

**AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Vincent Kozlovsky

*Wybrane aspekty interpretacyjne dyrygowania najnowszą
muzyką symfoniczną na podstawie koncertu inauguracyjnego
64. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej “Warszawska Jesień”*

**w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Paweł Przytocki

Kraków 2026

Spis treści

1. Wstęp
2. Cele rozprawy, hipoteza główna i pytania badawcze
3. Ponowoczesny kolaż estetyczny w muzyce
4. Analiza utworu Agaty Zubel – *Triptyque*
 - 4.1. Biografia kompozytorki
 - 4.2. Inspiracja i znaczenie tytułu
 - 4.3. Nowatorstwo języka kompozytorskiego
 - 4.4. Tryptyk jako forma w muzyce
 - 4.5. Trudności techniczne i dyrygenckie
 - 4.6. Proces przygotowania i przebieg prób
 - 4.7. Uwagi do wykonania koncertowego
5. Analiza utworu Ashley Fure – *Bound to the Bow*
 - 5.1. Biografia kompozytorki
 - 5.2. Inspiracja literacka (Coleridge)
 - 5.3. Nowatorstwo technik instrumentalnych i ekspresyjnych
 - 5.4. Struktura formalna i rola elektroniki
 - 5.5. Trudności wykonawcze i wpływ na pracę dyrygenta
 - 5.6. Wyzwania interpretacyjne
 - 5.7. Proces przygotowania i przebieg prób
 - 5.8. Wykonanie koncertowe
6. Analiza utworu Marka Appelbauma – *Skumfiduser!*
 - 6.1. Biografia kompozytora
 - 6.2. Inspiracja
 - 6.3. Nowatorstwo języka kompozytorskiego
 - 6.4. Relacja do formy klasycznej, muzyki elektronicznej i ich wpływ na dyrygowanie
 - 6.5. Trudności techniczne
 - 6.6. Wyzwania interpretacyjne
 - 6.7. Proces przygotowania i przebieg prób
 - 6.8. Wykonanie koncertowe

7. Analiza utworu Elżbiety Sikory – *Liquid Air*

7.1. Biografia kompozytorki

7.2. Inspiracja

7.3. Nowatorstwo języka. Relacja do formy klasycznej, muzyki elektronicznej i ich wpływ na dyrygowanie

7.4. Materiał „in statu nascendi”

7.5. Wykonanie koncertowe

8. Wnioski końcowe: refleksje praktyczne i teoretyczne o roli dyrygenta muzyki najnowszej

9. Bibliografia

1. Wstęp

Muzyka współczesna jest swoistym ostrzem włóczni rozwoju muzyki, tworzącą się na naszych oczach historią sztuki dźwięków. Począwszy od końca dziewiętnastego i początku dwudziestego stulecia muzyka tworzona aktualnie stopniowo przestawała stanowić główną część programów koncertowych wypierana przez kompozycje przeszłości - głównie kompozycje epok romantyzmu i klasycyzmu. Muzyka najnowsza nie przestawała jednak być najistotniejszym historycznie zjawiskiem artystycznym wciąż mając swych zagorzałych zwolenników, polemików, przeciwników, komentatorów, słuchaczy i krytyków. Od lat przeszło stu, głównymi platformami na których prezentowano (i prezentuje się) w dużej ilości zarówno kompozycje jak i twórców, prowadzi dyskusje i badania są festiwale muzyki współczesnej. Jednym z najważniejszych i najstarszych z nich jest polski festiwal odbywający corocznie się w drugiej połowie września.

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” po raz pierwszy odbył się w 1956. Pomysłodawcami byli Tadeusz Baird i Kazimierz Serocki. Zamiarem ich było zapoznanie polskiej publiczności z nowocześnie muzyką zachodnią i przerwanie izolacji, w jakiej znalazły się polskie środowiska artystyczne w latach stalinowskich oraz przeciwstawienie się ideologii socrealizmu. Główne założenia programowe to prezentacja nowej muzyki światowej i polskiej, wspomaganie rozwoju muzyki polskiej oraz przedstawianie bieżących tendencji obecnych w muzyce. Poczynając od pierwszego festiwalu, „Warszawskim Jesieniom” przez długie lata towarzyszyło ogromne zainteresowanie publiczności i krytyki. W czasach PRL festiwale stały się „oknem wystawowym” muzyki polskiej, a z czasem wschodnioeuropejskiej w ogóle dla muzyków i krytyków przybywających na nie z Zachodu, a zachodniej awangardy – dla publiczności polskiej. Przyczynił się też do rozwoju tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej.

Obecnie „Warszawska Jesień” nadal jest postrzegana jako festiwal twórczy, z olbrzymim dorobkiem i prestiżem. Współpracują z nią liczne polskie instytucje kulturalne, takie jak Filharmonia Narodowa, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Polskie Radio, Telewizja Polska, Teatr Wielki - Opera Narodowa, Instytut Adama Mickiewicza, Austriackie Forum Kultury w Warszawie i inne teatry, ambasady, instytuty kultury i fundacje. W niniejszej rozprawie autor chciałby przedstawić sylwetki czworga żyjących i aktualnie tworzących kompozytorów różnych generacji i pochodzeń oraz ich kompozycje wykonane podczas koncertu inauguracyjnego 64. MFMW „Warszawska Jesień”. Następnie jako główną część pracy opisać wybrane aspekty interpretacyjne, z którymi dyrygent

muzyki najnowszej spotyka się podczas pracy twórczej nad partyturami pozbawionymi tradycji wykonawczej; muzyką pełną oryginalnych, bardzo indywidualnych i niekonwencjonalnych konstrukcji dźwiękowych, zazwyczaj nie dających się opracować jak w przypadku partytur przeszłości (na przykład jako wyciąg fortepianowy). Dyrygentura muzyki najnowszej do tej pory nie jest tematem często poruszonym wśród publikacji zarówno naukowych jak i beletrystycznych a stanowi według autora fundamentalną umiejętność dyrygentów, którzy mają za ambicje zapisać się w historii muzyki jako współpracujący z kompozytorami interpretując ich muzykę.

2. Cele rozprawy, hipoteza główna i pytania badawcze

Przedmiotem badań będą cztery kompozycje składające się na koncert inauguracyjny 64. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej "Warszawska Jesień": Ashley Fure "Bound to the bow", Elżbieta Sikora "Liquid Air" (zamówienie Warszawskiej Jesieni), Mark Appelbaum "Skumfiduser!", Agata Zubeł "TRIPTYQUE". Koncert odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie, wystąpiła Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach pod batutą autora niniejszej pracy. Utwory zostaną poddane analizie i interpretacji teoretyczno-wykonawczej ze szczególnym uwypokreśleniem aspektów dyrygenckich powyżej wspomnianych. Zostaną ukazane ich problemy techniczne, innowacyjność, nowatorski język muzyczny oraz wartość artystyczna.

Autor niniejszej pracy jest głęboko przekonany o konieczności przybliżania nowej muzyki i sylwetek współczesnych kompozytorów ze szczególnym naciskiem położonym na ich wartość artystyczną oraz ich interpretacje. Dla polskiej literatury muzycznej niezwykle istotne jest ukazywanie najnowszych dzieł polskich kompozytorów, dodatkowo wzbogacone w kontekstem utworów zagranicznych twórców.

W dysertacji chciałbym przedstawić ich wartość artystyczną, a także podjąć próbę ukazania wpływów i inspiracji innymi kompozytorami jak i konotacji pozamuzycznych na omawiane kompozycje. Sprawdzić w jaki sposób sam tytuł wpływa na narrację, brzmienie czy samą formę. W pracy zostaną zaprezentowane elementy biograficzne kompozytorów, próba odnalezienia cech idiomatycznych w języku kompozytorskim, rozwój i poszukiwania artystyczne twórców jak i próba umiejscowienia autorów w kontekście współczesnych trendów i zjawisk muzycznych.

3. Ponowoczesny kolaż estetyczny w muzyce

Próbując okiełznać estetyczny pluralizm w zjawiskach muzycznych dwudziestego pierwszego wieku możemy łatwo się pogubić, zapędzić w “kozi róg” lub odnieść wrażenie, że cokolwiek (dzieło) można przypisać do czegokolwiek (postawa estetyczna). Twórcy nie pomagają nam bardzo rzadko poruszając się w jednolitej estetyce czy idiomatycznym dla siebie bądź minionych czasów stylu - można wręcz przyjąć, że jest odwrotnie i próżno szukać w najnowszych dziełach tak rozumianej jednolitości. Jak zatem możemy sobie pomóc w odbiorze estetycznej tej muzyki a za tym w zrozumieniu jej? Globalnie najogólniejszą i pomocną klasyfikacją może okazać się odbieranie dzieła ze względu na jego jakości formalistyczne, konstrukcyjne oraz pozamuzyczne, ewokacyjne. Ogólnie ujęte sfery zawartości i formy już zapowiadane przez podział na muzykę absolutną *versus* programową nie negują się jednak wzajemnie jak podczas tej historycznej batalii estetycznej - mogą się uzupełniać, a kiedy braknie np. zawartości, sensu w utworze – bezsens może stać się wielką wartością i symbolem przemawiającym silniej, niż najbardziej wzniosłe i patetyczne wypowiedzi. Przyjrzyjmy się kilku poglądom na estetykę form i treści.

W książce *Muzyka, Sztuki i Idee*¹ Leonard Meyer rozwija swoją teorię pofragmentowanej, złożonej i niejednolitej kultury dwudziestego wieku. Pierwszym jego założeniem jest, że kultura zawsze jest związana z sytuacją społeczną, a liniowy rozwój w sztuce, czy postęp, są reakcją artysty na zastaną w niej sytuację i potrzebą rozwinięcia pewnych jej elementów z potrzeby dopasowania swego “medium” do aktualnej sytuacji społecznej, myśli filozoficznej czy innych aspektów społecznych mających dla artysty istotne znaczenie. Po rewolucjach technologiczno-społecznych dwudziesty wiek okazał się schyłkiem liniowego rozwoju estetycznego w sztukach gdzie zastajemy współistnienie i współtworzenie się estetyk tak w zakresie twórców jak i w obrębie twórczości pojedynczych artystów. Autor wyróżnia zatem trzy główne postawy estetyczne ubiegłego stulecia: (1) tradycjonalizm (z emfazą na zawartość “*content*”, i jego interpretacyjną krytyką); będącym po przeciwnej stronie transcendentalizm (materiał i krytyka deskryptywna) oraz niejako umożliwiające połączenie obu biegunów (3) formalizm analityczny (forma i proces, krytyka analityczno-formalna). Różnica między tymi postawami objawia tym, że sztuka transcendentalna stara się prezentować rzeczywistość, tradycjonalistyczna reprezentować ją, natomiast formalistyczna konstruować rzeczywistość. W estetyce formalizmu analitycznego każde dzieło za jest zatem całkowicie odrębnym, samorealizującym się w konstrukcyjno-spekulatywnych

¹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago, Chicago University Press, 1967)

procedurach formalnych dziełem z nadrzędną wartością pomysłowości i elegancji. Innymi słowy - forma jest treścią. Formalizm jest (w przeciwieństwie do poszukiwania jednej “właściwej” postawy wieków poprzednich) próbą umożliwienia człowiekowi dwudziestego wieku do objęcia, zaakceptowania i korzystania ze zróżnicowanych prawd i wartości pluralistycznego świata. Taki stan odnoszenia się do *exterieur* twórcy był poruszany przez innego myśliciela, wielkiego kompozytora dwudziestego wieku, i była to dla niego sprawa nie tyle oczywista, co niepokojąca.

Igor Strawiński W swojej *Poetyce Muzycznej*² ukazuje analogię tego stanu “zewnętrzności” określając stan w jakim znajduje się przed podjęciem pracy kompozytorskiej jako swoisty “terror” znajdowania się przed “nieskończonymi możliwościami” uczucia, że “wszystko jest dozwolone”, co prowadzi do jedynej jego zdaniem rozwiązania. Jest nim “natychmiastowe zwrócenie się do tego, co konkretne i zastane to co jest przedmiotem pracy” i wniosek wynikający z tej postawy, że wolność twórczą kompozytor odnajdywał w ograniczeniach, które sam sobie narzucił podczas pracy nad daną kompozycją. Implikuje to postawę formalistyczną - inne ograniczenia oraz zastosowanie innych spekulatywnych procedur w każdym dziele. Postawę tę odnajdujemy u wielu współczesnych twórców, dla których każde dzieło jest w zamyśle autonomicznym mikrokosmosem rozwiązań estetycznych, formalnych i technicznych. W rozmowie ze swoim asystentem, amerykańskim dyrygentem Robertem Craftem Strawiński konkluduje, że “wyłącznym celem muzyki jest ustalanie porządku rzeczy, wyłącznie i szczególnie koordynacją między człowiekiem i czasem. W praktyce, jej nieodłączną i jedyną potrzebą by zaistniała jest konstrukcja. Kiedy konstrukcja zostaje ukończona, porządek ten zostaje osiągnięty i nie ma już niczego więcej do powiedzenia. Byłoby daremnym szukać lub oczekiwać od niej czegokolwiek innego”³. Jest to rozwinięciem jego słynnej myśli - “muzyka nie jest w stanie wyrazić niczego” i późniejszej modyfikacji formalistycznej “muzyka wyraża jedynie samą siebie”.

Ważnym krytycznym spojrzeniem na twórczość formalistyczną jest myśl Teodora Adorno, wyrażona w jego *Philosophy of Modern Music*⁴. Według tego niemieckiego filozofa obiektywizm jako wynik negacji podmiotowości jest objawem regresu lub anty-progresu w sztuce. Dla Adorna obiektywizm w sztukach wynikał z przyjęcia zasady, że wyrażanie siebie, jakkolwiek ekspresja

² Igor Strawiński, *Poetyka Muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński (Polskie Wydawnictwo Muzyczne)

³ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments*, (New York: Doubleday and Co., Inc., 1962)

⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, (New York: Oxford University Press, 2007).

czy patos są zabronione, a dzieło jako twór obiektywny za swoją wartość ma samą właśnie tę obiektywność, zatem konstytuującą samą siebie jako wartość nadrzędną, produkującą bezekspresyjne i puste “echa” innych języków muzycznych. Odwrócenie od subiektywności w sztuce było dla niego negatywną tendencją, będącą jedynie częścią zjawiska, które określał w pracy *Dialektyka i Oświecenie*⁵ napisanej wspólnie z Maxem Horkheimerem “przemysłem kultury”. Alienację muzyki od podmiotu w muzyce tłumaczył jej “totalną niebezpośredniością”, tym, że nie jest “bezpośrednim życiowym procesem” a “swoim materiale jego muzyka rejestruje rozpad życia i jednocześnie wyobcowany stan świadomości przedmiotu.” Carl Dahlhaus krytykował interpretację Adorna skupiającą się na materiałowym aspekcie kompozycji i braku pracy motywicznej oraz wariacyjnej⁶. Jonathan Cross uważał, że obiektywizm muzyki może być pojęty jako “inna” koherencyjność. Wynikać miała ona z tego, iż kiedy niedokańczane muzyczne idee, niejednokrotnie nawarstwiające się na siebie są ze sobą zestawiane, tworzą nową koherencyjność, nową logikę następstw⁷.

Zastanawiając się nad “zawartością” jako estetyczną wartością dzieła z wykluczeniem samej konstrukcji jako takiej musimy wziąć pod uwagę aspekty poza- i ponaddźwiękowe w muzyce. Rozumieć je będziemy tutaj przez cechy dzieła opisywane, badane lub sygnalizowane przez twórców, estetyków i filozofów na przestrzeni wieków nie odnoszące się do fizycznego fenomenu dźwięku. Użyję tu podziału prof. Władysława Stróżewskiego na aspekty dzieła sztuki, będą to zatem płaszczyzny po których poruszają się przytoczone myśli estetyczne: 1. Ontologiczna 2. Semiotyczna 3. Aksjologiczna.⁸

Podział ten jest oczywiście umowny w zastosowaniu do samych jedynie elementów dzieła sztuki, gdyż żadna z nakreślonych płaszczyzn dzieła sztuki nie mogłaby istnieć bez pozostałych. Będzie on jednak pomocny przy porównaniu myśli odległych w czasie, za to niekoniecznie już w swoich ideach.

⁵ Adorno, T. W., with Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*. Trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford UP, 2002)

⁶ Dahlhaus, Carl. *Adornos Begriff des musikalischen Materials*, w: *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts*, pod red. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1974

⁷ Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, (New York: Cambridge University Press, 1998)

⁸ Władysław Stróżewski – aspekty dzieła sztuki (ontologiczny, semiotyczny, aksjologiczny) Krawiec, Andrzej. *Ku wymiarowi sacrum i Tajemnicy: estetyka Władysława Stróżewskiego i numinotyczny język sztuki*, „Ethos”, t. 34 (2021), nr 2, s. 301–324. Stróżewski rozszerza Ingardenowską teorię przez włączenie elementu numinotycznego inspirowanego Rudolfem Otto, co pozwala przekroczyć estetyczny wymiar dzieła w stronę sacrum.

Tezy dotyczące płaszczyzny ontologicznej poniżej przytaczane traktują o kompozycjach jako o Ingardenowskim *przedmiocie intencjonalnym*⁹ z pominięciem ich fizycznej realizacji. Skąd zatem muzyka? Witold Lutosławski dzielił z Igorem Strawieńskim pogląd, że “kompozycja to sztuka eliminacji”. Obaj kompozytorzy w swej twórczości dokonywali radykalnych zmian estetycznych. Autor *Pietruszki* w swojej *Poetyce Muzycznej* pisał, że warunkiem zaistnienia muzyki jest organizacja materiału dźwiękowego, która implikuje akt świadomego myślenia. Dzieło jego zdaniem, to fenomen spekulatywny dźwięków i czasu. Myśl ta, jest już dojrzałym podsumowaniem swojego rozwoju artystycznego – estetycznie Strawieński przebył drogę od “hiperromantyzmu”, przez obiektywizm aż do spekulatywności, wysuwając element konstrukcyjny, technologiczny na pierwszy plan wartości dzieła. Pod tym względem zbliża się myślowo do średniowiecznych założeń muzyczno-estetycznych, kiedy powszechne było abstrakcyjne i spekulatywne podejście do muzyki –muzyka to harmonia elementów przeciwnych, na której opiera się cały wszechświat a słyszalne dźwięki są jednym z trzech¹⁰ (najmniej wartościowym) rodzajem muzyki (jak podkreślał za to Eugeniusz Knapik¹¹, nie istnieje dzieło “czysto klasyczne” lub “czysto romantyczne” - obie charakterystyki współistnieją w każdej kompozycji, różnić się może jedynie stosunek ich do siebie). Muzyk był więc teoretykiem skupiającym się na proporcjach w i pisaniu traktatów (pierwsze myśli o pięknie jako doznaniu estetycznym) oczywiście podejście do tematu wywiedziono z antyku. Lutosławskiemu również po drodze było z upodobaniem liczb (studiował przecież matematykę) i konstrukcji czysto logicznych, poprzez empiryczne badanie afektywnych cech dwunastodźwięków i systemowej dramaturgii dzieła doszedł jednak niejako do stwierdzenia, że muzyka to posłanie ze świata idealnego. Nawiązuje to do myśli Platona¹², (piękno rozumiane jako idea) i pitagorejczyków¹³ (prymat liczby, matematyczne podejście do muzyki, piękno jako proporcja, miara, harmonia, harmonia sfer, planet). Myśl tę podzielali filozofowie konfucjanizmie, gdzie metafizyczny korzeń wszelkiej brzmieniowości to „Wielki Dźwięk”, muzyka zaś jest próbą usłyszenia go –znów, poprzez eliminacje, w tym wypadku wydawanych z instrumentu dźwięków

⁹ Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973

¹⁰ Boethius, *Fundamentals of Music*, księga I, rozdział 2 – opis trzech rodzajów muzyki: wszechświatowej (musica mundana), ludzkiej (musica humana) i instrumentalnej (musica instrumentalis)

¹¹ Eugeniusz Knapik, *O klasycyzmie i romantyzmie w muzyce*, Kraków: PWM, 1997.

¹² Stanford Encyclopedia of Philosophy, „Plato’s Aesthetics”, red. Alexander Nehamas, <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>, dostęp 8.09.2024.

¹³ Stanford Encyclopedia of Philosophy, „Pythagoras and Pythagoreanism”, red. Carl Huffman, <https://plato.stanford.edu/entries/pythagoreanism/>, dostęp 8.09.2024.

(praktyka Dào)¹⁴. Do starożytnych tradycji oraz prymatu intelektu wzywały klasyczne ideały, jak mówił Henri Peyre¹⁵ „sztuka klasyczna mimo pozorów naturalizmu jest czystym idealizmem”. Zgoła inaczej ma się sprawa w przypadku baroku i romantyzmu. W pierwszej ze wspomnianych epok dzieło było przede wszystkim dane od Boga a artysta jedynie narzędziem w Jego stwórczej dłoni. J. S. Bach mawiał, że „muzyka to słuszną harmonia na cześć Boga i dopuszczalne rozkosze duszy”¹⁶. Postulaty A. Schopenhauera ujęte w *Woli i Przedstawieniu*¹⁷ ukonstytuowały obraz ontologiczny muzyki (czysto instrumentalnej) dla romantyków jako doskonałe opisanie *woli życia* kierującej całym istnieniem bez użycia pojęć. Jak pisał, „gdyby było możliwe w pełni słuszne i uszczegółowione wyjaśnienie muzyki, a więc rozwinięte powtórzenie w pojęciach tego, co ona wyraża [w dźwiękach], byłoby ono natychmiast także wystarczającym powtórzeniem i wyjaśnieniem pojęciowym świata”¹⁸. Potwierdzali to (w mniej systemowych i bardziej intersubiektywnych wypowiedziach) Schumann¹⁹ czy Goethe²⁰. Źródłem zaś był świat (inspiracja) a podmiotem twórca, z zaznaczeniem najważniejszej roli inspiracji oraz indywidualizacji przedmiotu.

Semiotyczne płaszczyzna pozadźwiękowych aspektów muzyki jest sygnalizowana i omawiana od trzynastego wieku. O muzyce transcendentnej pisał już Jakub z Liege²¹, Boecjusz²² o zbawiennych lub negatywnych wpływach na charakter pobudzających tonów lub zdrożnej

¹⁴ DeWoskin, Kenneth J. *Music in Chinese Culture: A Historical Overview*. Princeton University Press, 1982.

¹⁵ Peyre, Henri. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Meridian Books, 1955

¹⁶ Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. W.W. Norton & Company, 1947, s. 213.

¹⁷ Schopenhauer, Arthur. *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, rozdz. LII, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994. Cytat: „Muzyka tym się różni od wszystkich innych sztuk, że nie jest odbiciem zjawiska lub lepiej: adekwatnej przedmiotowości woli, lecz jest bezpośrednim odbiciem woli samej.”

¹⁸ Rychter, Marcin. „Schopenhauer o muzyce”, *TeologiaPolityczna.pl*. Schopenhauer twierdzi m.in., że „muzyka to język w najwyższym stopniu ogólny” oraz że to, co wyraża, to „jądro jakiegoś zdarzenia”.

¹⁹ Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, red. Henry Pleasants, Dover Publications, 1977

²⁰ Goethe, Johann Wolfgang von. *Zur Morphologie* (1817), w: *Gesammelte Werke*, wyd. Hamburger Ausgabe, Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

²¹ Jakub z Liege. Fragmenty pism w: Hoppin, Richard H. *Medieval Music*, W. W. Norton & Company, 1978

²² Boecjusz. *De Institutione Musica* [O podstawach muzyki], tłum. i oprac. M. Schlesinger, w: *Filozofia muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1977.

muzyki, Adam z Fuldy²³ o moralnym i politycznym działaniu muzyki a starożytni Grecy^{24,25} o wpływach konkretnych skal na człowieka i wadze doboru muzyki słuchanej przez młodzież w procesie wychowania. Do Boga za pomocą liczbowych zależności wplecionych w swoją muzykę odnosi się Sofia Gubajdulina²⁶. Klasycystyczna postawa Nicolas'a Boileau²⁷ mówił o łączeniu przyjemnego z pożytecznym (wszystko z umiarem). Znowu przychodzi tutaj Barok i Romantyzm. W epoce Haendla²⁸ muzyka w lwiej części semiotycznie odnosiła się do *sacrum*, najczęściej w charakterze fideistycznym (klasyfikacja Mieczysława Tomaszewskiego²⁹). Arnold Schering³⁰ zastosowawszy filozoficzny rozdział rzeczywistości na sferę zmysłową i duchową, a w ślad za nim zdecydowana opozycja formy muzycznej (resp. techniki dźwiękowej) i artystycznej idei, dźwiękowego obrazu i jego znaczenia czy sensu wyznaczył cztery stopnie symboliki muzycznej na podstawie badania muzyki Bacha, poprzez które kompozytor podkreślał transcendentalne treści. Zdaniem E. T. A. Hoffmanna³¹, poruszonego i natchnionego wysłuchaniem piątej symfonii Beethovena (Beethoven i jego muzyka instrumentalna stał się dla romantyków mitem-pierwowzorem estetyki muzyki absolutnej) muzyka otwiera „królestwo nieskończoności”, świat, który „nie ma nic wspólnego z zewnętrznym światem zmysłowym otaczającym człowieka”, światem, w którym wszystkie dające się określić za pomocą pojęć uczucia tracą swoje znaczenie, aby oddać się temu, co niewymowne i niewysłowione. Schopenhauer twierdził iż muzyka „daje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt, czyli serce rzeczy”, wyraża „niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć, radości, żałoby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia; mamy tu ich czystą formę

²³ Adam z Fuldy. Cytaty i omówienia w: Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, 1985.

²⁴ Aristoteles. *Polityka*, rozdział o wychowaniu, tłum. A. Koźmiński, w: *Dzieła*, PWN, Warszawa 1955

²⁵ Platon. *Państwo*, księga III, tłum. B. Suchodolski, w: *Dzieła*, PWN, Warszawa 1966.

²⁶ Gubajdulina, Sofia. *Sofia Gubaidulina: A Composer's Life*. Tłum. Elizabeth Whittall, University of Rochester Press, 2010

²⁷ Boileau, Nicolas. *Sztuka poetycka (L'Art poétique)*, tłum. Tadeusz Karpowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

²⁸ Burrows, Donald, red. *Handel and the English Chapel Royal*. Oxford University Press, 1994.

²⁹ Tomaszewski, Mieczysław. *Muzyka i semiotyka*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

³⁰ Schering, Arnold. *Musikalische Symbolik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

³¹ Hoffmann, E. T. A., *Beethoven i jego muzyka instrumentalna*, tłum. Stanisław Barańczak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974

bez materialnej treści, jakby tylko świat duchowy bez materii”³². Rudolf Otto³³ natomiast odkrył i analizował właściwości numinosum w dziele muzycznym, bezpośrednio odnoszące się do absolutu. Według myśli Stróżewskiego³⁴ o tym, że wielkie dzieła sztuki zawierają w sobie jakieś „więcej”, którego nie da się analitycznie wyczerpać i które wskazuje na „inne”, możemy zauważyć jak zmieniał się punkt ciężenia ku temu „innemu” na przestrzeni rozwoju kultury europejskiej. Poprzez świat idei w starożytności, przez wychowawczo-spekulatywne w średniowieczu, znów to w stronę emocjonalnego zaangażowania przybliżającego do Boga w baroku, estetyczno-obyczajowego w klasycyzmie i w końcu skupienie się na tym „mikrokosmosie” jakim jest człowiek, na jego wnętrzu, Schopenhauerowska melodia jako emocja „sama w sobie”, emocjonalność „wyidealizowana”, prymat indywidualności i ekspresji jej która miała być „odbiciem świata”. Rozwój ten implikuje paralelną teorię szwajcarskiego psychologa-psychoanalityka C. G. Junga³⁵ o procesie indywiduacji jednostki, w którym niezwykle istotne są uświadomione archetypy³⁶ (zauważane już w antyku) tak istotne w twórczości romantycznej i gdzie faza pierwsza polega na przystosowaniu się do rzeczywistości zewnętrznej i ma charakter inicjacyjny faza druga polega na przystosowaniu się do rzeczywistości wewnętrznej i przebiega w przestrzeni archetypów i symboli. Jest to spotkanie z własną duszą, aspektem męskości i kobiecości, animą i animusem. Ostatnią fazę formowania jaźni symbolizować może zmierzch neoromantyzmu ujęty w twórczości i estetyce Gustava Mahlera, jego poszukiwanie „odwiecznej kobiecości”, w tym jak traktował tworzenie symfonii: jako „budowanie świata wszelkimi dostępnymi środkami technik kompozytorskich”, jak napisał w jednym z listów a drugiej strony uważał, że „sami jesteśmy swego rodzaju instrumentami, na których gra Wszechświat”³⁷. Twórczość dwudziestego wieku post-neoromantyczną najpełniej, choć szeroko określił Mieczysław Tomaszewski u progu wieku dwudziestego mówiąc: „Jaka będzie muzyka wieku, w który wkraczamy? Wiele wskazuje na to, że będzie to muzyka, która odnalazła utraconą pełnię. Wyposażona w wartości niegdyś z lekkomyślności zagubione lub z konieczności historycznej –

³² Schopenhauer, Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. K. Obuchowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, s. 280–281

³³ Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier, 1917.

³⁴ Stróżewski, Marek, *Dzieło sztuki i sacrum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 45–60.

³⁵ Jung, Carl Gustav, *Psychological Types*, London: Routledge & Kegan Paul, 1921.

³⁶ Jung, Carl Gustav, *Archetypes and the Collective Unconscious*, w: *Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9 (Part 1), Princeton: Princeton University Press, 1968.

³⁷ Mahler, Gustav, *Briefwechsel*, red. J. M. Ratzka, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969.

przysłonięte.”³⁸ Ta konieczność historyczna zdaje się właśnie kluczowa – po odnalezieniu “siebie” i zbudowaniu “wszechświata” nadszedł czas na analizę, rekonesans, poszukiwanie nowych środków i technologii, postęp naukowych i badawczych postaw, eksperymentów i negacji. Przyszedł również czas tragedii (wojny), nieuchronnie zwiastowanej dekadencją każdej z kultur. Modernizm, awangarda i postmodernizm udostępniły nam środki i obszary zarówno ekspresji jak i myślenia o dziele i jego możliwościach odsyłania do tego co “meta”. Warto wspomnieć tu fenomenologów (Ingardena)³⁹, hermeneutów (np. Scheringa)⁴⁰, *Philosophy of Modern Music* T. Adorno, koncepcje i pojęcie gestu muzycznego mającego biologiczno-fizyczno-kulturową proveniencję Roberta Hattena⁴¹ oraz koncepcje filozofa Harry’ego Lehmana⁴² dotyczące muzyki konceptualnej i zwrotu treściowo-estetycznego w czysto teoretycznie przez niego wymyślonej estetyce “muzyki relacyjnej”. Cały ten amalgamat estetyczno-koncepcyjno-technologiczno-filozoficzny, jakkolwiek niezwykle obszerny, skomplikowany i zdywersyfikowany pozwoli wedle nadziei żywionych przez Tomaszewskiego na kolejną syntezę i twórczość pełną, czego sobie również sami życzymy. Jak będzie, jak jest? Oczywiście badać, podsumowywać i określać najłatwiej jest po czasie, zatem – czekamy.

Plaszczyzna aksjologiczna być może najbardziej spekulatywną^{43,44}. Wydawać się może, że samo wartościowanie dzieła muzycznego miało na przestrzeni wieków tak trzy główne - lecz zmieniające się - tendencje jak i same trzy wymiary dzieła sztuki. Bywała najważniejszą jakością muzyki jej konstrukcja – jak w technologicznym komponowaniu serialistów; proporcje - średniowieczne czy klasycystyczne dążenie do umiarkowania; nowość - dla awangardy, harmonia - dla antycznych jako proporcja; możność do wywoływania określonych stanów - w baroku miała być to “zbożna uciecha duszy”, a więc emocjonalne zaangażowanie odbiorcy mające jednak na celu przybliżenie go do wychwalanego Boga, w romantycznych zaś dziełach wartością nadrzędną było

³⁸ Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka XX wieku*, Kraków: PWM, 1998, s. 12.

³⁹ Roman Ingarden, *O dziele muzycznym [Das musikalische Kunstwerk]*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1967.

⁴⁰ Arnold Schering, *Die Musikästhetik der Gegenwart*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1932.

⁴¹ Robert S. Hatten, *Musical Gesture: Sound, Movement, and Meaning*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

⁴² Harry Lehmann, „Konzeptuelle Musik und relationale Ästhetik“, w: *Neue Musikzeitung*, nr 5, 1999, s. 12–18.

⁴³ Eduard Hanslick, *O pięknie muzyki [Vom Musikalisch-Schönen]*, Kraków: PWM, 1964.

⁴⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

wyrażenie indywiduum, przerost treści nad formą⁴⁵ (w opozycji do klasyków) a zatem swoista emocjonalność czy ekspresywność^{46,47}. Wartości aksjologiczne dzieła muzycznego są również obecne w całości artefaktu a więc i przedmiocie intencjonalnym i w jego realizacji. Igor Strawiński zwracał szczególną uwagę na wykonawczy aspekt swojej muzyki, występując przeciwko interpretacjom swoich utworów a postulując jedynie ścisłą realizację zapisu⁴⁸. Lutosławski przeciwnie - wartość zmienności interpretacji doceniał⁴⁹. Widać to na przykładzie jego *Koncertu Fortepianowego* napisanego dla Krystiana Zimermana. Gdy pianista pytał o szczegóły interpretacyjne, autor *Livre* powiedział: “nie wiem, ja to tylko napisałem” dodając “ciekawe jak to będzie grane za dwadzieścia pięć lat”. Postawy te oczywiście występowały równolegle na przestrzeni wieków - tendencje wymienione powyżej są oczywistym uproszczeniem. Ciekawie rysuje się cecha wspólna swoistej “pojemności” dzieła muzycznego. Bogusław Schaeffer mawiał, że im bardziej chce się uwydatnić jeden z elementów dzieła muzycznego w kompozycji należy zredukować “użycie” pozostałych⁵⁰. Podobne zależności odkrywamy w jakościach estetycznych, którymi “nasycone” jest dzieło. I tak, kiedy popatrzymy na twórczość kompozytorów pod kątem stosunku nagromadzenia środków/wolności formalnej/elitaryzacji języka (po drugiej stronie – ograniczenia środków, forma, obiektywizm) a zakresem odniesień dzieła (gdzie po jednej stronie będzie “sztuka dla sztuki” a po drugiej sztuka jako dzieło Boże/dla Boga) zauważyć możemy, że proporcje te również (w prawdziwych arcydziełach) są zachowane, niezależnie przy tym od aspektu ontologicznego przedmiotu (twórczość epifaniczną przeciwstawiamy tutaj czysto technologicznej np. Wagner-Boulez). Oczywiście rozróżnienie jednoznaczne i tak skrajne jest jedynie próbą naświetlenia problemu a nie klasyfikacji dzieł - sfery *sacrum i profanum*⁵¹ przeplatają się niemalże wszędzie, w różnych jednak proporcjach (jak klasycyzm i romantyzm wg. Knapika⁵²). Widać to na przykładzie dzieł (lub ich fragmentów), których największą wartość stanowi

⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda [Wahrheit und Methode]*, Warszawa: PWN, 1999.

⁴⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Estetyka muzyki*, Warszawa: PWN, 1993.

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, Kraków: Znak, 1999.

⁴⁸ Igor Strawiński, *Poza czasem. Wspomnienia i refleksje [Chronicles of My Life]*, tłum. M. S. Gajdzis, Warszawa: PWM, 1992.

⁴⁹ Witold Lutosławski, *Listy do Krystiana Zimermana*, w: *Witold Lutosławski. Pisma*, red. M. Kaczyński, Kraków: PWM, 2000.

⁵⁰ Bogusław Schaeffer, *Kompozycja muzyczna*, Kraków: PWM, 1974.

⁵¹ Mieczysław Tomaszewski, *Sacrum w muzyce. Studium aksjologiczne*, Warszawa: PWN, 2002.

⁵² Eugeniusz Knapik, *O klasycyzmie i romantyzmie w muzyce*, Kraków: PWM, 1997.

ewokowanie sfery sacrum, które wg. Tomaszewskiego jest jednoznaczne z “przeniesieniem” w “inne”. Otto⁵³ i Stróżewski⁵⁴ podkreślają stąd konieczność “przeźroczyści” środków użytych do osiągnięcia tegoż. Stąd często to dzieła pełne ascezy, budowane środkami elementarnymi, medytacyjne czy głęboko podkreślające znaczenie słowa. Warto przywołać tu twórczość Arvo Pärt’a (na przykład jego poruszający *Cantus in memoriam Benjamin Britten*⁵⁵, zbudowany jedynie z opadającej sekundowo gamy a-moll naturalnej), H. Góreckiego⁵⁶ (powtarzalność, nawiązania do folkloru), czy z drugiej strony “wzorcowa” muzyka kościelna Palestriny⁵⁷ (doskonałość kontrapunktu, formy i podania słowa). Drugim biegunem może tu być twórczość reprezentująca wartości profaniczne, czy też dionizyjskie – gdzie ekspresja jednostki, zwrot ku pierwotności czy fizyczności, treść i emocjonalność górowały zauważyć możemy zwroty estetyczne ku nagromadzeniu środków wyrazu. Warto tu rozpocząć od starożytnych bachicznych świąt rzymskich⁵⁸ z ich paradami, bębniami, trąbami i niezliczonym tłumem śpiewających, brutalność i przytłaczająca komplikacja w *Święcie Wiosny*⁵⁹ Strawińskiego, niejako sięgających jeszcze dalej wstecz. Renesansowe vilanelle⁶⁰ bawiące świty możnych panów włoskich, z ich niezwykłą kunsztownością środków poetyckich i ekspresji muzycznej, popisy techniczne, tak instrumentalne wokalne jako nadrzędna wartość⁶¹ (wywoływanie zachwytu, zdumienia, podziwu) tak kastratów w operach Heandla, wielkich wirtuozów romantyzmu (Liszt, Paganini) jak i primadonnach włoskiego *bel canto*. Wreszcie nie sposób pominąć poematy symfoniczne, programowe arcydzieła R. Straussa⁶² gdzie nagromadzenie środków w każdym elemencie dzieła muzycznego

⁵³ Rudolf Otto, *Świętość i sacrum*, tłum. J. Gałkowski, Warszawa: WAM, 1984.

⁵⁴ Henryk Stróżewski, *Filozofia muzyki*, Warszawa: PWN, 1998.

⁵⁵ Arvo Pärt, *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977), ECM Records, 1984 – analiza w: Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁵⁶ Henryk Mikołaj Górecki, *Trzy utwory w dawnym stylu* (1963), *Symfonia pieśni żalonych* (1976) – por. Adrian Thomas, *Górecki*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁵⁷ Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Rzym: 1567 – omówienie w: Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York: W.W. Norton, 1954.

⁵⁸ Liwiusz, *Ab urbe condita*, księga XXII, rozdz. 3.

⁵⁹ Strawiński, *Le Sacre du printemps*, premiera 1913.

⁶⁰ Cummings, Anthony. The Chorus of Women in the Italian Renaissance Villanella, in: *Renaissance Music and Poetics. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, ed. Russell N. Katz, Stuyvesant: Pendragon Press, 1985, s. 73–89.

⁶¹ Hudson, Warren. The Solo Voice in the Romantic Era: Liszt, Paganini, and the Virtuoso Tradition, New York: Garland, 1998, s. 45–67.

⁶² Gilliam, Bryan. *Thematic Transformation in Richard Strauss's Tone Poems*, Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 101–126.

i przekomponowana forma zalewają słuchacza morzem bodźców i fenomenów dźwiękowych (także dramaturgicznych) by niejako unaocznili historię oraz/lub stany ducha bohatera/ów poematu. Warto przywołać A. Scriabina i jego *Misterium* dodające do dzieła muzycznego (już samego w sobie niezwykle złożonego) światła, zapachy, taniec a nawet specjalne miejsce (dolina w Himalajach)⁶³. Podobną postawę pod koniec twórczości reprezentował Stockhausen⁶⁴. Ekspresjonistyczny *Pierrot Lunaire* Schoenberga, stale poszukującego nowych środków wyrazu⁶⁵ rozszerzył możliwości wyrazowe śpiewu techniką *sprechgesang*. Wartości dzieła muzycznego mogą być tak odmienne, jak odmienne jest określenie dobra, wartości czy piękna jako takiego.

Podczas wykładu *O Pięknie* wygłoszonego 29 stycznia 2018⁶⁶ prof. Władysław Stróżewski przytoczył słowa św. Augustyna z rozważań: “Czy piękne jest coś, bo się podoba, czy się podoba bo jest piękne?”⁶⁷. Dodał nieco później słowa ludowej piosenki “nie ta piękna która śliczna, ino ta co się podoba”. Podobnie dla Protagorasa⁶⁸ miarą wszystkiego był człowiek. Za to w nauczaniu św. Jana Pawła II nadrzędną w stosunku do piękna wartością była prawda⁶⁹, a rozłączność piękna i prawdy postulowali Nietzsche i Baudelaire⁷⁰. Warto wrócić na koniec w tym kontekście do mitycznego “ojca romantyków”, wielkiego humanisty przecież i przyjaciela Goethego. Beethoven zawsze miał człowieka na pierwszym miejscu. Nawet swoją *Missa Solemnis* zadedykował “od serca-niechaj do serc trafi”⁷¹. Dziełem zaś na wskroś przełomowym w historii muzyki, punktem zwrotnym, swoistym przesileniem zarówno estetycznym jak i treściowym jest jego kwartet *Grosse Fuge*, jeden z jego najbardziej skomplikowanych i budzących skrajne emocje utworów jest według Strawińskiego “na zawsze współczesny”. Muzykolog David B. Levy twierdził, że “niezależnie od tego, jak słyszy się utwór strukturalnie, kompozycja pozostaje

⁶³ Harper, Elizabeth. *Toward an Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 118–121.

⁶⁴ Stockhausen, Karlheinz. *Licht: die sieben Tage der Woche*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000.

⁶⁵ Schoenberg, Arnold. *Pierrot lunaire*, op. 21: Dreimal sieben Gedichte von Albert Giraud. Berlin: Universal Edition, 1912.

⁶⁶ Stróżewski, Władysław. *O pięknie*. Wykład wygłoszony 29 stycznia 2018 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

⁶⁷ Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Warszawa: Pax, 1987, księga IV, rozdz. 13.

⁶⁸ Platon, *Teajtet*, tłum. Władysław Witwicki, w: *Dialogi*, t. 3, Warszawa: PWN, 1958, 152a – cytat z Protagorasa: “Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy...”

⁶⁹ Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan 1999, punkt 6–7.

⁷⁰ Nietzsche, Fryderyk. *Narodziny tragedii*, tłum. Leopold Staff, Warszawa: PWN, 1991; Baudelaire, Charles. *Sztuka romantyczna*, tłum. Maria Leśniewska, Warszawa: PIW, 1967.

⁷¹ Beethoven, Ludwig van. *Missa Solemnis in D major; Op. 123*. Autograf partytury zawiera dedykację: *Von Herzen – möge es zu Herzen gehen!* („Z serca – oby do serc trafiła”)

przepelniona paradoksami⁷², które powodują, że słuchacz jest ostatecznie niezadowolony z egzegezy wywodzącej się wyłącznie z perspektywy strukturalnej.” Utwór jednak w swojej gorączkowej ekspresji⁷³ wyzwalał skrajne emocje i inspirował kolejne dzieła kompozytorów czy poetów. W kontekście jego padały określenia: apokaliptyczny; chaos; nie do zniesienia; borykanie się z wielkim brzemieniem; armageddon; doświadczanie człowieka przez Boga⁷⁴. Muzyka składa się z antynomii na każdym jest możliwym poziomie, dotyka wszelkich aspektów życia, poznania i duchowości. Bez wątpienia to w tych obszarach znajduje się jej nieuchwytny pojęciowo sens. Lutosławski powiedział zaś “Muzyka to nie tylko dźwięki”. Rozpatrując zatem zjawiska współczesnej muzyki pod kątem estetycznym, tak jako wykonawcy i odbiorcy, powinniśmy być otwarci na wszelakie jej aspekty, aby uchwycić oraz przeżyć to, co istotne i istotnie estetyczne. Niczym w kolażu - wielość pozornie niezwiązanych ze sobą elementów (tu - wartości estetycznych) tworzy ponad-estetyczną wartość.

⁷² Levy, David B. Beethoven’s Grosse Fuge: The Case of the Missing Link. W: 19th-Century Music, Vol. 3, No. 2 (1979), s. 99–117.

⁷³ Samson, Jim. *Beethoven: The Music and the Life*. London: HarperCollins, 2001, s. 374–380.

⁷⁴ Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W.W. Norton & Company, 2005, s. 422–425.

4. Analiza utworu Agaty Zubel – *Triptyque*

4.1. Biografia kompozytorki

Kompozytorka i wokalistka. Znana z niestandardowej skali głosu i wykorzystywania go w sposób łamiący stereotypy. Koncertuje na całym świecie, ma w dorobku wiele prawykonań. W jej repertuarze specjalne miejsce zajmuje muzyka najnowsza. Współpracowała z takimi zespołami jak Klangforum Wien, Ensemble InterContemporain, musikFabrik, London Sinfonietta, Ictus, Eighth Blackbird, San Francisco Contemporary Music Players, Seattle Chamber Players, Münchener Kammerorchester, Neue Vocalsolisten, Remix Ensemble, 2e2m Ensemble, a także The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, Staatsoper Hannover, Sinfonia Varsovia, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach i in.

Zarówno jako wokalistka jak i kompozytorka współpracowała z wieloma prestiżowymi filharmoniami, takimi jak Walt Disney Concert Hall w Los Angeles, Konzerthaus w Wiedniu, Konzerthaus w Berlinie, Musikgebouw w Amsterdamie, Musikverein Wien, Elbphilharmonie w Hamburgu, Filharmonia w Berlinie, w Kolonii, Luksemburgu, Moskwie, Essen, Royal Albert Hall, Royal Festival Hall w Londynie, Casa da música w Porto, National Sawdust w Nowym Jorku, Seattle Symphony, Chicago Symphony, Baltimore Symphony, L'Opéra de Reims, Filharmonia Narodowa w Warszawie, Filharmonia w Krakowie, w Łodzi, Szczecinie, Gorzowie, Filharmonia Śląska, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Opera Krakowska, Opera Wrocławska i in.

Była obecna także na festiwalach: BBC Proms, Wien Modern, Donaueschingen Musiktage, Festival d'Automne à Paris, Warszawska Jesień, März Musik, Międzynarodowe Kursy Kompozytorskie w Darmstadt, Ultraschall Festival w Berlinie, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Huddersfield Contemporary Music Festival, Trans Art Festival, Avanti! Festival w Finlandii, Other Minds Festival w San Francisco, Festiwal Beethovenowski w Bonn, Musikprotokoll, Ankara Festival, Klara Festival w Brukseli, Festival of Electronic Music w Karlsruhe, Melos-Ethos Festival w Bratysławie, Festival de Wallonie w Mons, a także Wratislavia Cantans, Chopin i jego Europa, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Sacrum Profanum, Musica Polonica Nova, Musica Electronica Nova, Festiwal Kultura Natura w Katowicach, Festiwal Łącuch i wiele innych.

Pisała na zamówienie prestiżowych instytucji muzycznych, takich jak Los Angeles Philharmonic, Seattle Symphony, Ensemble InterContemporain, Klangforum Wien, London Sinfonietta, SWR Radio, Deutschlandfunk, Westdeutscher Rundfunk, Deutsche Welle, Hannoversche Gesellschaft für Neue Musik, Festiwal Ultraschall w Berlinie, Festiwal Muzyki Europy Środkowej w Seattle, Festiwal Wratislavia Cantans, Warszawska Jesień, Sacrum Profanum w Krakowie, Kultura-Natura w Katowicach, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Instytut Polski w Tel Awiwie, Filharmonia Krakowska.

Wśród kilkunastu publikacji fonograficznych znajdują się m.in.: kompozytorskie – wydana przez KAIROS monograficzna płyta Not I oraz nagrodzony Fryderykiem album Cascando (CD Accord); wokalne – nominowane do Fryderyka Dream Lake z interpretacjami pieśni Witolda Lutosławskiego i Andrzeja Czajkowskiego, Poems z pieśniami Coplanda, Berga i Szymanowskiego oraz album El Derwid – Plamy na słońcu.

W 2010 jej opera-balet Between została wystawiona w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, a w 2011 zamówiona kolejna opera dla tej sceny – Oresteja. Kolejna forma operowa – Bildbeschreibung – powstała w 2016 roku na zamówienie Klangforum Wien i miała swoją premierę w 2018 roku.

W 2011 została zaproszona jako composer-in-residence festiwalu Other Minds w San Francisco. Przez dwa sezony (2010-2012) była też kompozytorem-rezydentem Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie. Natomiast w 2019 kompozytorem-rezydentem zespołu 2e2m w Paryżu.

W roku 2013 jej kompozycja Not I zarejestrowana wraz z Klangforum Wien reprezentująca Polskie Radio otrzymała najwyższą notę (grand prix) podczas 60. Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów, a w 2014 za utwór ten otrzymała nagrodę „Polonica Nova”. Uhonorowana Koryfeuszem Muzyki Polskiej 2016 w kategorii Osobowość Roku oraz Europejską Nagrodą Kompozytorską w 2018. W tym samym roku otrzymała również austriacką Erste Bank Kompositionspreis.

Na co dzień wykłada we wrocławskiej akademii muzycznej. W 2020 roku uzyskała tytuł profesora sztuki. Uhonorowana odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej” oraz medalem „Gloria Artis”. Jest stypendystką m.in. Ministra Kultury, Rockefeller Foundation, Ernst von Siemens Musikstiftung, Kultur Kontakt Austria. Jest także członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Współtworzy z Cezarym Duchnowskim duet ElettroVoce.

4.2. Inspiracja i znaczenie tytułu

„Na przekór mądrym, to, co było – wcale nie jest oczywiste.
Na przekór obecnym, to, co jest – wcale nie... jest,
raczej rozpada się z precyzją mechanizmów najdokładniejszego zegarka,
albo wręcz przeciwnie: sumuje migotliwą płataninę zdarzeń „wokół/tu/teraz”.
Na przekór pewnym sobie, nikt nie wie, czy to, co będzie, stanie się
obrazem triumfu, czy elegią.
Czy tryptyk powinien tworzyć jedną całość?
Tak, na tym polega tryptyku trwanie,
pod warunkiem, że potrafimy się pochylić nad każdym
ze stanów osobno.”⁷⁵
-Agata Zubel

Triptyque Agaty Zubel to utwór skomponowany specjalnie dla Ensemble Intercontemporain, który miał swoją premierę 7 lutego 2021 roku podczas Festiwalu Présences w Paryżu. Jest to trzecia kompozycja Zubel dla tego zespołu, po *Double Battery* i *mono-drum*. Jak napisała w poetyckiej notce o utworze autorka, pochylając się nad ciągłością trwania, czasu, przemijania, powstało studium trzech aspektów czasu: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Wyraźnie można odczytać rozmytą przeszłość z powracającymi na tle tej mgły wspomnieniami (interwencje instrumentów dętych na tle smyczkowych), pęd teraźniejszości (motoryka) wraz z jego nieprzewidywalnością i życiem („łamanie” schematycznej motoryki szesnastkowej interwencjami w innych rytmach lub długimi nutami w kontrastującej dynamice), i onirycznej przyszłości, której ziszczenie się nieuchronnie się do nas zbliża.

⁷⁵ Tekst autorstwa Agaty Zubel umieszczony na tytułowej stronie partytury utworu *Triptyque*

4.3. Nowatorstwo języka kompozytorskiego

Autorka w swojej twórczości często łączy elementy sonoryzmu, serializmu oraz nowoczesnych technik elektroakustycznych. Wpływy muzyki elektroakustycznej na instrumentalną inspirują wyjątkowe podejście do barwy, faktury i dynamiki w twórczości Agaty Zubel. W omawianym utworze te wpływy są wyraźnie obecne, co może świadczyć o jej poszukiwaniach w zakresie barwy i rytmu jako podstawowych elementów formotwórczych.

Wpływy muzyki elektroakustycznej — zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i koncepcyjnej — są wyraźnie obecne w jej dziełach instrumentalnych. Nie chodzi tu jedynie o zastosowanie elektroniki w ścisłym sensie (czyli jako nośnika dźwięków syntetycznych czy przetworzonych), ale o sposób myślenia o muzyce jako o zjawisku czasoprzestrzennym, gdzie barwa staje się nośnikiem dramaturgii. Jak zauważa Alicja Jarzębska, „w muzyce Zubel sfera brzmieniowa przenika się z ekspresją cielesną, co szczególnie widoczne jest w utworach wokально-instrumentalnych, gdzie kompozytorka operuje głosem w sposób instrumentalny, przekraczając granice klasycznego śpiewu”⁷⁶.

Zubel rozwija także koncepcję muzyki jako organizmu dynamicznego, w którym procesualność dźwięku dominuje nad statycznym kształtem formalnym. W tym kontekście jej twórczość można analizować przez pryzmat teorii spektralizmu i post-spektaryzmu, choć sama kompozytorka nie wpisuje się jednoznacznie w żaden z nurtów. Jak pisze Marcin Trzęsiok, „Zubel nieustannie balansuje między konstrukcyjną logiką a intuicyjnym gestem, między dyscypliną formy a ekspresją dźwięku, co czyni jej muzykę nieprzewidywalną i pełną napięć”⁷⁷. Warto także zwrócić uwagę na rolę głosu jako instrumentu — nie tylko w twórczości wokalne Zubel, ale również jako konceptualnego modelu dla budowy napięć i artykulacji w muzyce instrumentalnej. Zacieranie granic między głosem a instrumentem, między słowem a czystym dźwiękiem, staje się jednym z kluczowych aspektów jej muzycznego języka.

Podsumowując, nowatorstwo Agaty Zubel nie polega jedynie na zastosowaniu współczesnych technik kompozytorskich czy technologii, lecz na głębokim przedefiniowaniu relacji

⁷⁶ Alicja Jarzębska, *Nowe brzmienia – nowe ekspresje. Współczesna muzyka polska w perspektywie estetycznej*, Kraków 2016, s. 45.

⁷⁷ Marcin Trzęsiok, *Dźwiękowe strategie Agaty Zubel*, w: *Nowa muzyka polska. Konteksty – sylwetki – interpretacje*, red. Małgorzata Grajter, Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, Łódź 2019

między dźwiękiem a formą, wykonawcą a strukturą, ekspresją a materiałem muzycznym. Jej twórczość stanowi istotny wkład w rozwój współczesnej estetyki muzyki i może być analizowana zarówno w kontekście polskiej tradycji sonorystycznej, jak i międzynarodowego dyskursu na temat postawangardowych strategii kompozytorskich.

4.4. Tryptyk jako forma w muzyce

Triptyque składa się z trzech części, z których każda jest podzielona na trzy segmenty. Pierwsza i trzecia część mają formę ABA', gdzie fragmenty środkowe są ze sobą powiązane, tworząc spójność strukturalną. Część środkowa stanowi kontrast, oferując odmienne brzmienie i atmosferę. Forma utworu nawiązuje do trzyczęściowej konstrukcji rozumianej jako całość złożona z trzech następujących po sobie całości dopełniających się wzajemnie.

W kontekście estetyczno-historycznym tryptyk muzyczny, inspirowany tradycją tryptyku malarskiego, stanowi formę utworu składającego się z trzech powiązanych ze sobą części, które razem tworzą spójną, często narracyjną lub tematyczną całość. Choć termin "tryptyk" pochodzi pierwotnie z dziedziny sztuk plastycznych, jego zastosowanie w muzyce – zwłaszcza od końca XIX wieku – stało się istotnym środkiem organizacji większych form muzycznych, zarówno instrumentalnych, jak i wokalnoinstrumentalnych.

Inspiracja tryptykiem malarskim pojawiła się w muzyce w okresie modernizmu, kiedy kompozytorzy poszukiwali nowych sposobów integracji narracji, symboliki i emocji w strukturze dzieła. W przeciwieństwie do klasycznej formy sonatowej czy cyklicznej, tryptyk pozwalał na większą swobodę konstrukcyjną, umożliwiając rozwój idei w trzech autonomicznych, lecz powiązanych ogniwach.

Już wcześniej, w epoce romantyzmu, spotykano się z utworami trzyczęściowymi, jednak dopiero XX wiek przyniósł świadome użycie terminu „tryptyk” – zarówno jako deklarację struktury, jak i odwołanie do symboliki trójdzielności. Przykładem może być *Triptyque* (1911) francuskiego kompozytora Alberta Roussela czy *Tryptyk rzymski* (2003) – cykl muzyczny inspirowany tekstem papieża Jana Pawła II, skomponowany przez Michała Lorenca i innych.

Muzyczny tryptyk charakteryzuje się zazwyczaj trójdzielną strukturą, w której każda część pełni odrębną funkcję ekspresyjną lub narracyjną (np. ekspozycja – kontrast – kulminacja), tematyczną jednością, przejawiającą się w powtarzających się motywach, tematyce, programem

pozamuzycznym, harmonii lub tonacjach i symbolicznym odniesieniem do idei trójcy, przejścia, przemiany – często o charakterze religijnym, filozoficznym lub egzystencjalnym.

Często w muzycznych tryptykach można zaobserwować analogię do układu dramatycznego: pierwsza część jako wprowadzenie, druga jako rozwinięcie lub moment kryzysowy, trzecia jako rozwiązanie lub kontemplacja.

Tryptyk jako forma występuje zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne na przykład: *Tryptyk śląski* Henryka Mikołaja Góreckiego – utwór wokально-instrumentalny na sopran i orkiestrę, oparty na ludowych tekstach śląskich, *Triptyque* na skrzypce i orkiestrę Bohuslava Martinů – utwór ukazujący kontrast między emocjonalnymi przestrzeniami trzech części, czy *Triptych for Orchestra* Benjamin Brittena – kompozycja oparta na kontrastujących charakterach poszczególnych ogniw.

Współcześnie termin „tryptyk” jest także wykorzystywany metaforycznie – do opisu zestawu trzech niezależnych utworów połączonych wspólnym tematem, jak również jako strukturalny model kompozycyjny w muzyce filmowej, teatralnej czy elektronicznej.

Tryptyk muzyczny, podobnie jak jego malarski pierwowzór, posiada bogaty potencjał symboliczny. Trójdzielność często bywa odczytywana jako metafora ludzkiego życia, duchowego rozwoju lub cyklu egzystencjalnego. Kompozytorzy sięgający po tę formę wykorzystują ją zarówno do kontemplacji idei duchowych, jak i jako konstrukcyjną ramę dla wyrażenia złożonych emocji i myśli.

4.5. Trudności techniczne i dyrygenckie

W omawianym utworze to perkusja odgrywa kluczową rolę, z dwoma wykonawcami grającymi niemal bez przerwy, przechodzącymi płynnie między różnymi instrumentami, takimi jak ksylofon, perkusjonalia (cabasa, vibraslap, wood blocks, spring drum, papier ścierny, lion drum) czy fragmenty polistyrenu. Zubel, będąca również perkusistką, wykorzystuje w swojej muzyce bogaty wachlarz dźwięków i kolorów, które są dla niej istotnym elementem formotwórczym.

Tryptyk Agaty Zubel jest dziełem wielowarstwowym. Na poziomie makro, formy, każda z jego trzech części różni się charakterem, i powinna być wykonana jak największym podkreśleniem swoich różnic (czy raczej swojej wyjątkowości) na tle pozostałych; w ten sposób uzupełniając się swoją innością tworząc całość. Na poziomie mikro, faktury, starać należy się

o podobne podejście do wykonania, podkreślając symultanicznie występujące plany, polifakturalność. Plany te odróżniają się ze sobą bardzo wyraźnie i na pierwszy rzut oka do partytury mogłyby przysparzać kłopotów z uzyskaniem korzystnego balansu w zespole, jednak idea utworu narzuca nietypowe podejście w tej materii, szczególnie w pierwszej i drugiej części. Plany, które mogłyby zdominować wolumenem orkiestrę (np. perkusja w pierwszej części) należy z premedytacją wykonać właśnie w ten sposób. Łączy się to zarówno z barwą jak i rytmem - oba elementy dzieła muzycznego są niezależne, a wręcz w opozycji do siebie w poszczególnych planach fakturalnych.

4.6. Proces przygotowania i przebieg prób

Podczas prób kluczowym było wydobycie charakteru z poszczególnych części oraz faktur wspomnianych powyżej wewnętrznych kontrastów. Należało podkreślać występujące po sobie lub symultanicznie różnice barwowe, dynamiczne i rytmiczne. Dominującym elementem, nieustannie wymagającym uwagi był rytm. W pierwszej części polirytmiczne fragmenty w niezależnych dynamikach wymagały mnóstwo uwagi. Równie wymagająca rytmicznie część druga wymagała z kolei innego aspektu - synchronizacji w zazębiających się ze sobą fraz szesnastkowych. Wspominany uprzednio aspekt balansu i wyrazistego realizowania oznaczeń dynamicznych podkreślane były przez kompozytorkę obecną na próbach. Warto zaznaczyć, że utwór pierwotnie napisany dla francuskiego zespołu, specjalnie na warszawskie wykonanie został opracowany na powiększony skład smyczkowy (w pierwszej wersji pisany na pojedynczą obsadę) co zapewniało możliwość precyzyjniejszej kontroli dynamiki w tej części orkiestry.

4.7. Uwagi do wykonania koncertowego

Podczas wykonania koncertowego wszystkie wypracowane na próbach szczegóły i detale należało podkreślić sugestywnym gestem, inspirować ekspresyjne nastroje wielowymiarowego utworu. Wyzwaniem jest pomieszczenie w jednym, czytelnym dla całego zespołu schemacie dyrygenckim, informacji dla wielorakich planów, dynamik, artykulacji, omawianych powyżej. Elementem technicznym i wyrazowym jest również traktowanie formy, kreowanie dramaturgii. Technicznie, następujące po sobie fazy utworu, wymagają wielkiego skupienia, połączenia w całość

wypracowywanych na próbach fragmentów, świadomie i swobodnie poruszając się po kolejnych odcinkach i komplikacjach jakie niosą. Wyrazowo, należy zachować świadomość w którym momencie utworu jesteśmy, i jak chcemy kreować dramaturgię. Zwiększamy zatem lub uspokajamy intensywność wykonania w relacji do trzech aspektów dzieła. Realizując technicznie wymagającą partyturę, będąc w „teraźniejszości” wykonania, pozostajemy świadomi „przeszłości”, przygotowania i świadomości dzieła, podejmujemy decyzję w relacji do „przyszłości” wykonania, czyli tego, jak dramaturgicznie przeprowadzić należy wykonanie.

5. Analiza utworu Ashley Fure – *Bound to the Bow*

5.1. Biografia kompozytorki

Ash Fure⁷⁸ to artystka, która łączy w swojej twórczości muzycznej instalację i performance. Nazywane przez *The New Yorker* „czysto instynktownymi” i „oszałamiająco oryginalnymi”, pełne wrażenia słuchowe Fure otwierają niezwykle miejsca zbiorowego spotkania. Działając poza językiem lub opowieścią, Ash kształtuje naładowaną, wielozmysłową atmosferę, w której słuchacze i wykonawcy poruszają się razem. Ostatnie wciągające produkcje to *Hive Rise: for Subs and Megas* (2020), zlecone przez Club TransMediale (CTM) i mające premierę w kultowym berlińskim klubie Berghain; *Filament: for Trio, Orchestra, and Moving Voices* (2018), na zamówienie Filharmonii Nowojorskiej, premiera w nowojorskiej Geffen Hall; oraz *The Force of Things* (2017), opera instalacyjna, której premiera odbyła się na Peak Performances, która zмага się z narastającą falą lęku przed klimatem w nas. Fure posiada doktorat z kompozycji muzycznej na Uniwersytecie Harvarda i jest profesorem nadzwyczajnym muzyki w Dartmouth College. Finalista nagrody Pulitzera w dziedzinie muzyki 2016, Fure jest laureatem dwóch nagród Lincoln Center Emerging Artists Awards, stypendium Guggenheima, rzymskiej nagrody w dziedzinie kompozycji muzycznej, nagrody DAAD Artists-in-Berlin Prize, stypendium Fundacji na rzecz Sztuki Współczesnej dla artystów, stypendium Fulbrighta we Francji, stypendium Darmstadt Kranichsteiner Musikpreis oraz stypendium podoktorskie Mellon na Uniwersytecie Columbia.

5.2. Inspiracja literacka (Coleridge)

„Z fragmentu słynnego poematu Coleridge’a *The Rime of the Ancient Mariner*⁷⁸ (Pieśń o starym żeglarzu) „wskoczyła” mi do ucha sekwencja z albatrosem, ale odkształcona. Albatros, wielka skrzydlata istota, nie został zabity strzałą z łuku żeglarza, by zawisnąć na jego szyi, jak u Coleridge’a, lecz przywiązany na dziobie łodzi. Wyłoniło się z tego kilka sprzecznych określeń: ciężka lekkość, lot uziemiony, mokre, ciężkie skrzydła. *Bound to the Bow* jest naładowane taką właśnie spętaną energią kinetyczną. Oszałałe pasma dźwięków zaplatają się w gęstych, hałaśliwych

⁷⁸ Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, Wydawnictwo Zielona Sowa.

sieciach. Smyczki miotają się po strunach jak ptaki w klatkach: trzepocą się, próbują osiągnąć ton, wznieść się do lotu.” -Ash Fure

Rymy o starym marynarzu (ang. *The Rime of the Ancient Mariner*) to wydany w 1798 roku poemat autorstwa Samuela Taylora Coleridgea, uważany za pierwszy manifest romantyzmu angielskiego. Podmiot liryczny to jedyny ocalały żeglarz z długiej i pełnej nadprzyrodzonych wydarzeń podróży morskiej. Kluczowym wydarzeniem jest zastrzelenie albatrosa przez marynarza, co sprowadza na załogę i statek szereg klątwę. Symboliczna zbrodnia przeciw naturalnemu porządkowi świata, skutkuje odpowiedzią ponadnaturalną - świat rzeczywisty łączy się tu z nadprzyrodzonym w typowym dla literatury romantycznym duchu. Kompozytorzy zainspirowani poematem nie starają się jednak ilustracyjnie odnosić do narracji lecz głęboko przetwarzają obraz jaki wytworzył się w reakcji na odczytanie poematu. Następuje podmiotowa metamorfoza (zmiana treści poematu - albatros nie jest na szyi marynarza lecz na dziobie statku) i wytworzenie określeń związanych z tym stanem (ciężka lekkość, lot uziemiony, mokre, ciężkie skrzydła). Taka meta relacja do źródła literackiego jest odzwierciedlona również w samym sposobie komponowania tkanki dźwiękowej - okazuje się bowiem, że aspekt wizualny i emocjonalny jest wyjątkowo ważny.

5.3. Nowatorstwo technik instrumentalnych i ekspresyjnych

Zastosowane rozszerzone techniki wykonawcze w partiach instrumentalnych tworzą gęste faktury homogenicznie podkreślone partią elektroniki - często słuchacz może mieć kłopot w zidentyfikowaniu skąd dociera dźwięk. Indywidualnym i wysoce nowatorskim jest jednak podejście do wydobywania dźwięków i do samych już dźwiękowych tkanek. Słowa kompozytorów „[...]kilka sprzecznych określeń: ciężka lekkość, lot uziemiony, mokre, ciężkie skrzydła. [...] Oszałałe pasma dźwięków zaplatają się w gęstych, hałaśliwych sieciach. Smyczki miotają się po strunach jak ptaki w klatkach: trzepocą się, próbują osiągnąć ton, wznieść się do lotu.” Podkreślają tu celowość niemalże teatralnego charakteru w jakim oczekuje się się, że będą grać muzycy. Przykładowo szybkie przeniesienia smyczków, w partii skrzypiec i altówki wymagane przez zapis nutowy są nienaturalnym sposobem gry na tych instrumentach, jednak kompozytorzy oczekują tego efektu „miotania się” po instrumencie. Ma to na celu osiągnięcie efektu dźwiękowego i emocjonalnego na raz - autorzy nie rozróżniają jak gdyby samego dźwięku od sposobu jego wydobywania - jeśli więc dźwięk wydobywa się z oporem i powtarzanym wymachem

ręki, będzie to dźwięk i uczucie ptaka jaki próbuje lecz nie może wznieść się do lotu. Innym przykładem tego samego myślenia jest wykorzystywanie w partyturze określeń dynamicznych w cudzysłowie („*f*”, „*mf*”) - określają one intensywność fizycznego gestu, niekoniecznie korelując z właściwym wolumenem dźwięku.

5.4. Struktura formalna i rola elektroniki

Utwór rozpoczyna dynamiczny gest sonorystyczny tutti o wyrazistym rytmie. Natychmiast po 2 taktach następuje dłuższy, statyczny fragment z jednym dźwiękiem utrzymywanym przez solo skrzypiec. Idea zestawiania kontrastujących fragmentów (fakturalnie, dynamicznie i brzmieniowo) kształtuje całą formę. Następujące po sobie odcinki wydłużają się i wprowadzają kolejne elementy brzmieniowo - fakturalne. Architektura utworu w skali makro również może być rozpatrywana jako dwuczęściowa wykonywana *attaca* - początkowa faza, gdzie kolejne elementy są stopniowo dodawane do cykli dynamiczno-statycznych, i drugą część zasadniczą, zwieńczoną kodą. Jest to wyraźnie nawiązanie do formy dwuczęściowej W. Lutosławskiego⁷⁹. Warstwa elektroniczna utworu wzbogaca ambient brzmieniowy, jest więc elementem wyrazowym a nie formotwórczym - to elektronika ma się dopasować do przebiegu wykonania (nie kreować je).

5.5. Trudności wykonawcze i wpływ na pracę dyrygenta

Wymagające rozszerzone techniki wykonawcze w partiach wszystkich instrumentów użytych w *Bound to the Bow* pozwalają uzyskać niespotykany obraz dźwiękowy, jednak stwarzają kilka trudności wykonawczych. Po pierwsze, każdy instrumentalista musi opanować nową technikę, niekiedy pierwszy raz w życiu mając z nią styczność. Należy pamiętać, że zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki współczesnej (np. Klangforum Wien, SWR Symphonieorchester) regularnie korzystają z niekonwencjonalnych metod wydobycia dźwięku i są niejako przyzwyczajone do tego typu twórczości. Zespoły rzadziej grające muzykę najnowszą, nawet pomimo sporego doświadczenia w tej materii, są mniej pewne w realizowaniu rozszerzonych technik, niekiedy również niechętnie do wyrazistego realizowania ich (często tłumaczone jest to obawą o uszkodzenie instrumentu). Dodatkowym utrudnieniem jest zabieranie uwagi wykonawcy - muzyk, który zastanawia się choćby ułamek sekundy dłużej niż zwykle, nad daną techniką

⁷⁹ Marlena Winnicka, „Forma dwuczęściowa w twórczości Witolda Lutosławskiego”, *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, nr 14/2019, dostęp online: <https://czasopisma.ukw.edu.pl/index.php/mhte/article/view/412>

wykonawczą, której zapis widzi na swoim pulpicie, mniej uwagi poświęca na całą resztę otaczającej go rzeczywistości muzycznej.

Wpływ powyżej opisanych czynników na dyrygowanie jest pośredni i bezpośredni. Po pierwsze, prowadząc wykonanie należy sugestywnie inspirować muzyków do realizacji danego zapisu lecz nie przerysowywać żadnej z sytuacji. Gdyby schemat dyrygowania w jakimkolwiek momencie stał się nieczytelny, orientacja w czasie zespołu (całego lub jego części) będzie zaburzona. Dyrygowanie więc nie tylko muzyką ale pauzami jest niezbędne do prawidłowej synchronizacji. Skuteczną pomocą w tej kwestii są też „punkty orientacyjne” - ustalenie specjalnego gestu dyrygenta w określonych momentach partytury - na przykład „literach” w partyturze, bądź określonych taktach.

5.6. Wyzwania interpretacyjne

Najważniejszym elementem wyrazowym omawianego utworu jest brzmienie. Nawarstwiające się na siebie ugrupowania dźwięków, efektów, partii elektroniki, i przetworzeń elektronicznych budują niesamowitą brzmieniowość, której podporządkowana jest cała narracja i dramaturgia utworu. Aby osiągnąć zamierzone wykonanie, należy zwrócić uwagę na kilka aspektów. Po pierwsze - pracować nad wyrazistością efektów i ich sensualnej gestykulacji (uczucie dźwięku i gestu emocjonalnego), równolegle kontrolując balans brzmienia orkiestry. Wszelkie niestandardowe sposoby gry na instrumentach odróżniają się od dynamiki uzyskiwanej na danym instrumencie podczas gry standardowej. Należy więc przykładać wielkiej uwagi do balansu dynamicznego.

Drugim aspektem balansu jest stopliwość brzmienia orkiestry z warstwą elektroniczną. W przypadku pracy nad tym elementem idealnym rozwiązaniem jest pomoc ze strony asystenta dyrygenta. W przypadku omawianego koncertu, nie było takiej możliwości. Współpraca zatem z realizatorami warstwy elektronicznej odbywała się bezpośrednio na drodze dyrygent-realizatorzy. Jest to typ pracy oparty na wymianie słownej, gdyż obraz dźwiękowy na scenie znacząco odróżnia się od tego na widowni. Określenie tego, jaki efekt chce się uzyskać oraz zaufanie do realizatorów jest kluczowe.

5.7. Proces przygotowania i przebieg prób

Opanowanie partytury wypełnionej po brzegi efektami sonorystycznymi polega głównie na wyobraźni. Dyrygent musi wewnętrznie „usłyszeć” wszystkie brzmienia, i tak samo połączyć je w tekstury fakturalne. Nie ma możliwości zagrania partytury w formie wyciągu na fortepianie. W omawianym utworze znajdują się dźwięki o określonej wysokości dźwięków i tworzą współbrzmienia akordowe, jednak nie można rozpatrywać ich w kategorii harmonii funkcyjnej. Materiał dźwiękowy jest więc głównie oparty na brzmieniowości. Dodatkowym mankamentem omawianej partytury jest czysto techniczna sprawa - wielkość druku. Wydawca (Edition Peters) postanowił wydrukować nuty w układzie, którym każdy instrument posiada swoją pięciolinie. Efektem takiego działania jest partytura z 34 pięcioliniami lub liniami. Aby zapisane informacje były czytelne, format druku musiał być ogromny; partytura przeznaczona do wykonania koncertowego dostarczona przez wydawcę miała format większy niż A2. Po otwarciu nut jest to więcej niż A1. Sposób, w jaki nuty zostały wydane (font, układ strony, wielkość znaków) sprawiał, że dyrygowanie z przysłanych nut było niemalże niemożliwe. Partytura nie mogła zostać otwarta na pulpicie tak, żeby płasko leżała - przy czym nie mieściła się na pulpicie dyrygenckim (wzdłużnie). Zwiększenie rozmiaru strony pozwalało odczytać znaki i informacje (były czytelniejsze, nie rozmyte) lecz odnalezienie odpowiedniego miejsca w nutach wzrokiem podczas dyrygowania, kiedy zerka się jedynie na partyturę i odwraca do muzyków było niezwykle karkołomne. Żeby ograniczyć te problemy techniczne i móc skupić się na muzyce, a nie szukaniu nut na potężnej płachcie (otwarte nuty przysłane przez wydawcę były niemalże równe wzrostowi dyrygującego), opracowałem do wykonania koncertowego partyturę w formacie dwukrotnie mniejszym, zbindowanej spiralką plastikową. I tak cały proces przygotowywania się do prób oraz koncertu przebiegał na dużej partyturze. W trakcie tej pracy wszelkie notatki i spostrzeżenia wpisywane były autorskimi oznaczeniami i kolorami do partytury mniejszej, z której korzystałem w trakcie prób i koncertu - problematyczny aspekt techniczny (fizyczny) partytury został opanowany.

Przebieg pracy nad przygotowaniem utworu podczas prób z orkiestrą polegał w znacznej mierze na (poza opisanymi w wyzwaniach interpretacyjnych brzmieniem, balansem i współpracą z realizatorami warstwy elektronicznej utworu) koordynowaniu zdarzeń dźwiękowych (wejść instrumentów, orientacji w formie), precyzją rytmiczną. *Bound to the bow* składa się z odcinków o zróżnicowanych rytmicznie fakturach - niekiedy zapis rytmiczny prowadzi do wertykalnej desynchronizacji, zwykle płynnej migotliwej tkanki trzepoczących się szelestów i błyszczących

aliquotów, niekiedy zaś wyraźnie synchronicznych wertykalnie odcinków. W obu skrajnych przypadkach i wszystkich wariantach pomiędzy nimi, środkiem do uzyskania oczekiwanego rezultatu muzycznego jest precyzyjna realizacja rytmu - jednak nieodzownym w pracy artystycznej orkiestry jest, by w każdym przypadku muzycy byli świadomi sytuacji wykonawczej, w której się znajdują. Innymi słowy, gdy muzyk wie, że ma się z kimś zsynchronizować, albo odwrotnie, jest skuteczniejszy. W sytuacji wykonywania muzyki najnowszej, prawykonania, jest to bardzo ważny element pracy dyrygenta - inspirować świadomość i osłuchanie się z utworem, doprowadzić do świadomego wykonania dzieła.

5.8. Wykonanie koncertowe

Bound to the bow wykonywany był jako drugi w kolejności. Najważniejszymi aspektami dyrygenckimi były kontrola, subtelność gestykulacji oraz wyczucie czasu będąc w momencie aktu twórczego. Pierwsze dwa wspomniane wynikały z podobnych przyczyn - kontrolowanie przebiegu wykonania wymagało powściągliwej ekspresji w gestach, aby nie ucierpiała czytelność schematu dyrygenckiego. Wyczucie czasu zaś, mogło być plastyczne i wynikające ze wsłuchania się w brzmienie zespołu i warstwy elektronicznej. Pozwalał na to fakt zastosowania samplera w orkiestrze, którym muzyk inicjował kolejne zdarzenia (sample, efekty etc.). Odmiernym przypadkiem łączenia orkiestry z elektroniką był utwór *Skumfiduser!* Marka Applebauma, wykonany jako trzeci w opisywanym koncercie.

6. Analiza utworu Marka Appelbauma – *Skumfiduser!*

6.1. Biografia kompozytora

Mark Applebaum (ur. 1967, Chicago) jest profesorem kompozycji Leland & Edith Smith na Uniwersytecie Stanforda, gdzie pełnił funkcję stypendysty Johna Philipa Coghлана, otrzymał w 2003 roku nagrodę Waltera J. Goresa za wybitne osiągnięcia w nauczaniu i został mianowany członkiem Hazy Family University Fellow in Undergraduate Education. Doktoryzował się w zakresie kompozycji na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego, gdzie studiował u Briana Ferneyhougha, Joji Yuasa, Randa Steigera i Rogera Reynoldsa. Otrzymał magna cum laude w Carleton College, gdzie studiował kompozycję pod kierunkiem Phillipa Rhodesa, ukończył pracę maderską, dzięki której pojechał do Mexico City, aby przeprowadzić wywiad z Conlonem Nancarrowem, i otrzymał w 1989 r. nagrodę Sigred & Erling Larsen Award in the Creative and Performing Arts.

Wiele jego utworów nacechowanych jest wyzwaniem dla konwencjonalnych granic ontologii muzycznej: utwory na trzech dyrygentów i bez muzyków, koncert na kwiaciarnię i orkiestrę, utwory na instrumenty wykonane ze śmieci, oznaczenia notacyjne pojawiające się na tarczach specjalnie zaprojektowanych zegarków na rękę, utwory za wynaleziony język migowy z choreografią dźwiękową, wzmocnione rytuały dadaistyczne i 72-metrową partyturę graficzną wystawioną w muzeum bez instrukcji interpretacji. Pomimo znaczących i często ezoterycznych wyzwań, jego twórczość jest broniona przez gorliwą grupę nieustraszonych wykonawców. The San Francisco Contemporary Music Players zaprezentowało swoją premierę jego kompozycji Rabbit Hole, złożonej kompozycji na zespół kameralny opartej na przewracaniu stron. *Aphasia*, na gesty rąk solo, została wykonana ponad 300 razy przez ponad 60 graczy w 20 krajach. Jego TED Talk – o nudzie – obejrzało ponad trzy miliony widzów.

Utwory solowe, kameralne, chóralne, orkiestrowe, operowe i elektroakustyczne Applebauma były wykonywane w Ameryce Północnej i Południowej, Europie, Afryce, Australii i Azji, na Darmstadt Sessions, Bourges Festival we Francji, ICMC w Pekinie i Singapurze, belgijski TRANSIT Festival, Sztokholm New Music, włoski Festival Spaziomusica, Young Nordic Music Festival w Szwecji, Sonic Circuits w Hongkongu, Essl Museum w Austrii, Amsterdam's Great Virtuoso Slugfest, American Composers Orchestra's OrchestraTech w Nowym Jorku, San

SoundBox Francisco Symphony, Woodstockhausen Festival w Santa Cruz, BONK Festival, College Music Society, Southeastern Composers League, Florida Electro-Acoustic Music Festival, Northwestern University New Music Marathon, Digital Arts Concert Series w MidAmerican Center for Contemporary Music, Kansas City Electronic Music Festival, Piano Spheres, Time Canvas Festival w Antwerp, North American Saxophone Alliance, Minneapolis SPARK Festival, Thingamajigs Festival w Oakland, Unyazi Festival w Johannesburgu w RPA, liczne festiwale „alfabet soup” – SEAMUS, NWEAMO, ISCM, SIGGRAPH – oraz w miejscach takich jak Carnegie Hall w Nowym Jorku i Kennedy Center w Waszyngtonie. Jego utwór *Pre-Composition*, utwór metamuzyczny, zdobył drugie miejsce *emsPrize* podczas Electronic Music Stockholm.

Jego kompozycje wykonywane były ponad to podczas Electronic Music Midwest 2002, 2004 University of Michigan Eclectonica Microfestival, 61. Festiwalu Muzyki Współczesnej na Louisiana State University, SONORITIES 2007 w Belfaście, PRO ARTE Festival 2008 w Sankt Petersburgu, Instruments-Interfaces Festival 2008 w Bazylei, Quiet Music Festival 2008 w Cork, Irlandia, Roots & Rhizomes 2009 w Banff, Comprovisations 2012 w Montrealu, University of Wisconsin, 49th Commissioned Composer Project River Falls, 2014 Other Minds Festival w San Francisco, Spoleto Festival 2015, Oregon Fringe Festival 2017 i Fiński Time of Music Festival 2017.

Otrzymywał zamówienia od Betty Freeman, Merce Cunningham Dance Company, Vienna Modern Festival, Fromm Foundation, Kronos Quartet, loadbang, Paul Drescher Ensemble, ICE, Zeitgeist, MANUFACTURE (Tokio), Banff Centre for the Arts w Kanada, Sound Collectors (Australia), St. Lawrence String Quartet, San Francisco Contemporary Music Players, Belgijski Champ D'Action, Festival ADEvantgarde w Monachium, Third Practice Festival, Jerome Foundation, American Composers Forum, Meridian Arts m.in. Ensemble, Baryshnikov Arts Center, Stony Brook Contemporary Players, Chamber Music America, GRM w Paryżu i Spoleto Festival.

Jego muzykę wykonywały liczne ansamble specjalizujące się w muzyce najnowszej m.in. Arditti String Quartet, JACK, Bozzini String Quartet, Speculum Musicae, Talea Ensemble, Zeitgeist, SONOR, Inauthentica, Beta Collide, red fish blue fish percussion ensemble, Ensemble XX. Jahrhundert, Vocal Constructivists, Northwestern University Contemporary Music Ensemble, University of Illinois New Music Ensemble, NYU New Music Ensemble, Stanford Symphony Orchestra, Callithumpian Consort, Skin & Bones, Percussion Ensemble Freiburg, Los Angeles Percussion Quartet, Third Coast Percussion, zespół Harveya Sollbergera, Marka Menziesa

i Dennisa Russella Daviesa oraz czołowi soliści naszych czasów, w tym Steven Schick, Irvine Arditti, Gloria Cheng, Craig Hultgren, Helen Bledsoe, Terry Longshore, Magnus Andersson, Aiyun Huang, Juliet Fraser, Allen Otte, Brian McWhorter i Bertram Turetzky. Nagrania jego muzyki wydały Innova, Tzadik, Capstone, Blue Leaf, SEAMUS, New Focus, Champ D'Action, Evergreen.

W 1997 roku Applebaum otrzymał nagrodę Stephen Albert Award przyznaną przez American Music Center oraz stypendium artystyczne-rezydencję w kolonii artystycznej Villa Montalvo w Północnej Kalifornii. Angażował się w liczne kolaboracje intermedialne, m. in. w *That Brainwave Chick* (z artystą neuronalnym Parasem Kaul), *Architettura Redux* (z filmowcem Iarą Lee, Caipirinha Productions), *Concerto for Florist and Ensemble* (z florystą Jamesem DelPrince), *The Bible without God* (z The Merce Cunningham Dance Company), *Aphoristic Fragment* (z animatorką Anną Chupą), *Interactive Sound Pavilion* (z architektem Davidem Perkesem), *Spring Migration* (z choreografem Brittany Brown) oraz projekty z laptopowymi zespołami DJ-ów *Digital Cutup Lounge* (Hong Kong) i *Tricky OL* (Japonia). Jest bohaterem wielu filmów dokumentalnych, takich jak „I Live for Art” Blue Dot Productions i „Szalony naukowiec muzyki” May-Lily Lee dla Amercian Spark TV. Zaangażowanie w sztuki wizualne reprezentuje jego gigantyczna partytura graficzna *The Metaphysics of Notation*, którą można oglądać w wielu muzeach i galeriach.

Od 1990 roku Applebaum buduje instrumenty elektroakustyczne ze złomu, sprzętu elektronicznego, metalowego i przypadkowo znalezionych przedmiotów do użytku zarówno jako narzędzia kompozytorskie, jak i improwizacyjne. Badania te zostały szczegółowo opisane w jego artykule dla *New Music and Aesthetics in the 21st Century*. Jego najnowszy instrument — „Mouseketier” — to muzyczny Frankenstein składający się z prętów gwintowanych, gwoździ, grzebieni, ograniczników drzwi, sprężyn, skrzypiących kół, grzechotek, żarówki pływającej w zbiorniku toalety i innych nietypowych przedmiotów, które są szarpane, drapane, wyginane i przetwarzane za pomocą live electronics. Płytkę *Mousetrap Music* z improwizacjami "sound-sculpture" a także podwójną płytkę *The Bible Without God*, która zawiera współpracę z Merce Cunningham Dance Company w 2005 roku wydała Innova. W katalogu tegoż znajduje się płyta z muzyką elektroniczną *The Janus ReMixes: Exercises in Auto-Plundering* nawiązującą do kompozycji akustycznych z cyklu *Janus*.

W ostatnich latach Applebaum pisał popowe piosenki ze szwedzkimi autorami piosenek Johanem Beckerem i Fredrikiem Thomanderem. Działa również jako pianista jazzowy. Koncertował od Sumatry po Czechy, występując z solowymi recitalami na Oxford Jazz Festival, w Amerykańskiej Katedrze w Paryżu oraz na koncercie sponsorowanym przez Ambasadę

amerykańską w Wagadugu w Burkina Faso. W 1994 roku otrzymał nagrodę jazzową Southern California Jazz Society, a w 1999 Mark Applebaum Trio wystąpiło w pierwszym wydarzeniu artystycznym Mississippi transmitowanym na żywo w sieci. Pod pseudonimem The “Idiom Idiots” Applebaum dawał jazzowo-barokowe, mashupowe recitale z wirtuozowskim klawiszowcem Mahanem Esfahanim. Regularnie występuje ze swoim ojcem, kompozytorem Bobem Applebaumem, w Applebaum Jazz Piano Duo. Duet zadebiutował w Tunezji w Teatrze Miejskim w Tunisie i występował w Singapurze. Ich pierwsze nagranie studyjne, *The Apple Doesn't Fall Far from the Tree* zostało wydane przez Innova.

W Stanford Applebaum pełni również funkcję szefa założyciela [sic] – *Stanford Improvisation Collective*. Przed objęciem obecnego stanowiska wykładał na UCSD, Mississippi State University i Carleton College, gdzie pełnił funkcję artysty wizytującego w Dayton-Hudson. Prowadził zajęcia w Antwerpii, Santiago, Singapurze, Melbourne, Paryżu, Amsterdamie, Kopenhadze, Sztokholmie, Oksfordzie i Finlandii oraz *master artist* w Atlantic Centre for the Arts. Był zapraszany do prowadzenia wykładów i kursów mistrzowskich w wielu instytucjach, m.in. Harvard, Princeton, Columbia, Dartmouth, Wesleyan, Oberlin, Yale, Duke, Brandeis, Cal Arts, Mills, University of Chicago, Northwestern, Eastman School of Music, Cincinnati Conservatory, New England Conservatory, Queensland Conservatorium w Brisbane, Australian National Academy of Music w Melbourne, McGill University w Montrealu, Hong Kong University, JML/Irino Foundation w Tokio, Rotterdam Conservatory, Bruckner Conservatory w Linz, Austria, Oxford University, Queen's University w Belfaście, Sorbonne University w Paryżu, Uniwersytety w Toronto, Michigan, Illinois, North Texas, Oregon, Virginia, California w San Diego i Berkeley, Bowling Green State University, Janacek Akademie w Czechach oraz San Francisco Commonwealth Club.

Applebaum zasiada w zarządzie Other Minds i Carleton College. Mieszka w Kalifornii z żoną i córką. Dodatkowe informacje i zapowiedzi nadchodzących występów można znaleźć na stronie www.markapplebaum.com.

6.2. Inspiracja

Skumfiduser!

„Jednoczęściowy utwór na orkiestrę i taśmę wygenerowaną przez komputer. Początek jest rytmiczny, „technopodobny”, taneczny. Pod koniec, na tle szorstkich odgłosów drapanej płyty winylowej, orkiestra gra liryczną, rzewną, nostalgiczną melodię. W międzyczasie odbywa się bezwzględny pirotechniczny sparing między nagraniem i orkiestrą, które walczą o przewagę. Rozróżnienie orkiestry od nagrania nie zawsze jest jednak łatwe, gdyż dźwięki tej pierwszej bywają akustycznie nietypowe, nieortodoksyjne: np. wrzaski pocieranych smyczkiem talerzy i tam-tamów, cienki skowyt tonów harmoniczných w smyczkach, brzęk szklanych butelek potrącaných pałeczkami, gwizd gwizdków, tykanie starego budzika, a nawet łoskot tłuczonych talerzy wrzucanych do metalowego śmietnika.

Zacząłem pisać utwór w roku 1999, kiedy mieszkąłem w Mississippi, na jakiś czas go odłożyłem, a ukończyłem później w Kalifornii.

Moim zdaniem w procesie komponowania tytuły utworów nadawane są zwykle zbyt wcześnie; są znakiem, że wypowiedź artystyczna ma szczególny program muzyczny lub pozamuzyczny, i definiują jego fundament. Częstokroć tytuł opisuje samą muzykę: można go wówczas porównać raczej do obnoszonego publicznie transparentu czy odznaki niż do prywatnego, hermetycznego kodu. W tym przypadku było na odwrót: poszukiwałem tytułu dla skończonego już utworu orkiestrowego, skomponowanego obiektu dźwiękowego bez żadnego szczególnego programu bądź agendy, zwyczajnej próby napisania utworu orkiestrowego z taśmą. (Mimo że zadanie to miało charakter ogólny i elastyczny, trzymałem się jednak pewnego narzuconego sobie ograniczenia: wygenerować całość materiału elektronicznego w nagraniu, komponując najpierw cyfrowe obrazy, a następnie przekształcając je w dźwięki przy użyciu platformy programowej MetaSynth.) Na szczęście pamiętałem, że „skumfiduser” to w języku duńskim „słodka pianka”. Co ważniejsze, jest to najfajniej brzmiące słowo we wszystkich językach. Zatem z wielką radością i nie bez fascynacji przedstawiam mój utwór jako pretekst do użycia tego nieprawdopodobnego słowa.”⁸⁰

-Mark Applebaum

⁸⁰ Mark Applebaum, wypowiedź o utworze *Skumfiduser!*, dostępna na stronie internetowej Musicworks

Kompozycję *Skumfiduser!* Marka Applebauma można by sklasyfikować jako capriccio (swobodna forma, żywy i humorystyczny charakter) na orkiestrę symfoniczną i taśmę. Proces twórczy, jak powyżej opisuje kompozytor, wyszedł z zadania jakim było napisanie utworu na określony skład i w pierwszej kolejności wygenerowanie partii taśmy użytej w utworze. Swobodne i elastyczne podejście poskutkowało stworzeniem kompozycji „z przymrużeniem oka”. Utwór został prawykonany przez Stanford Symphony Orchestra pod dyktando kompozytora i jest częścią albumu „Martian Anthropology” wydanego w 2004 roku, który ukazuje różnorodność twórczości Applebauma, od eksperymentalnych kompozycji po utwory z pogranicza muzyki klasycznej i elektronicznej.

6.3. Nowatorstwo języka kompozytorskiego

Autor w swojej niezwykle bogatej i różnorodnej twórczości prezentuje nieograniczonej żadnymi barierami wachlarz form, koncepcji i działalności. Z niezwykłą erudycją posługuje się dostępnymi, nowymi i tymi z przeszłości, technikami kompozytorskimi. Mark Applebaum jest kolorowym i spontanicznym artystą posługującym się eklektycznymi formami i mozaikowo wykorzystywanymi technikami kompozytorskimi, zachowującym jednak swoją idiomatyczność i indywidualność. Nagromadzenie wielu stylów w jednym dziele (jak i w działalności autora) można określić jako działanie postmodernistyczne.

6.4. Relacja do formy klasycznej, muzyki elektronicznej i ich wpływ na dyrygowanie

Skumfiduser! wyjątkowo żartobliwie, kapryśnie operuje materiałem dźwiękowym. Partytura jest przepełniona nagłymi niespodziewanymi zwrotami akcji muzycznej, aluzji to muzyki rozrywkowej, jazzowej, filmowej, elektronicznej w formie karykatur i przerysowań. Pomimo, że utwór wybrzmiewa w konwencji „z przymrużeniem oka”, użyte techniki kompozytorskie, konstrukcje faktur, polifoniczne nawarstwienia to kunsztowny popis erudycji autora. Kompozycja jednoczęściowa, w której można wyróżnić jednak 4 wewnętrzne części, w swojej esencji nawiązuje do stworzonej jako pierwszej partii elektroniki tzw. „taśmy”. Warstwa ta, jako że jest ścieżką muzyczną brzmiącą z głośników na sali koncertowej, pozostaje w kilku relacjach do partii

instrumentalnej w kolejnych odcinkach „słodkiej pianki”: akompaniuje orkiestrze, wzbogaca brzmienie, dowodzi i jest akompaniowana przez orkiestrę, lub prowadzi z nią dialog, czy wręcz bitwę „przekomarzając się” z nią. Przypomina to traktowanie tej partii niczym solistę koncercie instrumentalnym, lub grupę solistów w concerto grosso.

6.5 Trudności techniczne

Same w sobie, fantazyjne i wirtuozowskie partie instrumentalne obecne w partyturze omawianego utworu stawiają niezwykle wysoko zawieszoną poprzeczkę dla wykonawców. To, co wynosi te wyzwanie na kolejny, wyższy poziom trudności to partia taśmy. Naszpikowana metrycznie kompozycja w swojej esencji, jest utworem z partią elektroniczną, do której wszystkie zjawiska dźwiękowe muszą być precyzyjnie dostosowane. Ścieżka dźwiękowa brzmiąca z głośników sama w sobie jest motoryczna, głównie szesnastkowa z wieloma synkopowanymi odcinkami i zmianami barw, planów i charakterów, następujących po sobie często płynnie, gdzie jeden z „groove’ów” wycisza się a kolejny pojawia się w tym czasie wyłaniając się z ciszy. Oznacza to, że synchronizacja z taśmą, jest karkołomnym wyzwaniem, szczególnie biorąc pod uwagę salę koncertową z naturalnym pogłosem. W takim miejscu, dźwięki wydobywające się ze sceny (również z głośników) powracają do wykonawców na scenie i „nakładają się” z opóźnieniem na wykonywane dźwięki. Konsekwencją tego jest sytuacja, w której wykonawcy bardzo łatwo mogą być wprowadzeni w błąd, przysłuchując się partii, do której powinni się synchronizować. Dotyczy to tak muzyków jak i dyrygenta. Zadaniem dyrygenta jest zatem nieustanne wspomaganie kluczowej dla wykonania synchronizacji z partią elektroniki.

6.6. Wyzwania interpretacyjne

W interpretowaniu utworu postmodernistycznego w typie kaprysu, kluczowym jest wydobywanie idiomatycznych cech każdego z kolażowo wykorzystanych stylistyk i technik. Autor omawianego utworu, będąc twórczym erudyta a zarazem muzykiem jazzowym postawił przed interpretatorami zadanie dwojakie: z jednej strony niezbędne jest podkreślenie stylistyk, z niewymuszoną lekkością i swobodą, a z drugiej w tym samym czasie zachować pełną kontrolę i precyzję, dodatkowo utrudnioną współobecnością formotwórczej partii taśmy.

W interpretowaniu utworu postmodernistycznego, szczególnie takiego, który wpisuje się w typ kaprysu, kluczowe znaczenie ma umiejętność wydobywania i wyeksponowania idiomatycznych cech każdego z kolażowo wykorzystanych stylów muzycznych oraz technik wykonawczych. Postmodernizm w muzyce, rozwijający się od drugiej połowy XX wieku, charakteryzuje się przede wszystkim eklektyzmem i świadomym łączeniem różnych tradycji, estetyk oraz metod kompozytorskich.⁸¹ W takiej perspektywie utwór nie jest już jednolitym, zamkniętym bytem, lecz polifonicznym dialogiem między różnymi językami muzycznymi, często odwołującym się do kultury popularnej, jazzu, awangardy czy muzyki elektronicznej.

Kompozytor omawianego dzieła, będący zarówno twórczym erudyta z szeroką wiedzą muzyczną, jak i doświadczonym muzykiem jazzowym, postawił przed wykonawcami wyzwanie o dwojakim charakterze. Z jednej strony interpretatorzy muszą zwrócić szczególną uwagę na precyzyjne zarysowanie i zaakcentowanie różnorodnych stylistyk obecnych w utworze — wymaga to niewymuszonej lekkości, naturalnej swobody i elastyczności, które pozwolą na zachowanie charakterystycznego brzmienia oraz ekspresji każdej z nich. Taka interpretacja przypomina sposób wykonania jazzowego, w którym improwizacyjność i indywidualny gest artystyczny przenikają się z rygorem formy i precyzją wykonania. Z drugiej jednak strony, wykonawcy muszą jednocześnie utrzymać pełną kontrolę i techniczną precyzję, co stanowi szczególne wyzwanie zwłaszcza w sytuacji współlistnienia formotwórczej partii taśmy. Ta współobecność wymaga od muzyków doskonałego wyczucia czasu i synchronizacji, aby zapewnić spójność i klarowność strukturalną dzieła, pomimo zróżnicowanego i dynamicznego materiału dźwiękowego. Tym samym interpretacja utworu postmodernistycznego staje się nie tylko wyzwaniem technicznym, ale i artystycznym — balansowaniem między swobodą ekspresji

⁸¹ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York: Schirmer Books, 1988, s. 45–47.

a rygorem wykonawczym, między różnorodnością stylistyczną a spójnością formalną, co w efekcie tworzy wielowymiarowe i fascynujące doświadczenie muzyczne.

6.7 Proces przygotowania i przebieg prób

Opisywana powyżej kluczowa rola elektronicznej ścieżki podyktowała sposób pracy nad utworem. Nacisk na precyzję rytmiczną oraz wyrazistość, wręcz przerysowanie ekspresji dominowały podczas prób. Synchronizacja z taśmą przysporzyła jednak niespodziewanych komplikacji. Okazało się bowiem, że wypisane w partyturze rytmy i punkty synchronizacji, jakie miały być obecne w partii brzmiącej z głośników, nie odpowiadały precyzyjnie realnemu obrazowi dźwiękowemu. Niezbędnym było opracowanie sposobu, w jaki synchronizacja z partią taśmy byłaby możliwa. We współpracy z realizatorem dźwięku Piotrem Papierem, opracowaliśmy ścieżkę metronomu, zsynchronizowanego z taśmą w sposób pozwalający na optymalne zgranie zespołu. Podczas ostatnich prób oraz koncertu, posiadałem w uchu słuchawkę, z której słyszałem metronom i partię elektroniki jednocześnie. Z głośników wydobywał się jedynie dźwięk taśmy. W ten sposób, możliwa była precyzyjna synchronizacja zespołu pomimo błędu w dostarczonym materiale oraz utrudniającej ją akustyce. Moment, w którym dyrygent zaczyna korzystać podczas prób (lub koncertu) ze słuchawki lub słuchawek to moment, w którym kontrolowanie balansu między orkiestrą a elektroniką jest już w rękach realizatora dźwięku, a balans w samej orkiestrze pozostaje elementem wypracowanym we wcześniejszych etapach przygotowań.

6.8. Wykonanie koncertowe

Chwila, w której rozpoczyna się wykonanie koncertowe utworu pokroju *Skumfiduser!* to dla wykonawcy połączenie radości i wielkiego skupienia. Z jednej strony pełną humoru i radosnej energii muzykę chce się wykonać jak najwięcej oddając tego, co się przeżywa w sobie odczytując ją. Jednak nawet w utworze o najbardziej „cool” brzmiącym tytule, nie można zapomnieć o kontroli. Szczególnie aspekt synchronizacji zespołu z taśmą narzucał potrzebę nieustannej uwagi na precyzję. Dyrygowanie zespołem w przypadku, kiedy tylko dyrygent słyszy metronom (zespół jedynie taśmę z głośników) niesie ze sobą kilka wyzwań. Jeżeli zespół, choćby minimalnie,

przyspieszy lub zwolni tempo gry w stosunku do metronomu, przywrócenie synchronizacji wymaga niezwyklej finezji. W przypadku bowiem, gdy przyspieszający zespół (pierwsza miara grających wypada przed uderzeniem metronomu) spowolnimy na tyle, żeby uderzenie metronomu zgodziło się z miarą taktu grających, znajdziemy się w sytuacji, w której zespół zaczyna w dobrym miejscu lecz gra za wolno - prowadzi to do natychmiastowego rezultatu, gdzie zespół jest spóźniony w stosunku do metronomu w kolejnej mierze taktu. Jeśli więc precyzja w dyrygowaniu zawiedzie, tylko doświadczenie pozwala na sprawny powrót do synchronizacji zespołu z taśmą. Jednocześnie w trakcie całego tego balansowania rytmicznego trzeba dać muzykom przestrzeń na muzykowanie, ekspresyjną pełną wyrazu grę solistyczną, pozwalającą cieszyć się wspólnym procesem twórczym.

7. Analiza utworu Elżbiety Sikory – *Liquid Air*

7.1. Biografia kompozytorki

Elżbieta Sikora - urodzona we Lwowie 20 października 1943 roku, rozpoczęła muzyczną edukację w Liceum Muzycznym w Gdańsku, gdzie otrzymała dyplom z fortepianu. Następnie studiowała reżyserię dźwięku w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Antoniego Karużasa, legendarnego specjalisty w tej dziedzinie. Już na początku lat 60. Wydział Reżyserii Dźwięku tej Akademii łączył muzykę i technologię stosując innowacyjne metody nauczania. Po otrzymaniu dyplomu w zakresie reżyserii dźwięku, w latach 1968-1970 Elżbieta Sikora studiowała pod kierunkiem Pierre'a Schaeffera i François Bayle'a muzykę elektroakustyczną w paryskim GRM (Groupe de Recherches Musicales).

Z Paryża wróciła do Warszawy i w tamtejszej Akademii Muzycznej zaczęła studia kompozytorskie w klasie Tadeusza Bairda, później Zbigniewa Rudzińskiego. Jeszcze w trakcie studiów, po zrealizowaniu w Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia utworu *Widok z okna*, założyła z Krzysztofem Knittlem i Wojciechem Michniewskim grupę kompozytorów, która od pierwszych liter imion jej założycieli przyjęła nazwę KEW. Kilka lat później, w 1974 roku, na Warszawskiej Jesieni grupa przedstawiła *Drugi poemat tajemny*, kompozycję zbiorową, uznaną za pierwsze multimedialne dzieło łączące muzykę elektroakustyczną i projekcje slajdów Kazimierza Urbańskiego. Członkowie KEW, uznani za pionierów muzyki nowoczesnej w Europie centralnej, byli zapraszani na liczne koncerty i festiwale w Polsce, Szwecji, Austrii i Niemczech. Elżbietę Sikorę, jako reprezentantkę polskiej awangardy muzycznej uhonorowano stypendium miasta Mannheim i stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, dzięki czemu mogła studiować u Johna Chowninga w Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) na Uniwersytecie w Stanford. Po wykonaniu w roku 1981 *Głowy Orfeusza II* na Warszawskiej Jesieni Elżbieta Sikora jako stypendystka Rządu Francuskiego została zaproszona do Institut de Recherches et de Coordination Acoustique / Musique (IRCAM), kierowanego przez Pierre'a Bouleza. W Paryżu studiowała także kompozycję u Betsy Jolas. Postanowiła wówczas pozostać na stałe we Francji.

W latach 1985-2008 Elżbieta Sikora wykładała kompozycję elektroakustyczną w Conservatoire de Musique i w École européenne supérieure de l'image w Angoulême,

na Uniwersytecie Paris-Est, Marne-la-Vallée i kompozycję na Uniwersytecie w Chicago, później także w Gdańsku, Monachium, Hamburgu i Ulm. Od 2011 do 2017 roku była dyrektorem artystycznym wrocławskiego festiwalu Musica Electronica Nova (MEN) i wykładała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. W 1999 roku w Akademii Muzycznej we Wrocławiu uzyskała tytuł doktora sztuk w zakresie kompozycji. Od 1978 roku jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich (ZKP).

W katalogu dzieł Elżbiety Sikory, oprócz muzyki elektronicznej, znajduje się wiele utworów na zespoły kameralne, na orkiestrę i na głos oraz opery. Jej pierwsza opera, *Ariadna* (1977) była, według wywiadów udzielonych przez kompozytorkę, kompromisem ponieważ sądziła, że ta forma wyrazu nie była wtedy „atrakcyjna i nie odpowiadała oczekiwaniom publiczności”⁸². Nie porzucając jednak poszukiwań w tej dziedzinie, Elżbieta Sikora skomponowała w 1983 roku operę radiową na głosy, zespół instrumentalny i elektronikę, *Derrière son double* na podstawie tekstu Jean-Pierre Dupreya. Następnie, w roku 1986, na podstawie powieści Borisa Viana napisała operę kameralną, *L'Arrache-cœur*, do której powróciła w 1992 roku, wykorzystując przekład polski tego utworu⁵. Ta opera została wystawiona na scenie kameralnej Teatru Wielkiej Opery Narodowej w reżyserii Mariusza Trelińskiego i następnie pokazana w Paryżu (Centre Pompidou, 1977). Ostatnia opera, *Madame Curie*, została skomponowana z okazji Międzynarodowego Roku Chemii i setnej rocznicy nagrody Nobla w dziedzinie chemii dla Marii Curie-Skłodowskiej. Pierwsze wykonanie tego rozbudowanego (trzy akty) dzieła miało miejsce 15 listopada 2011 roku w Audytorium UNESCO w Paryżu. Premiera polska odbyła się dziesięć dni później w gdańskiej Operze Bałtyckiej. DVD *Madame Curie* (DUX) otrzymało w 2013 roku l'Orphée d'Or de l'Académie du Disque Lyrique.

Elżbieta Sikora jest laureatką Konkursu Młodych ZKP (1978, wyróżnienie za utwór ...*węlug Pascala*), Konkursu im. Webera w Dreźnie (1978, II nagroda za operę *Ariadna*), Konkursu Muzyki Elektroakustycznej w Bourges (1980, wyróżnienia za *The Waste Land* i *Listy do M.*; 1999, Prix Magistère za *Aquamarina*) oraz konkursu dla kompozytorek w Mannheim (1982, I nagroda za *Guernicę. Hommage à Pablo Picasso*). W 1994 roku otrzymała dwie nagrody Société d'Auteurs, de Compositeurs et d'Éditeurs de Musique (SACEM) : Prix Pédagogique za utwór *Chant'Europe* oraz Prix du Printemps za całokształt twórczości. W 1996 roku Stowarzyszenie Autorów i Kompozytorów Dramatycznych w Paryżu (SACD) przyznało jej nagrodę Nouveau Talent Musique za operę *Wyrrywacz serc*. W 1998 roku została wybrana Osobowością Roku Radia Gdańsk.

⁸² Elżbieta Sikora, wypowiedź w wywiadzie dla *Ruch Muzyczny*, nr 4 (2010), s. 12.

W roku 2000 otrzymała Künstlerinnenpreis przyznaną przez miasto Heidelberg, w 2003 Wyróżnienie Specjalne Jury de l'Académie du Disque Lyrique w Paryżu za *Le Chant de Salomon* i *Eine Rose als Stütze* (CD Chant du Monde). W 2007 roku za *Koncert Oliwski* zdobyła nagrodę Sztorm Roku i w 2011 roku, po raz drugi, za operę *Madame Curie*, wraz z Anną Mikołajczyk, odtwórczynią głównej roli. Za ten sam utwór Elżbieta Sikora otrzymała także nagrodę Splendor Gedanensis Prezydenta Miasta Gdańsk oraz Gryf, Nagrodę Artystyczną Marszałka Województwa Pomorskiego. W 2013 roku Académie du Disque Lyrique w Paryżu wyróżniła nagraną na DVD DUX operę *Madame Curie* nagrodą Złotego Orfeusza (Orphée d'Or). Elżbieta Sikora została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej (1997), tytułem Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (2004, Francja) i Medalem Gloria Artis (2013, Polska).

Muzyka Elżbiety Sikory była wykonywana na wielu festiwalach: Warszawska Jesień, Poznańska Wiosna Muzyczna, Festival d'Avignon, Festival Estival w Paryżu, Synthèse w Bourges, ICMC w Bukareszcie, Espace du Son w Brukseli, Fylkingen w Sztokholmie, Dresden Musik Festspiele, Braunschweig Festival, Berlin Festspiele, Alexandria Festival of Arts (USA), Bath-Newcastle Festival, Gegenwelten Festival w Heidelbergu, Antidogma Musica w Turynie, RomaEuropa. Nuova Consonanza w Rzymie i Mediolanie, Musica Electroacustica w Hawanie, Seoul International Computer Music Festival, EMF Festival i International Festival of Today's Music w Nowym Jorku.

Wydawane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM Edition), utwory Elżbiety Sikory są wykonywane na całym świecie. Wiele z nich ukazało się na płytach. Wśród wykonawców utworów Elżbiety Sikory znajdują się między innymi: Annabella Gonzales Dance Theater, Les Ballets de Monte-Carlo, Filharmonia Bałtycka w Gdańsku, Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Israel Contemporary Players, Orchestre Padeloup, Orkiestra Filharmonii Narodowej, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (NOSPR), Orkiestra Filharmonii Poznańskiej, Orchestre Symphonique du NFM, Wrocław, Orchestre Poitou-Charente, Orkiestra Symfoniczna w Ulm, Camerata Varsovia, Orkiestra Amadeus, Orkiestra Muzyki Nowej, Orkiestra Opery Narodowej Teatru Wielkiego w Warszawie, Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie, Danel Quartet, Esemble Aventure, Ensemble Itinéraire, Ensemble 2E2M, Court-Circuit, Kwartet Wilanowski

Elżbieta Sikora współpracowała z wieloma dyrygentami: Bassem Akiki, Gabriel Chmura, Jean Deroyer, Marzena Diakun, José-Maria Florenciô, David Fulmer, James-Alain Gaehres, Jacej

Kasprzyk, Jerzy Maksymiuk, Michał Klauza, Farhad Mechkat, Wojciech Michniewski, Annick Minck, Zsolt Nagy, Elena Schwarz, Michel Tabachnik, Tadeusz Wojciechowski, Jean Thorel, Pacal Verrot, Antoni Wit i solistami: Pierre-Yves Artaud, Jean-Efflam Bavouzet, Elisabeth Chojnacka, Robert Dick, Goska Iphsording, Alexandra Greffin-Klein, Beata Halska, Karine Levine, Jadwiga Kotnowska, Adam Kośmiejka, Daniel Kientzy, Willem Latchoumia, Anna Mikołajczyk, Ivan Monighetti, Emmanuelle Ophèle, Aurélien Pascal, Lionel Peintre, Valérie Philipin, Linus Roth, David Simpson, Małgorzata Walentynowicz i inni.

Dzieła Elżbiety Sikory zostały nagrane między innymi przez Polskie Radio, Radio France, WDR.

7.2. Inspiracja

„Stan niepewny, przemijanie, przenikanie... Z ciekłego powietrze przeobraża się w lotne. Tak uchwycone, przybiera kolejną postać. Tajemnica... Na początku dźwięk niski. Wokół niego tworzy się gęsta tkanka brzmieniowa, do której, jakby wywołane przeciągiem, wdzierają się krótkie interwencje drzewa w wysokim rejestrze. Gra tych przeciwności wypełnia część pierwszą utworu, wolną i pełną zadumy. Część druga, o odmiennym charakterze, rozpoczyna się szybkim przebiegiem smyczków, który jest tutaj elementem formotwórczym przechodzącym przez różne przeobrażenia i przeciwstawiającym się ostrym akcentom blachy. Pojawienie się delikatnej, cichej sekwencji nawiązuje do brzmień zawartych już w części pierwszej, by powrócić do szybkich rytmicznych przebiegów, aż do końcowego pochodu w górę, płynącego poprzez poszczególne grupy orkiestry. Część trzecia zaczyna się spokojnym motywem tercjowym, który stanowi jej nie przewodnią. W dalszym przebiegu tej części powracają elementy dźwiękowe z części poprzednich, przeobrażone, rodzaj wspomnienia tego, co właśnie się wydarzyło, niedopowiedziane, przybierające nowe kształty. Utwór powstał na zamówienie festiwalu *Warszawska Jesień 2021*.”

- Elżbieta Sikora⁸³

Podczas spotkania z kompozytorką odbywającego się w Austriackim Forum Kultury w Warszawie dzień po premierze utworu (18-go września 2021) moderująca spotkanie Aleksandra Bilińska zwraca uwagę na poetycki opis utworu, na fascynujące otwarcie wielu nadzwyczajnych ścieżek interpretacji dzieła. Pojawia się jednak tyleż samo tajemnic, stanów niepewności być może

⁸³ Elżbieta Sikora, opis utworu *Liquid Air*, w: katalog festiwalu *Warszawska Jesień 2021*

izolacji. Kategorie przemijania i przenikania obecne w twórczości Elżbiety Sikory mogłyby również znaleźć tu swoje miejsce jako idiomatyczne dla jej stylu ale czy są kluczem do opisu? Pozostajemy w zawieszeniu między wyborem fascynacji samym dźwiękiem, stanem materialnym a emocjonalnym.

Autorka *Liquid Air* opowiada prozaicznie i pragmatycznie, jak rzemieślnik (którym każdy artysta przecież jest). Opisywanie utworu, mówi, jest osobnym rozdziałem twórczości każdego kompozytora. Pisanie opisu do dzieła musi nastąpić niechybnie przed ukończeniem utworu gdyż takie są wymogi festiwalu i instytucji w przypadku zamówień kompozytorskim, opis jest zatem próbą ujęcia idei utworu, zamysłu, który się już nie zmienia a nie ujęciem całego ukończonego dzieła. Próba przyporządkowania konkretnych literackich inspiracji przez redaktor zostaje przez kompozytorkę pominięta i uznana za całkowicie nieprawdopodobną. Kompozytorka nie filozofuje: uważa, że zawód kompozytora polega na tym, żeby postawić nuty na białym papierze i żeby te dźwięki „jakoś zaistniały”.

7.3. Nowatorstwo języka. Relacja do formy klasycznej, muzyki elektronicznej i ich wpływ na dyrygowanie.

Elżbieta Sikora to kompozytorka - reżyserka dźwięku i to myślenie o dźwięku jako o materii przenika się z myśleniem czysto instrumentalnym. Znajdziemy za tem wielokrotne przykłady rozwiązań zapożyczonych z siostrzanych materii. W muzyce elektronicznej za tem autorka nie rezygnuje z nagranych dźwięków czysto instrumentalnych a w dziełach instrumentalnych widzimy pacę nad morfologią dźwięku niczym w studiu elektroakustycznym. Autorka zaczynała od pracy w studio we Francji w latach 60-tych ubiegłego wieku, chętnie i z powodzeniem sięga do pejzażu dźwiękowego i reportażu dźwiękowego jednak podkreśla, że nie szuka specjalnie, żeby muzyka instrumentalna brzmiała jak elektroniczna. W muzyce instrumentalnej szuka nowych rozwiązań barwowych i kombinacji dźwięków które takie nowe barwy mogą uzyskać - tak więc jest to nie naśladowanie a swoiste zapożyczanie technik modyfikacji barwy. Przejawia się to w rozwiązaniach fakturalnych, gdzie poszczególne partie instrumentów czy grup instrumentalnych nakładają się na siebie w niezależnej dynamice, skrajnie różnych rejestrach kiedy wydobywany jest kontrast, lub w podobnych żeby uzyskać homogeniczność brzmienia. Zmiany barw faktur i swoisty pęd brzmień, narastania i ruchu sugerowany tytułem oraz w opisie (resublimacja i sublimacja

stanów skupienia woda-powietrze-woda) są w ten sposób bardzo obrazowo i sugestywnie przedstawione w formie dźwiękowej.

Klasycznymi elementami kształtowania formy w *Liquid Air* jest chociażby użyta forma trzyczęściowa, stosowanie pewnego rodzaju (dalece przetworzonej i oddzielonej od harmonii dur-moll) „pracy motywicznej”, czy wspomnianego powrotu motywów części poprzednich w finale kompozycji. Samych już „motywów” i „pracy motywicznej” nie można rozumieć w dosłownym znaczeniu klasycznie, jest to jak gdyby przeniesienie klasycznego myślenia o przetwarzaniu materiału na materiał absolutnie nowoczesny, a więc nie dający się zazwyczaj poddać identycznym zabiegom zmian i wariacji. „Motywy” w omawianej kompozycji to często narastające i nakładające się na siebie plamy barw, barw osiągniętych w sposób nakładania się na siebie różnorodnych sekcji orkiestrowych, niekiedy homogenicznych w brzmieniu, innym razem skrajnie zróżnicowanych. Przetworzenie takich gestów następuje jednak w utworze w sposób klasyczny, kiedy są to dominacje i augmentacje, ale można by dopatrywać się czegoś w rodzaju hoquetusa, transpozycji i modulacji (choć zupełnie nie w sensie tonalnym). Użycie nawet konkretnych interwałów w danych odcinkach (motyw tercji na początku III cz.) czy owe wspomniane „modulacje”, jako swoją macierz nie mają przecież muzyki tonalnej i rozumianej rytmiczno-metrycznie - tu prowadzenie narracji, napięcie i konstrukcja formy opiera się na czasie proceduralnym i barwie, na barwach będących ze sobą w relacjach, interakcjach i zmieniających się w czasie. Zapis nutowy, metryczny i wysokościowy, by może na pierwszy rzut oka „klasyczny”. Utwór jednak aby wybrzmiał jak najbliżej do zamierzonej przez Kompozytorkę wizji, powinien być zatem prowadzony w sposób pomagający osiągnąć powyżej opisywany stan dźwiękowy.

7.4. Materiał „in statu nascendi”

Rękopis kompozycji *Liquid Air* (w formie skanu) otrzymałem 27 lipca 2021 roku. W porównaniu do pozostałych trzech utworów, wgląd w nuty możliwy był zdecydowanie później. Forma rękopisu pozwalała na odczytanie utworu nie tylko z punktu widzenia informacji i znaków, ale też pozwalała na wgląd w osobowość twórcy bardziej osobisty (poprzez charakter pisma, adnotacje, układy stron etc.). Pracując nad taką wersją utworu, starając się wniknąć w jego sens, i przewidzieć instrumentalne oraz wykonawcze potrzeby zespołu, z którym prawykonanie miało miejsce, pojawiały się jednak kwestie nastroczające dalszych problemów i trudności. Partytura przepisana w programie komputerowym, została wysłana mi 2 września 2021 roku. Szybko okazało się, że była to zupełnie inaczej wyglądająca wersja dzieła, i nie tylko.

Z powodu krótkiego okresu pomiędzy ukończeniem rękopisu a wykonaniem koncertowym, pominięto proces konsultacji wersji wydanej przez Polskie Towarzystwo Muzyczne z kompozytorką i ze mną. Oprócz zupełnie innego układu partytury na stronie, co już bywa niewygodne (niektóre takty w wydanej wersji były optycznie dwa razy szersze niż te w rękopisie). Prowadzenie orkiestry, grającej wysoce skomplikowane faktury w dużym tempie z partytury o kompletnie innym układzie graficznym nie było jednak największym wyzwaniem, wynikającym z wydania przygotowanego w pośpiechu. W nutach pojawiły się pomyłki oraz niejasności, i nie było ich mało. Po kilku godzinach pracy nad partyturą, jasnym stało się, że błędów jest zbyt dużo a niektóre zmiany, mogły być celowe (tak można było domniemywać). Zaalarmowany sytuacją, autor tej rozprawy kontaktował się z Kompozytorką już 7 września 2021, Wydawnictwem oraz Orkiestrą przed rozpoczęciem prób. Przygotowane przez dyrygenta poprawki zostały wysłane do wszystkich wykonawców przed próbami, co znacząco zwiększyło efektywność pracy. Gdyby odnajdywanie i korygowanie wszystkich błędów miało miejsce na próbach, adekwatne przygotowanie całego programu koncertu byłoby praktycznie niemożliwe - połowę czasu prób, wykonawcy poświęcaliby na owe poprawki. Bądź - w innym wypadku - zrezygnowali z poprawek na rzecz pracy nad pozostałymi utworami programu, znacząco zmniejszając jakość wykonania utworu *Liquid Air*.

Kategoria	Szczegóły / Treść uwagi	Lokalizacja	Dodatkowe uwagi
Instrumentacja / Błędy	Brak fletu altowego – poprawić zapis „muta in fl alto” na „muta in flauto”	Część II, litera H	Nieprawidłowa transpozycja
Glissanda	Glissando zaczyna się zawsze od początku trwania nuty	Całość	
Rykoszety (ricc.)	Trwać możliwie najdłużej, zaczynać się zgodnie z dynamiką, bez konieczności zapisywania diminuendo	Całość	
Układ partytury (layout)	Zbyt równe odstępy między liniami; chaos w divisi smyczków; lepiej dzielić grupy i redukować puste takty	Całość	Lepsza czytelność = większe odstępy między sekcjami
Metrum	Metrum powinno być zapisane na każdej stronie, niezależnie od zmiany	Całość	Wiele zmian metrum, brak odniesień powoduje chaos (por. poniżej)
Spacing (rozstaw taktów)	Rozszerzanie taktów przy drobnych wartościach – wprowadza w błąd	Całość, szczególnie Część II	Wpływa negatywnie na dyrygowanie i czytelność
Dynamika – ogólna	Wiele miejsc wymaga subtelniejszych oznaczeń (np. dal niente, subito p/f, dim./crescendo)	Całość	Opisane przy konkretnych taktach
I część	Wejścia ppp/pp „dal niente”	do litery A	
	Trąbka: staccato; możliwe wykonanie na tr. piccolo	Takt 3	
	Raganella z diminuendo	Takt 15	
	Trąbka: mf i staccato	Takty 18, 21, 24	
	Zmiany tempa: piu vivo, a tempo, meno mosso	Takty 21–26, 30–31	Dokładne oznaczenia wewnątrz taktu
	Glissanda: pełna dynamika od początku, crescendo/diminuendo	Takty 55–58, 62–64	Długość znaków crescendo zbyt krótka
	Flexaton forte, diminuendo	Takt 81–82	Chaotyczny spacing
II część – tempo/metrum	Tempo ok. 108; spacing bardzo mylący	Całość	Zwłaszcza w szybkich fragmentach
	Frazy sekstolowe – pierwsza i ostatnia nuta powinna być sekstolą	Takt 1, 6, 9, 10 itd.	
	Improwizacja smyczków – gra mikrotonowa z tremolo	Takty 25 i dalej	Ujednolicić zapis i opis (brak opisu techniki)
	Dynamika i staccato w pionach	Takty 25–31, 34, 44–47	
	Tremolo z glissandem – błędny zapis	Takt 53	
	Gradacja dynamiki: pppp◊pppp, pp◊pp	Takty 55–67	
	Braki w zapisach: tryle, ligatury	Takty 64–65, 66–68	
III część – artykulacja	Tremolo smyczków na początku	Takty 1–8	Pauza w vn1 pominięta
	Łukowanie, legato, diminuendo w smyczkach	Takty 16–21	Wszystkie gesty na jednym smyczku w dół
	Crescendo do ff, potem diminuendo	Takt 29–32, 74, 88–90	
	Tremolo, pizzicato, sul ponticello	Takty 57, 80–81, 124–135	Wskazanie "molto sul ponticello", "pppp", delikatne akcenty
	Tempo, rit., acc.	Takty 89, 95, 97, 98, 103, 111–113, 135	Zmiany tempa nie zawsze zapisane
	Brakujące lub błędne akcenty, legowania	Takty 97, 100, 116	
	Improwizacja smyczków, np. jak wcześniej	Takt 122	Ujednolicić zapis i opis
	Fermata lunga na koniec lub dodać ostatni takt z fermatą	Takt 135	

1. Syntetyczna tabela uwag i poprawek do wydanej partytury utworu *Liquid Air*

Warto przypomnieć, że koncert odbywał się podczas pandemii COVID-19, i próby z orkiestrą, odbywały się w tak zwanym „reżimie pandemicznym”, jaki na ten wymagający przyjęła orkiestra NOSPR. Wiązał on się z obostrzeniami zalecanymi przez Ministerstwo Zdrowia (maksymalnie 40 wykonawców na scenie, higiena, odległości między wykonawcami, maski etc.) ale co najważniejsze, z krótszym czasem pracy w grupie jaką jest orkiestra i dłuższymi przerwami na wentylację. W praktyce efektem było, że każdy dzień prób, miał niemalże o 1 godzinę mniej czasu na pracę niż w standardowych sytuacjach. W przypadku muzyki najnowszej i praktycznie samych prawykonań (trzy polskie i jedno światowe) o wysokim skomplikowaniu i dodatkowymi czynnikami komplikującymi (elektronika, nagłośnienie) te 4 godziny pracy łącznie, oraz problemy z materiałem, przynosiły niepokój oraz uczucie pośpiechu. Dyrygent w takich wypadkach powinien zdołać przewidzieć taką sytuację i maksymalnie dobrze zapobiec zmniejszeniu efektywności pracy. W opisywanym przypadku było to staranne i skuteczne zaplanowanie prób (kolejności i czasu przeznaczonych na dany utwór), wykonanie i udostępnienie poprawek błędów w nutach, oraz przeznaczenie w każdym dniu pracy pewnego czasu „rezerwowego” na zdarzenia nieprzewidziane. Decyzja o tym ostatnim, również prawdopodobnie pozwoliła na odpowiednie przygotowanie programu.

Natychmiast bowiem, podczas pierwszej próby, pomimo usilnych starań i przygotowań poprawek przez dyrygenta, zatwierdzonych przez kompozytorkę, okazało się, że w indywidualnych partiach orkiestrowych muzyków jest ich dużo więcej. Najbardziej wyrazistym chyba przypadkiem, okazał się przypadek partii II fletu, który w pewnym momencie (cz. II takt 84) miał w swojej partii instrukcję, by zagrać dany fragment na flecie altowym, absurdalnie wysokim rejestrze. Flet tego rodzaju transponuje o kwartę w dół, więc dźwięki „brzmiące” z rękopisu zostały przetransponowane o wspomniany interwał do góry. Przyczyną okazał się prozaiczny błąd kopisty, który widząc zapis w rękopisie „muta in flauto” (poprzedni odcinek w tej partii grany jest na flecie piccolo) zinterpretował go jako „muta in fl alto”. Sytuacji podobnego typu ciężko nawet zliczyć a często zrozumieć, skąd się wzięły. Niekiedy w rękopisie utworu, autorka skrótowo pisywała jeden pełen znak „crescendo”, pozostałe znaki w innych sekcjach orkiestry, w danym geście muzycznym będące również oczywiście „crescendem” nieco mniejszego rozmiaru (zapewne ze względu na monotoność takiegoż zapisu, lub pośpiech), które w wersji drukowanej stały się akcentami. Kiedy Autorka w podzielonych na divisi sekcjach smyczkowych, wprowadza mnóstwo i szybko następujących po sobie gestów z rykoszetem smyczkowym, w pewnym momencie w rękopisie przestają pojawiać się oznaczenia „ric” przy nutach a jedynie odpowiednie oznaczenie zygzakiem

na „pałeczce” nuty. Oczywiście całą sytuację fakturalną należało wykonywać rykoszetami smyczkowymi.

Czas „zapasowy” lub może bardziej adekwatnie być może brzmiący - „buforowy” - na rozwikłanie tych frustrujących problemów (nie wynikających przecież z niczyjej złej woli czy niekompetencji) ucieka podczas pracy z orkiestrą niezmiernie szybko. Rozpoczynając pracę w poniedziałek tygodnia koncertowego, poprawiając jeszcze materiał we wtorek, w środę i czwartek możliwym było pracowanie już nad formą, wyrazem i ekspresją utworu z większym napięciem. Obecna na sali z wykonawcami od drugiego dnia prób Kompozytorka, z wielką radością i klasą rozwiewała wszelki wątpliwości, pomagała wydobyć swoją wizję dźwiękową, jednak nie obyło się też bez zmian w utworze dokonanych przez nią po usłyszeniu niektórych fragmentów.

Po prawykonaniu autor niniejszej pracy podjął wysiłki by w kontakcie z Kompozytorką i wraz z PWM stworzyć poprawioną wersję partytury utworu godnego przecież najwyższych laurów artystycznych i w pełni temu adekwatnego wydania. Samych poprawek ze strony dyrygenta (zarówno tekstowych jak i interpretacyjnych, zatwierdzonych przez kompozytorkę podczas prób do prawykonania) było ponad 110 (słownie: ponad sto dziesięć) mieszczących się na dziesięciu stronach arkusza tekstowego, do tego uwagi samej kompozytorki i błędy wykryte w partiach instrumentalnych.

Odczytanie utworu, szczególnie pierwsze pozwala na nieskażone żadną tradycją wykonawczą, wolne od interpretacyjnych przyzwyczajęń, niezwykle twórcze. Napotykanie trudności stają się w procesie twórczym inspiracją do odnajdywania nowej drogi. Podobnie ma się relacja kompozytorki do interpretacji (wykonawczej) oraz odczytania (przez słuchacza) dzieła. Według Sikory „interpretacja należy do ogółu ludzi; każdy może czytać i słuchać na swój sposób” a „możliwość wielorakości interpretacji i odczytania jest najciekawszą stroną komponowania”.

7.5. Wykonanie koncertowe

Z perspektywy dyrygenta, premierowe wykonanie *Liquid Air* Elżbiety Sikory było doświadczeniem wyjątkowym — wymagającym precyzji, głębokiego rozumienia intencji kompozytorskiej oraz gotowości do działania w sferze dźwiękowej. Od pierwszej próby było jasne, że mamy do czynienia z partyturą nie tyle mechaniczną, co organiczną – domagającą się

od wykonawców i prowadzącego ich dyrygenta czułości, elastyczności i muzykalności. Choć utwór jest precyzyjnie zapisany, oznaczenia metryczne i tempa mają tu charakter orientacyjny. Ich zadaniem nie jest ograniczanie, lecz inspirowanie – mają służyć uchwyceniu stanów: napięcia, zawieszenia, oddechu, zmienności. Jako dyrygent, musiałem zatem nie tylko „dyrygować” w tradycyjnym sensie, ale też słuchać, reagować i często – prowadzić orkiestrę „między” rytmem a czasem odczuwanym, wspierając naturalny przepływ formy, a nie narzucając go siłą. Zamiast forsowania pulsu, konieczne było kształtowanie energii — zarówno w momentach statycznych, jak i w odcinkach pełnych ruchu i napięcia.

Szczególnym wyzwaniem była synchronizacja planów dynamicznych i brzmieniowych, zwłaszcza w pierwszej części, gdzie gęstość faktury i mikrozdarczenia w wysokich rejestrach sekcji dętej drewnianej musiały pozostać precyzyjne, a jednocześnie niemal „ulotne”. Druga część, znacznie bardziej energetyczna, wymagała klarownego prowadzenia grupy smyczków w ich pulsujących przebiegach oraz wyczucia kontrastu wobec akcentów sekcji dętej blaszanej – z jednej strony dramatycznych, z drugiej pełniących funkcję strukturalnych „znaczników” formy. Trzecia część była swoistym powrotem, ale i przeformułowaniem wcześniejszego materiału. Tu nie wystarczyło jedynie „wskazać” kolejne wejścia instrumentów; trzeba było zbudować narrację opartej na pamięci odbiorców, w której każdy powrót nie brzmiał jak cytat, lecz jak echo – transformacja wspomnienia materiału części poprzedzających.

Wielką pomocą była otwartość zespołu na niuanse – orkiestra nie tylko reagowała na gesty, ale współtworzyła formę, oddychając muzyką Sikory z wyczuciem i zaangażowaniem. Niektóre fragmenty, szczególnie w warstwie perkusyjnej, wymagały ogromnej precyzji, inne – wycofania i niemal kameralnego brzmienia w ramach dużego zespołu.

Po zakończeniu utworu, gdy cisza po ostatnim dźwięku wybrzmiała z taką intensywnością, jak sama muzyka. Obecność Elżbiety Sikory na sali, jej żywa reakcja, uśmiech i wzruszenie – były momentem, który dla każdego muzyka oznacza coś więcej niż sukces wykonawczy. To spotkanie – z utworem, z jego twórczynią, z publicznością – było pełnią sensu naszej wspólnej pracy.

8. Wnioski końcowe: refleksje praktyczne i teoretyczne o roli dyrygenta muzyki najnowszej

Niniejsza rozprawa doktorska stanowi próbę interdyscyplinarnego ujęcia problematyki dyrygowania najnowszą muzyką symfoniczną, osadzonej zarówno w kontekście praktyki wykonawczej, jak i w refleksji estetycznej oraz filozoficznej. Analizie poddano cztery wybrane utwory wykonane podczas koncertu inauguracyjnego 64. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, zróżnicowane pod względem stylistycznym, formalnym i technologicznym. Wnioski płynące z pracy pozwalają zarysować szereg istotnych spostrzeżeń, które mają znaczenie nie tylko dla praktyki dyrygenckiej, ale również dla szerszego rozumienia zjawisk zachodzących w muzyce współczesnej.

W pierwszej kolejności należy podkreślić, że dyrygowanie muzyką najnowszą wymaga diametralnie innego podejścia niż interpretacja repertuaru historycznego. Kompozycje te często nie posiadają ustalonej tradycji wykonawczej, są silnie zakorzenione w estetycznym pluralizmie, a ich struktura opiera się na nowatorskich rozwiązaniach formalnych, barwowych i rytmicznych. Partytury współczesne coraz częściej odchodzą od linearnego zapisu dźwięku, wymagając od dyrygenta nie tylko umiejętności technicznych, ale także ogromnej elastyczności percepcyjnej, zdolności analitycznej i kreatywności. W tym sensie dyrygent staje się współtwórcą dzieła, którego zadaniem jest nie tyle odczytanie, co zinterpretowanie i ożywienie potencjalnego brzmienia zapisanego na papierze. Rola dyrygenta w kontekście muzyki współczesnej przybiera formę aktywnego mediatora między zapisem a wykonaniem, pomostu między intencją kompozytora a odbiorcą. Jest to proces szczególnie skomplikowany, ponieważ wiele z analizowanych dzieł (np. *Bound to the Bow* Ash Fure czy *Triptyque* Agaty Zubel) zawiera elementy performatywne, symboliczne, teatralne, a czasem wręcz choreograficzne. Dyrygent musi nie tylko precyzyjnie synchronizować zespoły wykonawcze, ale także kształtować przestrzeń ekspresji w wymiarze pozamuzycznym – gestem, intencją, obecnością. Istotnym wnioskiem płynącym z tej pracy jest także potwierdzenie tezy, że muzyka współczesna wymaga nowej, otwartej estetyki odbioru i interpretacji. Współczesny dyrygent musi dysponować szeroką wiedzą o najnowszych trendach kompozytorskich, rozumieć idiom poszczególnych twórców, a także świadomie poruszać się po płaszczyznach: ontologicznej (czym dzieło muzyczne „jest”), semiotycznej (co „oznacza”) i aksjologicznej (jaką „ma wartość”). To właśnie w tych trzech wymiarach toczy się najważniejsza praca dyrygenta – nie tylko praktyczna, ale i intelektualna.

Zasadnicze znaczenie dla jakości wykonania muzyki najnowszej ma bliska współpraca dyrygenta z kompozytorem, szczególnie na etapie prób. Proces ten sprzyja lepszemu zrozumieniu intencji twórcy, a także wypracowaniu rozwiązań wykonawczych, których nie sposób ująć w standardowym zapisie nutowym. W wielu przypadkach bez tej bezpośredniej relacji wykonanie byłoby znacząco zubożone. Współczesne dzieła często charakteryzuje wysoki stopień złożoności rytmicznej, polifakturalność, wieloplanowość, skrajnie spolaryzowana ekspresja i intensywność emocjonalna, co stawia dyrygenta przed ogromnym wyzwaniem organizacyjnym i twórczym. Równocześnie, bogactwo środków wyrazu, jakimi posługują się współcześni kompozytorzy, daje dyrygentowi szansę na wyjątkowo zróżnicowane podejście do formy, ekspresji i dramaturgii wykonywanych utworów a także całego koncertu.

W kontekście praktyki edukacyjnej i naukowej, niniejsza praca sygnalizuje potrzebę szerszego włączenia problematyki dyrygowania muzyką najnowszą do programu kształcenia dyrygentów w wyższych uczelniach artystycznych. Obecnie temat ten pozostaje wciąż marginalny, mimo że repertuar współczesny jest niezmiennie obecny w działalności instytucji muzycznych i festiwalu. Dyrygowanie muzyką najnowszą to nie tylko rzemiosło, ale i sztuka w najpełniejszym znaczeniu tego słowa. To praca oparta na nieustannym dialogu – z partyturą, z kompozytorem, z zespołem wykonawczym i z publicznością. To także wyraz odwagi w stawianiu pytań o sens, formę i wartość współczesnego dzieła muzycznego. W świecie kulturowego i estetycznego rozproszenia, dyrygent staje się przewodnikiem po nieoczywistej, często niepokojącej, ale niezwykle żywej i potrzebnej rzeczywistości muzyki XXI wieku.

Proces przygotowania programu symfonicznego złożonego z samych kompozycji najnowszych jest bardzo złożony. Czynniki determinujące sposób prowadzenia prób to objętość i skomplikowanie materiału, ilość prób możliwych do przeprowadzenia w danym projekcie oraz poziom i typ zespołu. W przypadku omawianego koncertu materiał był bardzo skomplikowany i obszerny. Zaplanowano cztery próby w Katowicach plus generalną w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Z uwagi na zmianę akustyki (próby w Katowicach, koncert w Warszawie), próba generalna poświęcona była adaptacji do nowych warunków zarówno orkiestry jak i dla realizatora warstwy elektronicznej. Ze względu na reżim pandemiczny, w którym odbywał się koncert, czas prób był skrócony. Wymagane zatem było doskonałe zorganizowanie czasu podczas pracy, tak, aby każda z kompozycji była w całości przyswojona przez ansambl i realizatorów dźwięku. Należało pracować precyzyjnie i szybko. Uwagi dyrygenta musiały być bardzo konkretne a niewiele razy powtarzane fragmenty dłuższe. Należało wybierać takie fragmenty do powtarzania i korzystanie

z takich uwag, aby miały one jak największy wpływ na polepszenie jakości wykonania całego utworu. Przykład: nie skupiać się na detalu jednego instrumentu lub przypadkowym nieczystym dźwięku, lub pomyłce, która zdarzyła się niechcący, lecz praca nad dynamiką całych grup instrumentów i wyostrzeniem artykulacji. Należy tu zwrócić uwagę na ogromne doświadczenie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach w wykonywaniu muzyki najnowszej, zarówno eksperymentalnej jak i filmowej czy rozrywkowej. Efektem tak wielkiego bagażu doświadczeń była możliwość operowania różnymi stylistykami i sprawna komunikacja z dyrygentem skutkująca szybką identyfikacją i wyrazistą realizacją danych stylistyk. Dyrygent zaś, w momencie omawianego koncertu miał za sobą ośmioletni staż dyrygowania utworami klasyki dwudziestego wieku, najnowszej oraz kilkadziesiąt (na chwilę pisaną powyższej pracy ponad sto) prawykonania, zarówno z założonym przez siebie zespołem specjalizującym się w tym typie repertuaru, z profesjonalnymi zespołami muzyki współczesnej, z orkiestrami filharmonicznymi, w Polsce i za granicą. Spotkanie dyrygenta z NOSPR było więc owocnym, profesjonalnym i pełnym inspiracji ze względu na doświadczenia wspomnianych i możliwości skupienia się na artystycznej stronie projektu - kwestie techniczne nie były ograniczającymi, jak mogłoby być w przypadku pracy z mniej doświadczonym zespołem.⁸⁴

Już po pierwszej próbie jasnym było, iż w utworze *Liquid Air* Elżbiety Sikory niezbędne będą poprawki. Obecna na próbach kompozytorka nie tylko potwierdzała wychwycone przez dyrygenta i muzyków pomyłki (znajdujące się zarówno w partyturze jak i w głosach orkiestrowych) lecz prowadziła zmiany w utworze w reakcji na to, co usłyszała. Z kolei w utworze Agaty Zubeł *Tryptyk* miejsce miało zaaranżowanie dzieła do większego aklamacji wykonawczego (poszerzony kwintet smyczkowy), specjalnie na tę okazję. Wyodrębnić z tego procesu można zatem trzy typy korekt lub zmian w kompozycji: wynikające z błędów edytorskich/kopistów, zaaranżowania utworu do danej sytuacji (zespół, akustyka etc.) oraz zmiany wprowadzane przez kompozytora po usłyszeniu pełnego wykonania swojego dzieła. Sytuację te obserwujemy już od XVIII wieku. Pierwsze dwie występowały nagminnie w czasach i produkcjach Józefa Haydna i Wolfganga Amadeusza Mozarta. Niejednokrotnie podczas przepisywania partytur i wyciągania z nich głosów popełniano błędy - ale i je poprawiano.⁸⁵ Najczęściej w przypadku kompozycji pisanych z myślą

⁸⁴ Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, *Historia* [online], NOSPR, dostęp: 1.06.2025.

⁸⁵ Edge, Dexter. *Mozart's Viennese Copyists*. PhD diss., University of Southern California, 2001.

o sobie samym jako wykonawcy (np. koncertach fortepianowych) Mozart dostosowywał skład wykonawczy do różnych orkiestr akompaniujących mu podczas licznych tournée.⁸⁶

U Haydna szczególne znaczenie mają kopie wykonywane w środowisku Eszterházy oraz późniejsze źródła związane z Londynem i Wiedniem. Johann Elssler, kopista Haydna, sporządzał materiały, które kompozytor nadzorował i poprawiał. Zachowane źródła pokazują, że należy osobno badać zapis autorski, kopię przeznaczoną dla wykonawców i egzemplarz przygotowany dla wydawcy.⁸⁷ Najlepszym studium przypadku jest *Die Schöpfung / The Creation*. Istnieje wiele grup rękopiśmiennych partytur i głosów używanych w najwcześniejszych wykonaniach; różnią się one oznaczeniami wykonawczymi i poprawkami. Badania tych materiałów pokazują, że pierwsza wersja drukowana nie musi w pełni odzwierciedlać praktyki pierwszych wykonań.⁸⁸

Wprowadzanie autorskich korekt do partytur możemy obserwować na przykład w Twórczości Antona Brucknera i Gustava Mahlera. U pierwszego z nich poprawki miały często charakter daleko idących, wieloletnich redakcji całych utworów: skracał odcinki, zmieniał układ formy, instrumentację, opracowanie motywiczne, a nawet zastępował całe części nowymi.⁸⁹ U Mahlera zaś rewizje partytur Symfonii po koncertach częściej dotyczyły doprecyzowania zapisu wykonawczego, proporcji brzmieniowych, artykulacji, dynamiki, agogiki i instrumentacji, choć w jego twórczości występują też znaczące zmiany formalne, zwłaszcza we wczesnych dziełach. Związane jest to również z jego rolą jako dyrygenta i praktyka - określenia jakie wpisywał w partytury są często informacjami nie dla członków orkiestry ale stricte dla dyrygenta - wskazówkami jak najlepiej prowadzić wykonania od strony prowadzącego zespół.⁹⁰

W perspektywie przyszłościowej, konieczne wydaje się przeformułowanie samego modelu kształcenia dyrygentów. Programy nauczania muszą coraz wyraźniej odchodzić od jednostronnego

⁸⁶ Edge, Dexter. "Recent Discoveries in Viennese Copies of Mozart's Concertos." W: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, red. Neal Zaslaw, 51–65. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

⁸⁷ *Joseph Haydn Werke*. München: G. Henle Verlag; Köln: Joseph Haydn-Institut. Należy korzystać równolegle z partytury oraz tomu *Kritischer Bericht*, gdzie dokumentowane są źródła, warianty i decyzje redakcyjne.

⁸⁸ Brown, A. Peter. *Performing Haydn's The Creation: Reconstructing the Earliest Renditions*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

⁸⁹ Korstvedt, Benjamin M. "Bruckner Editions: The Revolution Revisited." W: *The Cambridge Companion to Bruckner*, red. John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

⁹⁰ Ficarella, Anna. "The Revision of the Score in Mahler: The Quest for a Perfect 'Sound Editing'." *News about Mahler Research* 65 (2013)

skupienia na repertuarze klasyczno-romantycznym, a w zamian wprowadzać systematyczny kontakt z muzyką współczesną — zarówno poprzez analizę partytur, jak i poprzez praktykę wykonawczą w warunkach „laboratoryjnych”. Niezbędne jest przygotowanie przyszłych dyrygentów do pracy z partyturami niekonwencjonalnymi: graficznymi, otwartymi formalnie, wykorzystującymi multimedia, elektronikę czy przestrzenną projekcję dźwięku. Umiejętność czytania i rozumienia tego typu zapisów powinna być traktowana na równi z tradycyjnym warsztatem analitycznym. Przyszłość dyrygentury to także poszerzanie kompetencji międzyobszarowych. Dyrygent współczesny coraz częściej funkcjonuje w otoczeniu hybrydowym – między muzyką a teatrem, instalacją, sztuką performance’u czy nowymi technologiami. Oznacza to potrzebę wyjścia poza muzyczny idiom: znajomość podstaw choreografii, dramaturgii scenicznej, akustyki przestrzennej, a także umiejętność współpracy z artystami wizualnymi, inżynierami dźwięku czy programistami, staje się coraz bardziej potrzebna. Nowoczesny dyrygent nie tylko „czyta” partyturę, ale wręcz musi ją „przetłumaczyć” na język konkretnego wykonania, często nie mając do dyspozycji żadnych wcześniejszych interpretacyjnych punktów odniesienia. Rozwój technologiczny i przenikanie technologii do sztuki sprawia, że przyszłością staje się także integracja dyrygenta z systemami interaktywnymi i środowiskami cyfrowymi. Pojawiają się już dziś eksperymentalne sytuacje, w których dyrygent współpracuje z live electronics, reaguje na przetwarzany w czasie rzeczywistym dźwięk lub wchodzi w interakcję z elementami sterowanymi algorytmicznie. W takich sytuacjach tradycyjna gestyka dyrygencka wymaga adaptacji – nie tylko do potrzeb zespołu instrumentalnego, lecz także do wykorzystywanych w danym utworze technologii (na przykład mapowania video, komputerowego systemu sterowania dźwiękiem, sensorów ruchu itd). Dyrygent przyszłości będzie musiał nie tylko prowadzić muzyków, lecz potrafić zintegrować w swojej pracy technologię intermedialne. Osobiście miałem okazję dyrygując orkiestrą jednocześnie uruchamiać próbki z warstwą elektroniczną stopą (festiwal Musica Electronica Nova we Wrocławiu), korzystać z „metronomu wizualnego” wykonując muzykę na żywo do filmu (Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie), uruchamiać przy pomocy sterownika komputerowego pliki dźwiękowe i filmowe podczas wykonania opery multimedialnej (podczas Festiwalu w Lucernie). Z drugiej strony, nie wolno zapominać o roli dyrygenta jako lidera i komunikatora. W świecie dynamicznie zmieniających się wartości estetycznych i społecznych, rośnie potrzeba świadomego, empatycznego i elastycznego przewodnictwa. Dyrygent powinien nie tylko znać nowe techniki wykonawcze, ale także rozumieć kontekst kulturowy wykonywanej muzyki, jej konteksty polityczne, emocjonalność, a nawet kontrowersyjność. Otwarta postawa wobec różnorodności

i inkluzywności stanie się jednym z fundamentów odpowiedzialnego wykonywania muzyki w przyszłości.

Podsumowując: przyszłość dyrygentury w muzyce najnowszej wymaga redefinicji zawodu dyrygenta – jako twórcy, badacza, mediatora, pedagoga i lidera artystycznego. Będzie to profesja jeszcze bardziej złożona i wymagająca niż dotychczas, ale też bogatsza w możliwości kształtowania znaczeń, przekraczania granic estetycznych i nawiązywania nowych relacji: między dźwiękiem a obrazem, tradycją a nowoczesnością, człowiekiem a technologią. W tej perspektywie dyrygent staje się nie tylko wykonawcą muzyki współczesnej, lecz współtwórcą jej przyszłości.

9. Bibliografia

Elżbieta Sikora - *Liquid Air* PWM 12980, partytura, Kraków 2021

Elżbieta Sikora - *Liquid Air* (rękopis), partytura, Paryż 2021

Mark Applebaum - *Skumfiduser*, partytura, USA 2003

Ash Fure - *Bound to the Bow* Peters EP68701, partytura, Leipzig 2016

Agata Zubel - *Triptyque* PWM 12774, partytura, Kraków 2020

Adrian Thomas, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001

Encyklopedia muzyki, Andrzej Chodkowski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995

Schuldt-Jensen, Morten. (2015). *What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems*. Signata. 6. 383-421. 10.4000/signata.1126.

Acitores, Alicia Peñalba (2011), "Towards a theory of proprioception as a bodily basis for consciousness in music", w Clarke & Clarke (ed.), *Music and Consciousness*.

Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives, Nowy Jork: Oxford University Press, pp. 215-230.

Bailey, Wayne (2009), *Conducting. The Art of Communication*, Nowy Jork & Oxford: Oxford University Press.

Boult, Adrian (1965), *Zur Kunst des Dirigierens*, Augsburg: Heimeran Verlag.

Bowen, José Antonio (Hrsg., 2003), *The Cambridge Companion to Conducting*, Nowy Jork: Cambridge University Press.

Brödel, Christfried & Schuhenn, Reiner (2009), *Basiswissen Kirchenmusik*. Band 2. *Chorund Ensembleleitung*, Stuttgart: Carus-Verlag.

Cahn-Speyer, Rudolf (1919), *Handbuch des Dirigierens*, Lipsk: Breitkopf & Härtel.

Caplin, Thomas (1993), *Fra teknikk til musikk*, Oslo: Musikk-Husets Forlag.

Chybinski, Adolf (1908), *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*, Kraków: Drukarnia Narodowa.

- Diestel, Hans (1960), *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus dem Blickpunkt des Ausführenden*, Wilhelmshaven: Otto Heinrich Noetzel Verlag.
- Ericson, Eric, Ohlin Gösta, Spångberg, Lennart (1974), *Kördirigering*, Sztokholm: Sveriges körförbunds förlag.
- Galkin, Elliot (1988), *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, Nowy Jork: Pendragon Press.
- Godøy, Rolf Inge (2011), "Sound-action awareness in music", in Clarke & Clarke (eds.), *Music and Consciousness. Philosophical, Psycological and Cultural Perspectives*, Nowy Jork: Oxford University Press
- Gómez Milán, E., Iborra, O., de Córdoba, M.J., Juárez-Ramos V., Rodríguez Artacho, M.A., Rubio, J.L. (2013), "The Kiki-Bouba effect: A case of personification and ideasthesia", *The Journal of Consciousness Studies* 20(1-2), pp. 84-102.
- Hindemith, Paul (1959), *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*, Zurych: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Kahn, Emil (1975), *Elements of Conducting*, Druga Edycja, Nowy Jork: Schirmer Books.
- Kondraschin, Kyrill (1989), *Die Kunst des Dirigierens*, Monachium: Piper GmbH.
- Köhler, W. (1929), *Gestalt Psychology*, Nowy Jork: Liveright.
- Köhler, W. (1947), *Gestalt Psychology*, Second Edition, Nowy Jork: Liveright, p. 224
- Luck, G., & Nte, S. (2008), "An investigation of conductors' temporal gestures and conductor- musician synchronization, and a first experiment". *Psychology of Music* 36, p. 81, Society for Education, Music and Psychology Research (<http://pom.sagepub/content/36/1/81>).
- Luck, Geoff & Sloboda (2007), "An investigation of musicians' synchronization with traditional conducting beat patterns", *Music Performance Research* 1(1), pp. 26-46.

- Luck, Geoff & Toiviainen, Petri (2006), "Ensemble Musicians' Synchronization With Conductors' Gestures: An Automated Feature-Extraction Analysis", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 24, No. 2 (December 2006), pp. 189-200, University of California Press Stable.
- Lumley, John & Springthorpe, Nigel (1989), *The Art of Conducting. A Guide to Essential Skills*, Londyn: Rhinegold Publishing Limited.
- Maurer D., Pathman T. & Mondloch C.J. (2006), "The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adults", *Developmental Science* 9(3), pp. 316-322.
- Meier, Gustav (2009), *The Score, the Orchestra, and the Conductor*, Nowy Jork: Oxford
- Meyer, Leonard B. (1967), *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago: Chicago University Press.
- Opp, Walter (Hrsg., 1999), *Handbuch Kirchenmusik. Teilband 3. Chor und Ensembleleitung*, Kassel: Edition Merseburger.
- Patel, A.D. (2003), "Language, music, syntax and the brain", *Nature Neuroscience* 6(7), pp. 674-681.
- Pfortner, Alfred (1993), *Dirigieren und das, worauf es ankommt*, Mörfelden-Walldorf: Joh. Siebenhüner Musikverlag.
- Phillips, Kenneth (1997), *Basic Techniques of Conducting*, Nowy Jork & Oxford: Oxford University Press.
- Ramachandran, V.S. & Hubbard, E.M. (2001b), "Synaesthesia: A window into perception, thought and language", *Journal of Consciousness Studies* 8(12), pp. 3-34.
- What Is Conducting? 421
- Rudolf, Max (1950), *The Grammar of Conducting. A Practical Study of Modern Baton Technique*, Nowy Jork & Londyn: G. Schirmer.
- Schaper, Heinz-Christian (1982), *Dirigieren compact. Grundwissen und Übungen*, Mainz: Schott Musik International.
- Scherchen, Hermann (1953), *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz: B. Schott's Söhne.
- Schuller, Gunther (1998), *The Compleat Conductor*, Oxford: Oxford University Press.

- Unger, Wolfgang (2003), *Wege zum Dirigieren*, Kassel: Edition Merseburger Berlin GmbH.
- Stravinsky, Igor & Craft, Robert (1962), *Expositions and Developments*, New Yorku: Doubleday and Co., Inc.)
- Strawiński, Igor, Jarociński, Stefan (tłum.) (1980), *Poetyka Muzyczna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Waltershausen, Hermann Wolfgang von (1945), *Die Kunst des Dirigierens*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Wierød, Ole (1983), *Korledelsens Slagteknik*, Skanderborg: Eigenverlag.
- Wooldridge, David (1970), *Conductor's World*, London: Barrie and Rockliff, The Cresset Press.
- Wöllner, Clemens (2007), *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*, Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf.
- Pierre Rigaudière, « Elżbieta Sikora », *Compositrices, l'égalité en acte*, Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix, Bastien Galler (red.), wstęp Françoise Nyssen, Centre de documentation de la musique contemporaine, Éditions MF, Paris 2019; nowe wydanie kieszonkowe u tego samego wydawcy, 2019
- Agnieszka Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Fronda, Warszawa 2012
- Dorota Szwarcman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej, 1945-2007*, STENTOR, Warszawa 2007
- [Ewa Cichoń], „Sikora Elżbieta”, *Encyklopedii muzyczna PWM*, t. 9, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 2007, s. 261-262
- Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XXe siècle*, Hachette Littératures, Paris 2005
- Kompozytorzy polscy. 1918-2000*, Marek Podhajski (red.), tom 1 i 2, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2005
- Adrian Thomas, „Sikora Elżbieta”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001
- „Sikora Elżbieta”, *Encyklopedia muzyki*, Andrzej Chodkowski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s 811

Elżbieta Frołowicz, „Gdański rodowód Elżbiety Sikory”, *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś. II. Kultura muzyczna Północnych Ziem Polski*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1992, s. 259-268 (Zusammenfassung)

Elżbieta Frołowicz, *Między muzyką eksperymentalną a elektroakustyczną*, „Ruch Muzyczny”, nr 23, 17 XI 1991, s. 4

Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Kraków 1989

Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska. 1945-1984*, PWM, Kraków 1987

M. Pazdro, *Elżbieta Sikora mówi*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 17

E. Mikulska, *Nowe pokolenie kompozytorów polskich. Wypowiedzi własne kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 11

Źródła internetowe:

C. Thielemann: <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article112300873/Mein-Orchestersoll-auch-mal-Spass-haben.html>, accessed 10.01.2015.

A. Gilbert: http://www.nytimes.com/interactive/2012/04/06/arts/music/the-connectionbetween-gesture-and-music.html?_r=0 Accessed 03.12.2014.

Wakin, Daniel J., “Breaking Conductors’ Down by Gesture and Body Part”, The New York Times, April 6, 2012. <http://www.nytimes.com/2012/04/08/arts/music/breakingconductors-down-by-gesture-and-body-part.html>. Accessed 03.07.2015.

<https://zubel.pl/biogram>

<http://www.ashleyfure.com/menu-2>

<http://www.markapplebaum.com/>

<https://elzbietasikora.com/biografia/>