gdy nie powiodły się pierwotne plany związane z „Sanctusiem Adalbertusem”, Górecki odłożył dzieło na półkę. Jednak w 2000 r. pojawiła się

WIKTOR ANDRZEJ / FOTORZEPA / FORUM



**HENRYK MIKOŁAJ GÓRCEKI** – w PWM od 1959 r.

kolejna możliwość uczczenia świętego, odkurzył więc partyturę i dość gruntownie przerobił część trzecią „Hymnus”. Nie powinno wobec tego dziwić, że rozpoznamy w niej brzmienia z radoszej części „Salve, sidus Polonorum” (2000). Wprowadzenie środkowego fragmentu „Hymnu” to przedziwny splot pomysłów. Najpierw wchodzi linia wiolonczeli, która zarazem podkreśla temat części środkowej i zawiera w sobie nuty (bez żadnej transpozycji) ze „Snu Gerontiusa” Edwarda Elgara, w których Gerontius śpiewa: „Jestem bliski śmierci”. Być może jest to czysty zbieg okoliczności, ale na prośbę Góreckiego przesłałem mu partyturę tego oratorium w połowie lat 90. Następnie słyszymy modlitwne wejście chóru, brzmiące jak pieśń kościelna, które przecina nieoczekiwany zwrot tonalny, tworzący dysonans pomiędzy pedałową nutą *d* kontrabasów i wyższymi akordami smyczków. Łagodne rozpoczęcie części „Salve, sidus Polonorum”, do słów „Święty Wojciechu Pa-

tronie nasz drogi”, przynosi promień czystego światła i narastające poczucie radości (ponownie dzwony z towarzyszeniem fortepianu). „Hymnus” kończy się przywołaniem linii sopranu solo z „Psalmu” i powtórzeniem chóralnym Alleluja.

Ostatnia część – „Gloria” oparta jest prawie w całości na świetlistym akordzie E-dur. Na tym tle narasta ekstatyczny refren „GLORIA in excelsis” – wypływający z inspiracji frazą otwierającą „Bogurodzicę” – aż do momentu, gdy z pełnego brzmienia pozostaną tylko chóralne basy, intonujące na niskim *e* finałową frazę „SANCTUS ADALBERTUS”. ©

© 2015 ADRIAN THOMAS

Tłumaczenie: MONIKA ROKICKA

**ADRIAN THOMAS** – brytyjski muzykolog, profesor uniwersytetu w Cardiff, znawca muzyki polskiej, entuzjasta twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Autor pierwszej monografii kompozytora.

ORGANIZATOR



PRODUCENCI



WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY



SPONSOR



PATRONI MEDIALNI



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego