

Polska muzyka współczesna – problemy i wyzwania w badaniach i popularyzacji

dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska

Dziękując Instytutowi Muzyki i Tańca za zaproszenie do wzięcia udziału w III Konwencji Muzyki Polskiej (5-7 listopada 2020), chętnie dokładam swój głos muzykologa, od lat zajmującego się zarówno badaniami naukowymi, jak i szeroko rozumianą popularyzacją wiedzy o polskiej muzyce po roku 1945. Na wstępie proponowałabym uściślenie założonego terminu „polska muzyka współczesna (od 1945)” – przez wydzielenie dwóch przedziałów czasowych, co będzie miało znaczący wpływ na dalsze rozważania. Okres pierwszy objąłby zatem czas od 1945 do 1989, a okres kolejny od 1989 do dziś. Podział ten ma oczywiście związek z sytuacją historycznopolityczną naszego kraju, co nie jest zaskoczeniem, bowiem w odniesieniu do historii kultury i sztuki XX wieku (w tym także muzyki) przyjmuje się z reguły właśnie cezury związane z wydarzeniami politycznymi. Dlatego też współczesność liczona była przez lata zwyczajowo od daty zakończenia II wojny światowej. W drugiej dekadzie wieku XXI, w którą właśnie wkraczamy, wydaje się jednak naturalne, że granice owej współczesności należy przybliżyć, stąd proponowany podział okresu na dwie części. Jest on dodatkowo motywowany faktem zmiany ustroju politycznego w Polsce – bowiem odzyskanie suwerenności i przemiany polityczne rozpoczęte w 1989 roku przyniosły tak zasadnicze zmiany w sytuacji kultury muzycznej w naszym kraju, że postawienie tu cezury wydaje się jak najbardziej uzasadnione.

Czas PRL: 1945–1989

Przypomnijmy w skrócie najważniejsze fakty. Pierwsze powojenne lata to przede wszystkim okres podnoszenia kraju ze zniszczeń wojennych. To także czas odbudowy życia muzycznego, czemu w dużej mierze sprzyjał mecenat państwa wraz z utworzonym w komunistycznym rządzie Ministerstwem Kultury i Sztuki. W jego budżecie zagwarantowano finansowanie wielu

instytucji kultury, a także związków twórczych, które – na wzór sowiecki – zyskały zasadniczą rolę w organizowaniu życia twórców, w założeniu ułatwiając państwu także sprawowanie kontroli nad artystami. Po II wojnie światowej, jak zauważył Krzysztof Baculewski:

Kultura, w tym również muzyka – znalazła się w sferze bezpośredniego zainteresowania państwowego. Miało to dwa założenia. Pierwszym – ideologicznym – była postulowana powszechność, dostępność i demokratyczność kultury. Drugim – utylitarne zaliczenie jej do sfery propagandy. W konsekwencji tego powojenną restaurację życia kulturalnego w jego przejawach zarówno organizacyjnych, administracyjnych (instytucje), jak i artystycznych (prezentacja dzieł, zamówienia, nagrody) umożliwiło rzeczywiście państwo, które w nowej sytuacji wzięło na siebie rolę mecenasa kultury i sztuki. Miało to jeszcze dodatkowy skutek w postaci łatwego sprawowania kontroli nad częścią środowisk intelektualnych za pośrednictwem podlegających Ministerstwu Kultury i Sztuki związków twórczych i stowarzyszeń.¹

Odbudowywano zatem instytucje muzyczne zniszczone w latach wojny, a także powoływano do życia nowe – filharmonie, wyższe szkoły muzyczne, opery i teatry muzyczne, wydawnictwa i prasę. W kwietniu 1945 roku powstało Polskie Wydawnictwo Muzyczne, a na przełomie sierpnia i września tego roku, podczas pierwszego po wojnie Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie, ukonstytuował się Związek Kompozytorów Polskich (ZKP). W pierwszych powojennych latach w środowisku muzycznym widać było szczery entuzjazm do budowy nowych struktur i podstaw życia muzycznego w kraju. ZKP pod wodzą najpierw Piotra Perkowskiego (do 1948), a następnie Zygmunta Mycielskiego (1948-50), dbał o zachowanie rangi twórczości muzycznej w nowej powojennej rzeczywistości.

Sytuacja zaczęła się zmieniać na gorsze po 1948 roku, a wraz z wprowadzeniem doktryny realizmu socjalistycznego w 1949 roku, nastął w muzyce czarny okres socrealizmu. W tym czasie nie tylko w coraz większym stopniu marginalizowano istnienie kompozytorów od lat przebywających poza krajem (jak np. Antoni Szałowski, Roman Maciejewski, Aleksander Tansman), ale niezwykle brutalnie i rygorystycznie rozprawiono się z twórcami, którzy w tych latach postanowili przyjąć status emigranta i zerwać z komunistyczną ojczyzną. W grudniu

¹ Krzysztof Baculewski *Współczesność*, Cz. 1: 1939–1974, Warszawa 1996, str. 52.

1948 roku w Nowym Jorku pozostał Tadeusz Zygfryd Kassern – dotąd pełniący tam z oddaniem funkcję attaché kulturalnego, zaangażowanego w promocję muzyki polskiej w Ameryce. W 1950 roku decyzję o pozostaniu na emigracji ogłosił przebywający od trzech lat w Paryżu Roman Palester, a w 1954 roku z Polski wyjechał Andrzej Panufnik, który poprosił o polityczny azyl w Wielkiej Brytanii. W rezultacie ich muzyka zniknęła z polskich estrad koncertowych na długie lata. Palestra i Panufnika objęto zapisem cenzury i pilnowano, aby możliwie najmniej informacji o nich przenikało do kraju. W stosunku do Panufnika rozpętano także propagandową nagonkę, szkalującą jego dobre imię – był to rodzaj zemsty za ucieczkę faworyzowanego dotąd przez komunistyczne władze kompozytora i dyrygenta. Obaj z Palestrem (który w 1952 roku rozpoczął pracę w Radiu Wolna Europa w Monachium) zostali w PRL skazani na zapomnienie. Owo skazanie na zapomnienie może w mniejszym stopniu (bo nie tak rygorystycznie) dotknęło także i innych twórców emigracyjnych: Szałowskiego, Kasserna, Tansmana i wielu innych. Właściwie chyba tylko Michałowi Spisakowi udawało się – mimo mieszkania w Paryżu – utrzymywać poprawne stosunki z krajem, bywał tu regularnie, pozostał członkiem ZKP, a jego kompozycje były w Polsce wykonywane.

Sytuacja w muzyce polskiej (podobnie jak i w polityce) zmieniła się wraz z odwilżą polityczną 1956 roku. Powstanie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” przynieść miało w następnych latach rozkwit tendencji awangardowych, a wraz z najbardziej radykalnymi kompozycjami debiutujących tu kolejno w 1958 i 1959 roku Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego wprowadzić miało muzykę polską na międzynarodowe wody festiwalu nowej muzyki. W świecie wkrótce zaczęto mówić o „polskiej szkole kompozytorskiej”. Nazwiska Krzysztofa Pendereckiego czy Witolda Lutosławskiego na stałe weszły w międzynarodowy obieg muzyczny, a Warszawska Jesień na długie lata stała się głównym centrum wykonań muzyki współczesnej. Kompozytorzy prezentowani na Warszawskiej Jesieni mieli szansę na wyjście w świat – w tym na zagraniczne wykonania i prestiżowe zamówienia. Po latach obok tego najważniejszego w Polsce festiwalu nowej muzyki zaczęły powstawać festiwale o mniejszym zasięgu, często za to w większym stopniu prezentujące utwory miejscowych twórców – jak Poznańska Wiosna Muzyczna, wrocławski festiwal Musica Polonica Nova, Warszawskie Spotkania Muzyczne etc. Organizujący je Związek Kompozytorów Polskich (wraz z lokalnymi oddziałami) współdziałał ściśle z Polskim Radiem, które transmitowało i rejestrowało festiwalowe koncerty, a także z Polskim Wydawnictwem

Muzycznym, monopolistą w zakresie publikacji partytur nowych kompozycji oraz ich promocji za granicą. Mieczysław Tomaszewski, wieloletni dyrektor PWM, przyznawał, że w zakresie kierowania do publikacji nowych partytur współdziałał ściśle z Komisją Repertuarową Warszawskiej Jesieni:

W czasie, kiedy kierowałem Wydawnictwem publikowaliśmy jakieś osiemnaście, dwadzieścia partytur rocznie i prawie wszystkie przechodziły przez „Warszawską Jesień”. Pozostawaliśmy zresztą w dobrym kontakcie z Komisją Repertuarową „Jesieni”, mieliśmy zdanie wspólne lub bliskie. Ponieważ pojawiało się na ogół więcej utworów niż osiemnaście, które byliśmy w stanie wydać, pomoc musiała autopsja; już od 1956 roku bywaliśmy na wszystkich koncertach „jesiennych” z muzyką polską w programie. Chodziło więc o selekcję negatywną. Trzeba było zrezygnować z wydania utworów, które wydawały się najłabsze. W praktyce zatem jury „Warszawskiej Jesieni” stawało się zarazem naszym, chociaż decyzje ostateczne podejmowane były na Radzie Wydawniczej PWM.²

Kompozytorzy otrzymywali także zamówienia wyłącznie za pośrednictwem ZKP lub Polskiego Radia, wszystko finansowało państwo, które zezwalało też (lub nie) na zagraniczne podróże artystów oraz wspierało promocję wybranych kompozytorów za pośrednictwem agencji typu Pagart i Ars Polona. Kompozytor nie zrzeszony w Związku Kompozytorów Polskich nie miał w praktyce szans na prowadzenie niezależnej działalności twórczej. Sytuacja zmieniła się wraz ze zmianą ustroju po 1989 roku.

Okres od 1989 do dziś

Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przyniósł w Polsce zasadnicze zmiany dotyczące organizacji i finansowania całej sfery kultury (poza innymi sferami życia obywateli, rzecz jasna). Uwolnienie gospodarki, decentralizacja władzy i przemiany społeczno-gospodarcze zmieniły sytuację funkcjonowania instytucji kultury. Finansowanie części z nich przeszło w gestię samorządów, Ministerstwo Kultury wycofywało stopniowo dotychczasowe, stałe finansowanie związków i stowarzyszeń twórczych. Sugerowano przechodzenie na system

² Mieczysław Tomaszewski [o Henryku Mikołaju Góreckim], w: Beata Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, rozmowy o kompozytorze, PWM Kraków 2013, s. 112.

pozyskiwania sponsorów komercyjnych i różnego rodzaju partnerów pozarządowych w finansowaniu wydarzeń muzycznych o mniejszym i większym zasięgu. W krótkim czasie doprowadziło to do krytycznej sytuacji finansowej wielu dotychczas prężnie działających stowarzyszeń, jak chociażby Związek Kompozytorów Polskich czy Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem (by wymienić tylko te dwa). Przyszłość Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, dotychczasowej muzycznej wizytówki nowoczesnej Polski w świecie, stanęła w połowie lat dziewięćdziesiątych pod znakiem zapytania – myślano nawet o zmianie formuły na biennale. Ostatecznie udało się festiwal zachować w niezmienionej formule, w dużej mierze dzięki wysiłkom ówczesnego dyrektora Festiwalu, Krzysztofa Knittla.

W zmienionej sytuacji finansowania kultury musiało odnaleźć się całe środowisko. Z czasem udało się wypracować nowe modele współpracy z instytucjami w kraju i za granicą, a kompozytorzy i muzycy coraz lepiej zaczęli sobie radzić z aplikowaniem do różnego rodzaju grantów polskich i międzynarodowych. Sytuację poprawiło bez wątpienia wejście Polski do Unii Europejskiej w 2003 roku – ułatwiając mobilność artystów, możliwość podejmowania pracy i współpracy w różnych krajach Europy, a także pozyskiwania środków na realizację konkretnych projektów. Jednocześnie starania środowiska kompozytorskiego przyniosły wymierne rezultaty w postaci uruchomienia przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego stałych programów dotacyjnych, wspierających twórczość muzyczną – na czele z programami „Muzyka” i „Zamówienia kompozytorskie”. Podobnego rodzaju wsparcia, w różnym zakresie, udzielają także instytucje miejskie i samorządowe. Dziś nikogo już nie dziwi, że kompozytor, ale także muzyk wykonawca czy muzykolog – często muszą wykazać wiele umiejętności organizacyjnych oraz zgłębić wiedzę, jak i gdzie pozyskać fundusze na realizację swych artystycznych, twórczych bądź naukowych zamierzeń.

Badania i promocja polskiej muzyki współczesnej

Do końca lat osiemdziesiątych badania muzykologiczne na temat muzyki polskiej po 1945 roku w większości ograniczały się do muzyki tworzonej w kraju – ze względu na niechęć (a często zakaz) władz do twórców emigracyjnych. Spowodowało to duże luki w wiedzy o kompozytorach z różnych względów (niekoniecznie politycznych) żyjących i działających poza Polską. Dopiero w 1977 roku, w związku z 50. rocznicą utworzenia w Paryżu Stowarzyszenia

Młodych Muzyków Polaków (zrzeszającego przed wojną polskich twórców działających we Francji i aktywnie promującego tam muzykę polską) udało się odblokować w Wydziale Cenzury KC PZPR nazwiska Romana Palestra i Andrzeja Panufnika. Przywracanie ich muzyki (podobnie jak choćby zmarłego w 1973 Antoniego Szałowskiego, czy nieżyjącego od 1957 Tadeusza Z. Kasserna) szło jednak bardzo opornie. Polska scena muzyczna była już bowiem w innym miejscu.

W połowie lat siedemdziesiątych na festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli debiutowało pokolenie młodych kompozytorów, nazwane wkrótce „pokoleniem Stalowej Woli” bądź „pokoleniem 1951”, od daty urodzenia najważniejszych jego przedstawicieli: Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia. Należałoby jednak rozszerzyć tę grupę o nazwiska innych twórców urodzonych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych: Krzysztofa Knittla, Elżbiety Sikory, Lidii Zielińskiej, Rafała Augustyna, Pawła Szymańskiego czy Tadeusza Wieleckiego. Ich twórczość wspierały pióra młodych krytyków muzycznych i muzykologów: Andrzeja Chłopeckiego, Krzysztofa Droby, Leszka Polonego czy Małgorzaty Gąsiorowskiej. Druga połowa lat siedemdziesiątych przyniosła wyraźne przesilenie w muzyce (widoczne zresztą nie tylko w Polsce) – w kierunku przywracania wartości dotąd odrzucanych przez nurty awangardowe. Pojawiły się powroty do tradycji, liryka i emocjonalizm. Swoje zwroty stylistyczne „zaliczyli” także dotychczasowi koryfeusze awangardy: Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki, także Wojciech Kilar. Nawet Witold Lutosławski złagodził swój muzyczny język, przywracając z końcem lat siedemdziesiątych w swych utworach rolę linii melodycznej. Muzyczny świat wkroczył w erę postmodernizmu.

Wydaje się, że jeśli chodzi o śledzenie, analizowanie i badanie muzyki twórców działających w kraju, prace muzykologiczne i popularyzatorskie były i są podejmowane na bieżąco. Choć w wielu wypadkach pomijano milczeniem – lub też po prostu nie podejmowano – badań i wysiłków zmierzających do udokumentowania i promocji kompozytorów, którzy nie reprezentowali głównych nurtów stylistycznych. Przez długie lata pokutowało bowiem przekonanie, że najważniejsza jest muzyka wpisująca się w trendy nowoczesne, umownie i zwyczajowo nazywana „warszawsko-jesienną”. Stąd twórcy o bardziej konserwatywnym obliczu często nie mogli liczyć nie tylko na uznanie dla swej działalności, ale i na wydania czy wykonania. Widać to wyraźnie choćby na przykładzie Zygmunta Mycielskiego, który był

przecież w środowisku kompozytorskim ważną postacią, o randze autorytetu, jednak jego utwory rzadko pojawiały się w programach koncertów czy na antenie Polskiego Radia, nie pasowały bowiem do najbardziej pożądanego nurtu. Podobnych przypadków można znaleźć znacznie więcej. Takie podejście spowodowało – i wciąż powoduje – kolejne luki w oglądzie muzyki polskiej stworzonej w II połowie XX wieku, dlatego że wiele kompozycji o mniejszej być może randze artystycznej, ale z wielu względów zasługujących na pamięć, nie jest po prostu znanych.

Należałoby tu zatem, jak sądzę, wskazać, dwa rodzaje zaniedbań do jakich dochodziło w badaniach i promocji muzyki polskiej w okresie 1945–1989:

- a) Zaniedbania wynikające z cenzury politycznej, z zakazu władz i odgórnie ustalonej polityki kulturalnej PRL – dotyczy to luk w wiedzy i promocji muzyki polskich kompozytorów działających na emigracji lub niechętnie widzianych przez władze (np. Kisielewski, Mycielski);
- b) Zaniedbania wynikające z uwarunkowań stylistycznych – nastawienie środowiska promotorów muzyki, a także badaczy na twórczość artystycznie najlepszą, przy założeniu, że rangę tej twórczości w największej mierze wyznacza jej nowatorstwo i oryginalność języka muzycznego;

Wydaje się, że dopiero w ostatnich latach udaje się stopniowo wypełniać luki wynikające z obu tych linii zaniedbań. Sprzyjają temu działania podejmowane także w ramach programów inicjowanych przez Instytut Muzyki i Tańca – „Białe plamy – muzyka i taniec” (wcześniej: „Muzyczne białe plamy”) oraz „Muzyczny ślad”. Docenić też trzeba pracę muzykologów i teoretyków muzyki, od lat we własnym zakresie podejmujących badania naukowe np. nad życiem i twórczością kompozytorów emigracyjnych. Należy tu w pierwszym rzędzie wymienić Prof. Zofię Helman, która jako pierwsza upominała się o włączenie twórczości kompozytorów emigracyjnych w nurt badań nad muzyką polską, autorki wydanej w 1999 roku monografii Romana Palestra (*Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999) ; a także muzykologa i krytyka muzycznego Tadeusza Kaczyńskiego, który swym piórem przez lata służył propagowaniu muzyki twórców od lat mieszkających za granicą, autora publikowanych m.in. w „Ruchu Muzycznym” wywiadów i artykułów im poświęconych, a także wydanej w 1994 roku książki *Andrzej Panufnik i jego muzyka* (Warszawa 1994).

Przywracaniu pamięci o kompozytorach emigrantach służyły zmiany polityczne. Rok 1990 przyniósł triumfalny powrót Andrzeja Panufnika na festiwalu Warszawska Jesień, a kilka lat później w Łodzi powstał istniejący do dziś Festiwal Tansmana, skutecznie przywracający jego twórczość do życia muzycznego. W Dąbrowie Górniczej od lat organizowany jest Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. Michała Spisaka, w 2010 roku *Requiem – Missa pro defunctis* Romana Maciejewskiego włączone zostało do programu sezonu polskiego w Wielkiej Brytanii i wykonane z powodzeniem w londyńskiej Katedrze Westminsterskiej, a utwory Tadeusza Zygfryda Kasserna z sukcesem prezentowano w Gdańsku, w ogromnej mierze dzięki aktywności monografistki kompozytora i wykładowczyni tamtejszej Akademii Muzycznej, Violetty Kostki³. Dzięki aktywności Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie oraz kierowanej przez Lecha Dzierżanowskiego Fundacji Piąta Esencja od kilku lat wydawane są płyty z muzyką Romana Palestra. Związek Kompozytorów Polskich realizuje też od lat portale internetowe poświęcone wybranym twórcom. Dotychczas uruchomione zostały strony poświęcone Kazimierzowi Serockiemu, Tadeuszowi Bairdowi, Tomaszowi Sikorskiemu, Andrzejowi Panufnikowi, Romanowi Palestrowi, Grażynie Bacewicz i Romanowi Maciejewskiemu, w planach są kolejne⁴.

O tym, że niełatwo jest przywracać pamięć o zapomnianych kompozytorach, świadczą słowa Zofii Helman, która w odniesieniu do muzyki Palestra zauważyła:

Długie lata milczenia zrobiły swoje. Młodszej generacji słuchaczy nazwisko Palestra już nic nie mówiło. Najchętniej włożono by go do przegródki przedwojennych neoklasyków razem z Szałowskim i Spisakiem, nie zadając sobie trudu zapoznania się z jego nową twórczością.⁵

Podobna luka świadomościowa przez długie lata dotyczyła także Andrzeja Panufnika, który jednak zdołał zyskać stabilne miejsce w międzynarodowym świecie muzycznym i właściwie powracał po latach milczenia na polskie estrady jako jedyny w gronie naszych emigracyjnych twórców kompozytor, który odniósł na obczyźnie sukces. Dyskografia kompozytora jest dziś niemal kompletna, a wiele jego kompozycji ma swe nagrania w różnych

³ Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern. Indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wieku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2011.

⁴ Kolejno: serocki.polmic.pl, baird.polmic.pl, sikorski.polmic.pl, panufnik.polmic.pl, palester.polmic.pl, bacewicz.polmic.pl, maciejewski.polmic.pl.

⁵ Zofia Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 337.

wykonaniach i płytowych wydawnictwach. Niezwykły skok ilości wykonań i nagrań przyniósł też rok 2014, rok stulecia urodzin Panufnika – muzyka kompozytora rozbrzmiewała wówczas na całym niemal świecie, powstało też wiele płyt i innych projektów związanych z jego muzyką i osobą.⁶

Rok wcześniej, w 2013 roku, muzyczny świat obchodził stulecie urodzin Witolda Lutosławskiego (wydatnie wspierany przez Instytut Adama Mickiewicza), a jakiś czas później dzięki działaniom wokół Roku Feliksa Nowowiejskiego czy Roku Stanisława Moniuszki udało się także nadrobić sporo zaległości dotyczących zarówno wiedzy o życiu i muzyce, jak i wykonań utworów wymienionych twórców. Takie odgórne działania przynoszą wymierne rezultaty, nie należy jednak w żadnym wypadku do nich się ograniczać. Ważna jest stała praca i działania zmierzające do stałego wypełniania symbolicznych białych plam.

Stopniowo powstają monografie życia i twórczości kompozytorów emigracyjnych oraz tych o mniejszej randze – dbają o to sami badacze, jak i środowiska muzycznych uczelni, z którymi związani byli konkretni twórcy (prężnie działają w tym zakresie wydawnictwa w Akademii Muzycznej w Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Gdańsku i Bydgoszczy, a także w stołecznym Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina). W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w 2016 roku zainicjowana została seria wydawnicza pod nazwą „Muzyka polska za granicą” (pod redakcją moją oraz Jolanty Guzy-Pasiak), kolejne publikacje w serii (lada chwil ukaże się tom trzeci⁷) poprzedzone są konferencyjnymi spotkaniami naukowców z różnych ośrodków w Polsce i za granicą. Potrzeba takich badań jest cały czas paląca, a zainteresowanie nimi spore – wciąż jest jeszcze sporo luk do wypełnienia, i nie dotyczy to wyłącznie polskich twórców emigracyjnych.

Najważniejsze jednak dla obecności kompozytora w życiu muzycznym oraz w świadomości melomanów wydają się wykonania i nagrania – i tu wciąż jest wiele do zrobienia, choć w ciągu ostatnich lat wiele na polu wydań płytowych udało się dokonać. Jeśli chodzi o twórców emigracyjnych, należy tu wymienić serię płytową „Poland Abroad” niemieckiego

⁶ Szczegółowy wykaz wydarzeń roku stulecia urodzin Andrzeja Panufnika, zob. Beata Bolesławska-Lewandowska, *Aneks do Raportu o obecności muzyki Andrzeja Panufnika w Polsce i na świecie*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2015, http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Aneks_do_raportu_o_obecnosci_muzyki_andrzeja_panufnika_w_polsce_i_na_swiecie.pdf.

⁷ Tom 1: *Twórcy – źródła – archiwa*, Warszawa 2017; tom 2: *Między Warszawą a Paryżem (1918 – 1939)*, Warszawa 2019; tom 3: „*American Dream*”. *Polscy twórcy za Oceanem*, Warszawa 2020 (w druku).

wydawnictwa EDA, w której ukazało się 6 płyt CD z muzyką m.in. Szymona Laksa, Tadeusza Zygfryda Kasserna, Karola Rathausa, Jerzego Fitelberga, Konstantego Regameya, Aleksandra Tansmana i Michała Spisaka⁸. Renesans twórczości przeżywa ostatnio Andrzej Czajkowski, za życia znany przede wszystkim jako charyzmatyczny, przedwcześnie zmarły pianista. Jego opera *Kupiec wenecki* miała swe prawykonanie w 2013 roku w Bregencji, rok później zaprezentowano ją na scenie Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, a w roku 2017 w Wielkiej Brytanii. Jego utwory solowe, jak i koncert fortepianowy, propaguje pianista Maciej Grzybowski, który dokonał też ich nagrania dla brytyjskiej wytwórni Toccata Classics⁹; a znakomita wokalistka, Agata Zubel z towarzyszeniem fińskiego pianisty, Joonasa Ahonena nagrała w 2015 roku jego *7 Sonetów Szekspira* dla rodzimej wytwórni CD Accord¹⁰.

Dużym zainteresowaniem w ostatnich latach cieszy się także twórczość Mieczysława Wajnerberga, który jako żydowski uciekinier z Warszawy wojenne i powojenne życie spędził w Związku Radzieckim, gdzie jako przyjaciel Szostakowicza znalazł miejsce w radzieckim środowisku muzycznym. Jego muzyka symfoniczna cieszy się coraz większą popularnością – na swój warsztat dyrygencki brali ją m.in. Gabriel Chmura i Jacek Kaspszyk, a jego kwartety smyczkowe zarejestrował m.in. Kwartet Śląski. Książkę o Wajnerbergu napisała Danuta Gwizdalanka¹¹, a ostatnio także brytyjski muzykolog Daniel Elphick¹². Przygotowywana jest także zbiorowa praca poświęcona różnym aspektom twórczości Wajnerberga, dzięki inicjatywie skrzypaczki Marii Sławek z Akademii Muzycznej w Krakowie.

Jeśli chodzi o propagowanie twórczości kompozytorów najmłodszych pokoleń ogromną rolę odegrało w tym zakresie pismo „Glissando” oraz internetowy periodyk „Dwutygodnik.pl”, gdzie regularnie na początku drugiej dekady XXI wieku pojawiały się wywiady z kompozytorami debiutującymi już w naszym stuleciu, a także analizy ich twórczości, pod wspólnym hasłem „Muzyka 2.0”. Na prace ukazujące dorobek twórców pokolenia dzisiejszych czterdziestolatków i młodszych w bardziej syntetycznym spojrzeniu przyjdzie zapewne jeszcze czas. Warto jednak zauważyć, że coraz częściej pojawiają się prace magisterskie czy doktorskie poświęcone najnowszej muzyce (np. *Muzyka a nowe media*

⁸ <http://www.eda-records.com/129-0-Poland-Abroad.html>

⁹ *Andre Tchaikovsky. Music for Piano*, CD14, Toccata Classics TOCC 0204, 2013.

¹⁰ *Dream Lake. Agata Zubel – soprano, Joonas Ahonen – piano. Witold Lutosławski. Chantefleurs et Chantefables. Andrzej Czajkowski. Seven Shakespeare Sonnets*, ACD 216, CD Accord, 2015.

¹¹ Danuta Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnerberg: Kompozytor z trzech światów*, Poznań 2013.

¹² Daniel Elphick, *Music behind the Iron Curtain. Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge 2020.

Andrzeja Mądro, obroniona i opublikowana w Akademii Muzycznej w Krakowie w 2017 roku, czy niepublikowana praca doktorska Marty Dziewanowskiej-Pachowskiej *Dzieło w ruchu. Instalacje dźwiękowe Zygmunta Krauzego, Krzysztofa Knittla i Marka Chołoniewskiego*, obroniona w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2019 roku). Na pewno warto podejmować dalsze działania zmierzające w kierunku wypełniania dotychczasowych luk w badaniach dotyczących historii muzyki polskiej XX wieku, jak i próby ocen i analiz na tematy z zakresu najnowszej twórczości muzycznej.

Tym celom służyć powinny także programy dotacyjne – zarówno te, wspierające powstawanie nowych płyt i nagrań, a także wykonań koncertowych, jak i pomagające w badaniach naukowych. Bez wątpienia wiele jest jeszcze do zrobienia – warto podejmować ten trud, aby w możliwie największym stopniu uzupełnić obraz polskiej muzyki II połowy XX wieku o aspekty dotąd w nim wcale bądź niewystarczająco obecne. Ideałem byłoby, aby każdy zainteresowany kulturą muzyczną ubiegłego wieku mógł sięgnąć do nagrań utworów kompozytorów polskich różnych pokoleń i to niekoniecznie tylko tych najwyższej rangi. Muzyka Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego czy Henryka Mikołaja Góreckiego jest już własnością całego świata – naszym obowiązkiem pozostaje zatem przede wszystkim dbanie o pozostałych twórców oraz o ich obecność w badaniach naukowych, nagraniach oraz w życiu koncertowym naszego kraju. Dopiero bowiem łącząc to, co w naszej muzyce zapisało się złotymi zgłoskami z wieloma zjawiskami dookoła ujrzeć można pełną panoramę polskiej muzyki współczesnej oraz dostrzec wielowarstwowość jej odcieni i bogactwo nurtów, które ze sobą niesie. Wtedy dopiero każdy wykonawca, słuchacz i meloman będzie mógł świadomie wybrać, które z nazwisk twórców i tytułów kompozycji pozostaną mu najbliższe – i oby tych wyborów było jak najwięcej.