

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

MUZYKA POLSKA

1945–1995





AKADEMIA
MUZYCZNA
W KRAKOWIE
1996

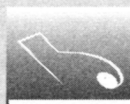
ISBN-83-87182-00-1

MUZYKA POLSKA

1945–1995

MATERIAŁY SESJI NAUKOWEJ
6—10 GRUDNIA 1995
W 20-LECIE
ZAKŁADU ANALIZY I INTERPRETACJI MUZYKI

POD REDAKCJĄ
KRZYSZTOFA DROBY, TERESY MALECKIEJ, KRZYSZTOFA SZWAJGIERA



**AKADEMIA
MUZYCZNA
W KRAKOWIE**
1996

REDAKTOR

Herbert Oleschko

PROJEKT OKŁADKI I STRONY TYTUŁOWEJ

Jadwiga Gołębiewska

STRESZCZENIA ANGIELSKIE

Władysław Chłopicki

© Copyright by

Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996

Nr og. 49

Dofinansowanie druku książki:

WYDZIAŁ SPRAW SPOŁECZNYCH URZĘDU WOJEWÓDZKIEGO W KRAKOWIE

KOMITET BADAŃ NAUKOWYCH

FUNDACJA KULTURY

BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY



ISBN 83-87182-00-1

Wykonano z gotowych dostarczonych oryginałów

Wydanie I.

Oddano do druku w listopadzie 1996 r.

Druk ukończono w grudniu 1996 r.

Druk: A&E s.c.

Spis treści

Wstęp	9
-------------	---

I. KIERUNKI. IDEE. GATUNKI

Mieczysław TOMASZEWSKI, Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944–1994	13
Leszek POLONY, Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu ...	41
Małgorzata GAŚSIOROWSKA, Witalizm – panorama	53
Zbigniew SKOWRON, Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej	67
Anna OBERC, Utwory na głos z zespołem instrumentalnym 1945–1995	81
Anna NOWAK, Polski koncert fortepianowy 1945–1995	91

II. DZIEŁA. TWÓRCY

Marta SZOKA, <i>Liturgia sacra</i> Zygmunta Mycielskiego – misterium tremendum et fascinosum ...	113
Zofia HELMAN, Roman Palester – Kantata <i>Wista</i> do słów Stefana Żeromskiego	125
Krzysztof BILICA, Sylwetka Romana Maciejewskiego	147
Regina CHŁOPICKA, Związki z tradycją literacką i muzyczną w <i>Paroles tissées</i> Witolda Lutosławskiego	155
Ewa SIEMDAJ, „Pomiędzy uczuciem a intelektem”. Geneza autorefleksji muzycznej Andrzeja Panufnika	175
Ewa MIZERSKA-GOLONEK, Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo ...	183
Krystyna TARNAWSKA-KACZOROWSKA, Tadeusz Baird (1928–1981). Ekspozycja. Epizody i ekskursy. Epilog	199
Teresa MALECKA, Odnawianie tradycji w muzyce Zbigniewa Bujarskiego	217
Danuta MIRKA, Sonorystyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego	235
Bohdan POCIEJ, Henryka Mikołaja Góreckiego przestrzenie kameralizmu	249

Leszek POLONY, Twórczość Marka Stachowskiego. Przyczynek do syntezy	257
Krzysztof SZWAJGIER, Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego	265
Ewa WÓJTOWICZ, Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939–1988)	277
Stanisław KOSZ, Eugeniusz Knapik – Wyspy	289
Irina NIKOLSKA, Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego	297

III. PREZENTACJE. DYSKUSJE

FESTIWALE, FESTIWALE... Prezentacje, relacje, wspomnienia	311
Józef Patkowski, <i>Warszawska Jesień</i>	311
Roman Kowal, <i>Jazz Jamboree</i>	313
Janusz Kempański, <i>Poznańska Wiosna Muzyczna</i>	315
Ewa Woynarowska, <i>Młodzi Muzycy Młodemu Miastu</i>	317
Joanna Wnuk-Nazarowa, <i>Spotkania Muzyczne w Baranowie</i>	322
Małgorzata Janicka-Słysz, <i>Wrzesień Muzyczny w Baranowie</i> i <i>Collectanea w Sandomierzu</i>	326
Jerzy Stankiewicz, <i>Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich</i>	329
Marek Chołoniewski, <i>Audio-Art</i>	330
Andrzej Kosowski, <i>Forum Młodych Kompozytorów</i>	332
Andrzej Chłopecki, <i>Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów</i>	333
NAJWYBITNIEJSZE UTWORY PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA	337
Krzysztof Droba, NUP-y według SEMP-ów	337
Wypowiedzi: Krzysztof Bilica, Andrzej Chłopecki, Krzysztof Droba, Małgorzata Gąsiorowska, Irina Nikolska, Olgierd Pisarenko, Bohdan Pociąg, Marta Szoka, Krzysztof Szwaigier, Paweł Szymański, Mieczysław Tomaszewski, Joanna Wnuk-Nazarowa	340
Andrzej Chłopecki, O recepcji polskiej muzyki 1945–1995	357
OWOCE PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA – dyskusja końcowa	383

<i>Dokumentacja Sesji</i>	407
<i>Seminaria, sesje i konferencje naukowe Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki</i>	410
<i>Publikacje Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki</i>	411

Contents

Introduction	9
--------------------	---

I. CURRENTS. IDEAS. GENRES

Mieczysław TOMASZEWSKI, Sonoristic Expressiveness and Alegoric Symbolism: the Polish Symphony 1944–1994	13
Leszek POLONY, The Tangled Story of Esthetic Ideologies in the 50 Years After World War II	41
Małgorzata GAŚSIOROWSKA, Vitalism: an Overview	53
Zbigniew SKOWRON, The Reception of Avant-garde Attitudes and Programme in Post-war Polish Music	67
Anna OBERC, Compositions for Voice and Instrumental Ensemble 1945–1995	81
Anna NOWAK, The Piano Concerto in Poland: 1945–1995	91

II. WORKS. COMPOSERS

Marta SZOKA, Zygmunt Mycielski's <i>Liturgia sacra</i> – misterium tremendum et fasci- nosum	113
Zofia HELMAN, Roman Palester – <i>Vistula</i> Cantata to Words by Stefan Żeromski	125
Krzysztof BILICA, Roman Maciejewski – the Man and the Music	147
Regina CHŁOPICKA, Witold Lutosławski's <i>Paroles tissées</i> and its Links with Literary and Musical Tradition	155
Ewa SIEMDAJ, Between Emotion and Intellect: The Genesis of Andrzej Panufnik's Self-image and his Perception of Music	175
Ewa MIZERSKA-GOLONEK, Krystyna Moszumańska-Nazar and her Music for Solo Percussion	183
Krystyna TARNAWSKA-KACZOROWSKA, Tadeusz Baird (1928–1981). Exposition. Episodes and Excursions. Epilogue	199
Teresa MALECKA, The Renewing of Tradition in the Music of Zbigniew Bujarski ...	217
Danuta MIRKA, The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki	235

Bohdan POCIEJ, Dimensions of Henryk Mikołaj Górecki's Chamber Works	249
Leszek POLONY, The Works of Marek Stachowski: Towards a Synthesis	257
Krzysztof SZWAJGIER, The "Unistic" Works of Zygmunt Krauze	265
Ewa WÓJTOWICZ, Tomasz Sikorski (1939–1988): the Man and the Music	277
Stanisław KOSZ, Eugeniusz Knapik – <i>Islands</i>	289
Irina NIKOLSKA, Postmodernism in the Interpretation of Paweł Szymański	297

III. PRESENTATIONS. DISCUSSIONS

FESTIVALS, FESTIVALS... . Presentations, Reports, Reminiscences	311
Józef Patkowski, <i>Warsaw Autumn</i>	311
Roman Kowal, <i>Jazz Jamboree</i>	313
Janusz Kempański, <i>Poznań Musical Spring</i>	315
Ewa Woynarowska, <i>Young Musicians for The Young City</i>	317
Joanna Wnuk-Nazarowa, <i>Baranów Musical Encounters</i>	322
Małgorzata Janicka-Słysz, <i>Baranów Musical September</i> and Sandomierz <i>Collectanea</i>	326
Jerzy Stankiewicz, <i>Cracovian Composer's Festival</i>	329
Marek Chołoniewski, <i>Audio-Art</i>	330
Andrzej Kosowski, <i>Young Composers' Forum</i>	332
Andrzej Chłopecki, <i>International Composers' Forum</i>	333
THE MOST EMINENT WORKS OF THE POSTWAR PERIOD (1945–1995)	337
Krzysztof Droba, The NUPs According to the SEMP's	337
Statements: Krzysztof Bilica, Andrzej Chłopecki, Krzysztof Droba, Małgorzata Gaśiorowska, Irina Nikolska, Olgierd Pisarenko, Bohdan Pociąg, Marta Szoka, Krzysztof Szwaigier, Paweł Szymański, Mieczysław Tomaszewski, Joanna Wnuk-Nazarowa	340
Andrzej Chłopecki, On the Reception Polish Music of 1945–1995	357
THE FRUITS OF THE FIFTY YEARS – Closing Discussion	383
<i>Documentation of the Conference</i>	407
<i>Seminars, Roundtables and Conferences organized by Institute of Music Analysis and Interpretation</i>	410
<i>Publications of the Institute of Music Analysis and Interpretation</i>	411

Wstęp

Teksty zawarte w tym zbiorze zostały wygłoszone podczas Sesji naukowej, która odbyła się w Akademii Muzycznej w Krakowie w dniach 6–10 grudnia 1995. Okazja do zorganizowania naszej Sesji była podwójna: półwiecze powojennej twórczości muzycznej, a także dwudziestolecie blisko związanego z problematyką polskiej muzyki współczesnej krakowskiego Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki.

Zbieżność tych dwóch jubileuszy jest zapewne dziełem przypadku. Nie było natomiast przypadkiem to, że grupa młodych teoretyków muzyki skupiła się 20 lat temu wokół osoby Mieczysława Tomaszewskiego. Wspólne inicjatywy i przedsięwzięcia doprowadziły w krótkim czasie do stworzenia wokół Zakładu znacznie szerszego środowiska, nie tylko muzykologiczno-teoretycznego, przyjaciół z różnych ośrodków w Polsce i za granicą. W dwudziestolecie Zakładu do osób z tego właśnie grona zwróciliśmy się z prośbą o obecność, współudział, twórczy wkład w naszą wspólną Sesję.

Pierwotny projekt spotkania obejmował szeroki zakres tematów związanych z problematyką muzycznego półwiecza. Informował o obszarze interesujących nas zagadnień, ale mógł być też propozycją czy inspiracją dla potencjalnych autorów. Przytaczamy fragmenty tego projektu:

Ideologie artystyczne

- ◆ Inspiracje polityczne (doświadczenie wojny, „polska muzyka radziecka”, „muzyka bez cenzury”, propaganda sukcesu, „muzyka Solidarności” itp.);
- ◆ Inspiracje religijne (formy religijne i liturgiczne, krąg „Sacrosongu”, odniesienia metafizyczne itp.);
- ◆ Inspiracje estetyczne (neoklasycyzm, witalizm, folklorizm, redukcjonizm, postmodernizm itd.);
- ◆ Fascynacje osobiste: człowiek – świat – natura – kultura (np. „człowiek” Bujarskiego, „kosmos” Panufnika, *Góry Lasonia* i *Wyspy Knapika*, „wiatry” Kotońskiego, *Ptaki* Stachowskiego, *Spirale* Ciuciury ...).

Przemiany techniki, języka i stylu

- ◆ Koncepcje periodyzacji muzyki pięćdziesięciolecia (m.in. Chomińskiego, Malinowskiego, Baculewskiego, Tomaszewskiego);
- ◆ Polska a świat: prądy, wpływy, inspiracje, reakcje (serializm, aleatoryzm, media elektroniczne, postmodernizm – sonoryzm, ekspresjonizm redukcyjny, unizm, nowy romantyzm, surkonwencjonalizm ...);
- ◆ Drogi przemian indywidualnych (u Lutosławskiego, Pendereckiego, Góreckiego, Schaeffera, Palestra, Panufnika i in.);

- ◆ Przełomy i „rewolucje” (Łagów, Październik, 1960, Sierpień, 1989...).

Poglądy, spojrzenia i oceny (muzykologia, teoria, krytyka)

- ◆ Postawy ideologiczne (perspektywa marksistowska, fenomenologiczna, strukturalistyczna, antropologiczna, hermeneutyczna itp.);
- ◆ Zmiany postaw estetycznych (np. estetyka socrealizmu, sonoryzmu, serializmu, programowości, sensów i znaczeń ...);
- ◆ Historia recepcji współczesnej twórczości w krytyce i piśmiennictwie muzycznym;
- ◆ Życie muzyczne jako przejaw recepcji (festiwale, orkiestry i filharmonie, wybitni wykonawcy – zespoły i soliści, studia muzyki eksperymentalnej, PWM i inni wydawcy ...);
- ◆ Warsztat teoretyczny (np. system harmoniki Sikorskiego, Zalewskiego, strukturalizm, metody statystyczne, metody muzykologii i etnomuzykologii).

Owoce pięćdziesięciolecia

- ◆ Twórcy; najwybitniejsze osobowości; formacje artystyczne (np. „Grupa 49”, polska szkoła kompozytorska, pokolenie stalowowolskie, krakowska szkoła kompozytorska, śląska szkoła kompozytorska, studia muzyki elektronicznej, formacja emigracyjna);
- ◆ Dzieła pięćdziesięciolecia;
- ◆ Teksty pięćdziesięciolecia (najważniejsze książki, artykuły, wystąpienia).

Nasza grudniowa sesja tylko w niewielkim stopniu, co naturalne, mogła wypełnić tak zarysowany projekt. Przeważały indywidualne zainteresowania i preferencje. Czytelnik nie powinien więc szukać w przedkładanej książce ani kompletności materiałów dotyczących muzyki polskiej ostatniego półwiecza, ani definitywnych rozstrzygnięć estetyczno-teoretycznych.

Oddawana do rąk Czytelnika książka różni się w układzie od planu Sesji. Teksty zostały pogrupowane tematycznie w trzech działach: I. Kierunki – idee – gatunki, II. Twórcy – dzieła, III. Prezentacje – dyskusje. Naturalnym dopełnieniem teoretycznych rozważań były koncerty. Jak zwykle nie zawiedli nasi przyjaciele-kompozytorzy obdarowując nas nowymi, specjalnie na tą okazję napisanymi utworami.

W przedmowie do programu Sesji pisaliśmy:

„Od naszej pierwszej sesji minęło 20 lat. Przez ten czas spotykaliśmy się w pewnych okresach częściej, w innych rzadziej. Dziś ze zdziwieniem stwierdzamy, że ów rytm spotkań należy do rytmu historii muzyki polskiej.

Spotykamy się dzisiaj, żeby znów porozmawiać o muzyce i zastanowić się, co z nami i muzyką działo się przez te lata. Perspektywę spojrzenia poszerzamy i będziemy zajmować się ostatnim muzycznym półwieczem. Wiele problemów uległo przewartościowaniu, pojawiły się nowe. My również zmieniliśmy się. Na ile te zmiany wpłynęły na nasz ogląd muzyki? Czy możemy już dokonywać podsumowań i ocen? Podczas sesji będziemy szukali odpowiedzi na te pytania”.

Przedłożone teksty nie są niczym więcej, niż właśnie próbą „odpowiedzi na te pytania”.

R e d a k c j a

MUZYKA POLSKA 1945-1989

WYDZIAŁ MUZYKI KRAJOWEJ

WARSZAWA 8-10 GRUDNIA 1989

PROF. ZYSLAW TOMASZEWKI

WARSZAWA

*Samorystyczna ekspresyjność
& ideologiczny symbolizm
symfonia polska 1944-1989*

I

LASYMONTA ZAPISY WOTI SERNANOWSKI

KIERUNKI

IDEE

GATUNKI



MIECZYSLAW TOMASZEWSKI

Kraków

*Sonorystyczna ekspresywność
i alegoryczny symbolizm:
symfonia polska 1944–1994*

I. SYMFONIA – ZAPIS POGLĄDU NA ŚWIAT

1. Gatunek wyróżniony. W Polsce wieku dwudziestego, szczególnie po II wojnie światowej, symfonia stała się gatunkiem ważnym i znaczącym. Skomponowano w tym czasie parę liczących się oper i utworów kantatowo-oratoryjnych. Trudno przecenić znaczenie *Pasji według św. Łukasza* lub *Czarnej maski* Pendereckiego, *Trois Poèmes d'Henri Michaux* Lutosławskiego czy *Śmierci Don Juana* Romana Palestra. Pewien rozgłos przypadł słusznie w udziale utworom symfonicznym, których gatunek nie zawsze łatwy byłby do określenia: myślę o Lutosławskiego *Muzyce żałobnej*, Panufnika *Epitafium Katyńskim* i Pendereckiego *Trenie*. Jest mimo to wszystko rzeczą niewątpliwą, iż wówczas, gdy mowa o *Trzeciej* Lutosławskiego, *Piątej* Palestra, *Drugiej* Pendereckiego, o *Symfonii pieśni żałobnych* Góreckiego czy o Panufnika *Sinfonia sacra*, wiadomo że chodzi o dzieła wagi szczególnej. Można powiedzieć, że symfonia zyskała rangę gatunku reprezentatywnego.

Dzieła, które jednoczy ta nazwa, często nie mają ze sobą wiele wspólnego. Można sobie wyobrazić utwory nazwane inaczej, które można by uznać za symfonie (takie jak np. *Muzyka na smyczki, trąbkę i perkusję* Bacewiczówny lub *Musica concertante* Serockiego); można również niektóre utwory nazwane symfonią uznać za dzieła nie spełniające naszych o gatunku tym wyobrażeń. Lecz taka jest właśnie cecha podstawowa „zbioru”, o którym mowa; nie ma dwu utworów o kształcie iden-

tycznym. Oprócz symfonii czteroczęściowych (takich jak np. *Symfonie polskie* Z. Mycielskiego i K. Meyera), komponowano oczywiście również trzyczęściowe (jak *Elegiaca* Panufnika i *Quasi una fantasia* Bairda), dwuczęściowe (jak *Kopernikowska* Góreckiego czy *Druga* Lutosławskiego); zaś szczególnie często jednoczęściowe (*Druga* Pendereckiego). A trzeba dodać, iż nie tyle ilość części, ile ich charakter i funkcja w cyklu bywały niepowtarzalnie odmienne. Na cztery części *Pierwszej* Pendereckiego złożyły się: *Arché I*, *Dynamis I*, *Dynamis II* i *Arché II*; na trzy części Góreckiego – trzy *Lamenty*; na dwie części *Drugiej* Lutosławskiego: fragment aleatoryczny nazwany *Hésitant* i fragment metryzowany nazwany *Direct*.

To trzeba jednak również podkreślić, że archetypiczna postać gatunku, w sposób rozmaity, ale dający się wyczuć, daje o sobie znać. Myślę o antytetyczności i reprzyzwości formy sonatowego *allegro* i o wyrazistej odmienności charakterów poszczególnych części symfonicznego cyklu. Lecz tym, co wysuwa się na plan pierwszy i sprawdza różne formy i różne charaktery do wspólnego mianownika, jest powaga i ciężar gatunkowy jako podstawowe właściwości muzyki tego gatunku.

2. Symfoniści «urodzeni» i przypadkowi. Niewielu kompozytorów z szacunkiem lub z obojętnością (co w kraju Chopina nie powinno dziwić) ominęło gatunek symfonii. Ilość twórców, którzy natomiast próbowali się z nim zmierzyć, jest zdumiewająco wysoka. Pisali symfonie kompozytorzy bliscy tradycji austriacko-niemieckiej, francusko-rosyjskiej i ci w pełni ukształtowani już przez tradycję rodzimą, zakonwiczoną w symfonice Szymanowskiego, a dydaktycznie uprawianą przez Sikorskiego w Warszawie, Szabelskiego w Katowicach i Wiechowicza w Krakowie.

W twórczości takich kompozytorów jak Bacewiczówna, Szabelski, Mycielski, Woytowicz, Turski, Malawski, Serocki, Baird czy Meyer, gatunek symfonii zaznaczył silnie swą obecność, tak co do ilości, jak i co do wagi utworów. Reprezentują zespół nazwisk nazywany niekiedy poza krajem „polską szkołą”; jej przedstawiciele dali się poznać na koncertowej estradzie może szczególnie jako symfoniści. Lecz gdy mowa o tym symfonizmie polskim, który wpisał się w symfonizm uniwersalny, europejski, to trzeba wymienić przede wszystkim cztery nazwiska: Lutosławskiego i Panufnika, Pendereckiego i Góreckiego.

Cztery symfonie Lutosławskiego przyniosły cztery kolejne syntezы jego techniki i poetyki orkiestrowej; akcentują przynależność do muzyki autonomicznej. Myślenie heteronomiczne, jakkolwiek silnie uabstrakcyjnione, stoi u genezy dziesięciu symfonii Panufnika. Penderecki miał odwagę odwrócić bieg historii; poczynawszy od *Symfonii drugiej* uprawia z wielkim rozmachem i efektem symfonizm „retrowersywny”. Wreszcie Górecki, „Einzelgänger”, którego *Trzecia Symfonia* z trudem mieszcząca się tak w ramach konwencji gatunku jak i stylu muzyki współczesnej – osiągnęła rezonans nieznany w historii muzyki zwanej wysoką.

3. Między estetyką a etyką rozgrywały się dzieje symfonii polskiej minionego półwiecza. Uważna lektura partytur upoważnia do postawienia hipotezy, iż symfonia stawiała się niemal z reguły miejscem syntezy twórczych doświadczeń; dla muzyki eksperymentalnej szukano na ogół miejsca gdzie indziej. Stawała się również

miejszem, w którym kompozytor czuł się w obowiązku określić się wobec otaczającej go rzeczywistości. Wyrazić – możliwie szczerze – swój pogląd na świat. Miało to miejsce szczególnie w sytuacjach skrajnych.

To o czym mówię słyhać w muzyce i widać w nutach. Istnieje jednak również coś takiego, jak intencja twórcy wyrażona słowami; niekiedy trzeba je przyjmować z pewną dozą ostrożności, lecz przyjmować trzeba. Panufnik, po skomponowaniu w roku 1982 *Sinfonia votiva*, oświadczył: „Moim świadomym zamiarem było stworzenie czegoś w rodzaju rozpaczliwego błagania o trwałą wolność dla Polski w postaci żarliwej modlitwy do Czarnej Madonny”¹.

Krzysztof Meyer, odżegnując się wprawdzie od programowości przypisywanej jego *Symfonii Polskiej*, stwierdzał, iż „powstała ona w określonej sytuacji, czyli w pierwszych dniach stanu wojennego” i że „zacytowanie trzech tak istotnych pieśni (chodziło o hymny narodowe) ma charakter symboliczny”². Z tego samego momentu polskiej historii, z czasu rodzenia się „Solidarności” pochodzi również Lutosławskiego *III Symfonia*. Zapytany na temat genezy utworu, zawsze tak bardzo dyskretny kompozytor, odpowiedział: „Nigdy nie pisałem muzyki programowej, ale nie neguję, że wydarzenia zewnętrzne mogą znaleźć odbicie w muzyce”³.

W sformułowaniu autora wspomnianej właśnie *Symfonii Polskiej* relacja między dziełem a świadomością jego twórcy jest nie do zanegowania. Pisał wprost: „Muzyka [...] jest powołana do odbicia złożoności i konfliktowości naszych czasów; myślenie muzyczne biegnie równoległe do myślenia o otaczającym nas świecie, wyraża świadomie lub nieświadomie światopogląd artysty”⁴. Wygląda na to, iż dzieło traktowane jako wypowiedź poważna i znacząca może stać się swego rodzaju papierkiem lakmusowym.

II. WYDARZENIA HISTORII I REAKCJE TWÓRCÓW

Wydarzenia historyczne rozgrywające się między końcem wojny a początkiem niezawisłości nie przebiegały po linii prostej; trwający niemal pół wieku stan zawieszenia przybierał ponadto niekiedy postać paradoksalną. Ukazując rzecz w największym skrócie można by wyróżnić cztery fazy dziejów symfonii⁵.

1. Faza pierwsza, obejmująca lata 1944–1950 przynosi reakcję na kończącą się wojnę i okupację. Jest czasem gniewu i opłakiwania poległych, gorzkiej radości z tzw. „wyzwolenia” i okresem odbudowy kraju ze zgliszcz.

¹ Andrzej Panufnik, *Composing Myself*, London 1987; *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990.

² Krzysztof Meyer w wywiadzie dla „Przekroju”: *Symfonia polska Meyera*, Kraków 1984, nr 2017.

³ Witold Lutosławski w rozmowie z Andrzejem Chłopeckim w audycji *Kontrapunkty* (II Pr. PR) z 1 IX 1981. Cyt. za: Tadeusz Kaczyński, *Lutosławski, życie i muzyka*, Warszawa 1994, s. 212.

⁴ K. Meyer w rozmowie z Ireną Nikolską w kwietniu 1978. Cyt. za I. Nikolską, *Symfonie K. Meyera* [w:] K. Meyer. *Do i od kompozytora*, red. M. Jabłoński, Ars nova, Poznań 1994, s. 111.

⁵ Por. periodyzację w: Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce panegirycznej. Myśli z pogranicza estetyki i etyki*, „Vivo”, 1992, nr 2.

Dwie kategorie ekspresywne dają o sobie znać w sposób wyrazisty. Po pierwsze: heroiczna, wypowiedana przez intonacje marszów i pieśni powstańczych, takich np. jak *Warszawianka* zacytowana przez Woytowicza w jego *Symfonii „Warszawskiej”* [por. przykł. 1]:

The image shows a page from a musical score for the finale of Woytowicz's Symphony "Warsaw". The score is for a full orchestra and includes various woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a large number '5' and the second measure ending with a large number '4' and the third measure starting with a large number '5'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'muta in Fl. III', 'muta in Cl. G.', 'solo, chiuso', 'con sord.', 'laissez vibrer', 'solo', 'legato', and 'non div.'. The string section is marked 'Solo' and 'affr. div.'. The woodwind section includes Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor. infa.). The brass section includes Trumpet (Timp.), Trombone (Tut.), and Horn (Cmp.). The percussion section includes Cymbal (Cmp.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The string section includes Violin (Vni.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Przykł. 1. B. Woytowicz, II *Symfonia „Warszawska”*. 4. *Finale: Vivo*

Fl. Cl. 5 4 *ritardando* 3 3
 Fl. Cor. in fa
 Cmp.
 Cl. in ai Vb.
 Cel.
 Fg. a10 5 4 *ritardando* 3 3
 Vni tutti div. a10
 solo
 Vni altri div. a7
 Tm a8
 Vle div. a2p.
 Vc.
 Cb.
 senza sord.
 subito

Przykł. 1. cd.

Po drugie: kategoria elegijna (funeralna, lamentacyjna) wyrażana najczęściej poprzez aluzje do marsza żałobnego, jak to czyni np. Turski w *Symfonii „Olimpijskiej”* [por. przykł. 2]:

Cl. b. 4 4 *Lento sostenuto* ♩ = ca 52 2 4
 in ai
 Fg. I (a3) *sempre ff*
 II *sempre ff*
 Cfg. *sempre ff*
 Cor. II
 in fa
 Tb.
 Tm.
 Vni I 4 4 *Lento sostenuto* ♩ = ca 52 2 4
 II
 Vc. *sempre ff*
 Cb. *sempre ff*
 p
 p
 p
 p
 p
 mf
 mf

Przykł. 2. Z. Turski, II Symfonia „Olimpijska”. 2. *Lento sostenuto*

Wybór przykładów nutowych nie jest przypadkowy, ma zilustrować sytuację zarazem tragiczną i niemal zabawną. W roku 1949 na słynnym zjeździe kompozytorów w Łagowie komunistyczne władze zadekretowały zaistnienie i niezbędność dalszego rozwoju realizmu socjalistycznego. Minister kultury „ogłosił” wówczas, iż *II Symfonia* (tzw. „Warszawska”) Woytowicza stanowi przykład p o z y t y w n y na twórczość obowiązującego kierunku, zaś *II Symfonia* (tzw. „Olimpijska”) Turckiego przykład n e g a t y w n y, a to ze względu na „brak jasnej i wyrazistej narracji i dziwaczną harmonię”, co stanowiło dowód na niedopuszczalne związki z Zachodem i przejaw „formalizmu”.

Za atrybuty muzyki „formalistycznej” ogłoszono: „atonalność, bezprogramowość, amelodyjność, pesymizm, bezwyrazowość, nowatorstwo środków stanowiące wynik intelektualnych spekulacji”⁶.

2. Faza druga, obejmująca lata 1950–1956, czyli lata tzw. żelaznej kurtyny oraz terroru stosowanego wobec przeciwników narzuconego krajowi reżimu. Lata „podwójne”: z jednej strony – okres próby zaszczepienia zasad realizmu socjalistycznego. Z drugiej: okres protestów, uników i ucieczek.

Dwie symfonie stanowią ślad konformistycznych uników: Panufnika *Symfonia pokoju* (1951) i Skrowaczewskiego *Symfonia zwycięstwa* (1954). W obu podjęte zostały – niejako „w dobrej wierze” – hasła i slogany mające zastąpić prawdę.

Częstsze bywały ucieczki od rzeczywistości. W dwu kierunkach: w głąb i wstecz, czyli w stronę folkloru i dawnych stylów. Zrazu obie tendencje były dozwolone i popierane. Folklor podhalański stał się materiałem *Symfonii Polskiej* Mycielskiego i *Góralskiej* Kiesewettera, kurpiowski – *Trzeciej Szabelskiej* a także *Symfonii pieśni* Serockiego, jednego z wybitnych utworów tych lat [por. przykł. 3].

⁶ Por. protokoły z Konferencji w Łagowie drukowane w „Ruchu Muzycznym” (1949, nr 14), szczególnie wypowiedzi ministra Włodzimierza Sokorskiego i Zofii Lissy. Warto również zajrzeć do paru innych tekstów „źródłowych” dotyczących socrealizmu, pisanych przez współautorów jego założeń programowych: W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950; Z. Lissa, *Muzyka polska na przełomie*, Kraków 1952; S. Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, „Studia Muzykologiczne”, t. V (1956); J.M. Chomiński i Z. Lissa, *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–1955*, Kraków 1957; J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.

Przykł. 3. K. Serocki, *II Symfonia pieśni*. 2. Wesele jedzie

[illegible]

Folklor ziem północnych został wykorzystany w *Symfonii kaszubskiej* Jabłońskiego i w *Sinfonia rustica* Panufnika [por. przykł. 4]:

[9] *poco meno* (♩. = 64)

1
Cor. 1
Cor. 2

1
Vln. 1
Vln. 2

I
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

II
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

[10]

1
Cor. 1
Cor. 2

I
Vln. 1
Vln. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

II
Vln. 1
Vln. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb. 1
Cb. 2

The image displays three systems of musical notation for a symphonic work. The first system features three staves: Cor (Cor Anglais), Tr (Trumpet), and a solo voice part. The Cor part begins with a melodic line marked *(poco rubato)*. The Tr part has a rest followed by a note marked *(p)*. The solo voice part enters with the lyrics "senza cura" and "Solo p cantat". A rehearsal mark **II** is placed at the end of the first system.

The second system consists of five staves: Vln (Violin), Vla (Viola), Va (Violoncello), and Co (Contra Bass). The Vln part has a melodic line marked *pp* and *poco*. The Vla, Va, and Co parts have a rhythmic pattern marked *più p*. A rehearsal mark **II** is placed at the end of the second system.

The third system consists of five staves: Vln, Vla, Va, and Co. The Vln part has a melodic line marked *pp*. The Vla, Va, and Co parts have a rhythmic pattern marked *pp*. A rehearsal mark **II** is placed at the end of the third system.

Symfonie odwołujące się do poetyki baroku, klasycyzmu i romantyzmu pisali Sikorski, Szabelski i Bacewiczówna. Niebawem chorały zwieńczające dzieła uznano za przejaw „fideizmu”, a podejmowanie tematyki ludowej za „odmowę budowy socjalizmu”.

Dramatyczny wyraz protestu i buntu przyniosła *II Symfonia* Artura Malawskiego, skazującego siebie na emigrację „wewnętrzną”. Status emigrantów „zewnętrznych” przyjęli Palester i Panufnik.

3. Faza trzecia, obejmująca lata 1956–1974, nazywane latami popaździernikowymi. Był to czas tzw. uchylonej kurtyny, czas odwilży i przymrozków, na koniec okres pewnej pseudoliberalizacji. Przez twórców został w pełni wykorzystany dla wyrównania opóźnienia w znajomości rozwoju muzyki na Zachodzie. Kluczową rolę spełniły w tym względzie festiwale muzyki współczesnej, najpierw i nade wszystko „Warszawska Jesień”, później i ponadto festiwale w Poznaniu i Wrocławiu.

2⁽¹⁵⁾
4 $\text{♩} = 42$

3
4

tmb
S.C.

xlf

vbf

ccb

ar

vno I
solo

ppp

mp

p

pppp

mp

ff

f

The musical score is a complex arrangement of various instruments. At the top, the tempo is indicated by four time signatures: 2/16, 2/8, 2/32, and 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- scb**: Solo Contrabass, featuring a melodic line with dynamic markings *sf* and *f*.
- tmb**: Trombone, marked *s.c.* (solo).
- cc**: Cello, marked *f*.
- vno I**: Violin I, marked *solo* and *f*.
- vno II**: Violin II, marked *solo* and *f*.
- vla**: Viola, marked *solo* and *f*.
- vclo**: Violoncello, marked *solo* and *f*.
- vn I**: Violin I, marked *div. a 3*.
- vn II**: Violin II, marked *div. a 3*.
- vl**: Violoncello, marked *div. a 2*.
- vc**: Violoncello, marked *div. a 2*.
- vb**: Violoncello, marked *div. a 2*.

The score includes various dynamic markings such as *sf*, *f*, and *ffff*. There are also sections labeled *div. a 3* and *div. a 2*. The score is a complex arrangement of various instruments, including strings, woodwinds, and brass.

Przykł. 5. cd.

Z euforią graniczyło zainteresowanie serializmem i aleatoryzmem. Z dnia na dzień porzucono folklorizm i neostyle. Nastąpiło otwarcie na europejską uniwersalność. Symfonia tych lat co do faktury i formy staje się kameralna, co do brzmieniowej materii – sonorystyczna. *Sinfoniae brevis* piszą Mycielski i Baird, *Małe symfonie* i *Sinfonietty* Schäffer i Serocki, *Symfonie koncertujące* – Spisak i Panufnik. Sonoryzm staje się specjalnością „szkoły polskiej”. Wersję serialną sonoryzmu wprowadza Górecki w *I Symfonii* „1959” [por. przykł. 5].

Sonoryzm aleatoryczny (częściowo kontrolowany) wypełnia znaczne części *Pierwszej* Pendereckiego i *II Symfonii* Lutosławskiego [por. przykł. 6]. Staje się efektywnym środkiem wyrazu.

The image displays a complex musical score for the second movement of W. Lutosławski's II Symphony. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left include flutes (fl.), oboes (ob.), clarinets in B-flat (c.ing.), clarinets in D (cl.), clarinets in B-flat (cl.b.), flutes (fg.), trumpets (trba.), trombones (trbe.), cornets (cor.), and tubas (trbn.). The vocal parts include soprano (s.), alto (a.), tenor (t.), and bass (b.). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 119 and the second system starting at measure 120. The tempo is marked 'ca 6'' and the time signature is 'ca 30''. The score features a complex aleatoric texture with many staves, each containing musical notation and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, creating a dense and intricate sound.

Przykł. 6. W. Lutosławski, *II Symfonia*. 2. *Direct*

Wydawałoby się, że władzy udało się zająć kompozytorów bez reszty eksperymentami z dźwiękiem, odcinając od zainteresowania tym, co się dzieje w kraju, lecz następuje:

4. Faza czwarta, obejmująca lata od roku 1974 do chwili obecnej. Z punktu widzenia historii był to okres zdeterminowany najpierw następstwami tzw. wypad-

ków gdańskich, potem falą cichego terroru z jednej strony, a cichego oporu i buntu prowadzącego do Solidarności i samostanowienia – z drugiej.

W dziejach symfonii z wyjątkową ostrością doszła do głosu tendencja do określenia poprzez muzykę własnej tożsamości kompozytora, do stawania po określonej stronie. Zapoczątkowane przez Pendereckiego w jego wielkich utworach wokalnie-instrumentalnych otwarcie na wartości zagubione i porzucone, czyli religijne i moralne, patriotyczne i humanistyczne bywa podejmowane teraz w partyturach symfonicznych. Górecki właśnie wówczas komponuje *Symfonię pieśni żałobnych* [por. przykł. 7].

tempo $\text{♩} = 58 - 60$ ma tranquillissimo e cantabilissimo dolcissimo

4

fl 1. 2. 3. 4.

ar

pf

S

vn I

vn II

vl

vc

320

327

18 **2** **4**

fl 1. 2. 3. 4.

ar

pf

S

vn I

vn II

vl

vc

327

337

18 **2** **4**

19 20 6 4

fg 1.2. *doloroso* *appassionato*

cfg 1.2.

cr 1.2. *p* *pochiss. cresc.*

3.4.

tn 1.2. *p* *pochiss. cresc.*

3.4.

ar *p* *mp*

pf *p* *mp*

S *p* *mp*

Roz-dziel z małą, swo-ją ra-ny; A wszokom Cie-ę Syn-ku mi-ły, w swem ser-cu no-

vnl 1p. *p* *mp*

2p.

vnl 1p.

2p.

vl 1p.

2p.

vc 1p.

2p.

vb 1p.

2p.

Przykł. 7. cd.

Nieco wcześniej komponuje wypełnioną również religijnym przesłaniem *Symfonię II „Kopernikowską”*. „Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości – stwierdzał w roku 1987 Penderecki – jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei”⁷. W latach osiemdziesiątych powstają m.in.: *Symfonia „Wigilijna”* Pendereckiego, „Wotywna”, a następnie „*Sinfonia di Speranza*” Panufnika, „*Polska*” Meyera i *Trzecia* Lutosławskiego [por. przykł. 8], o której monografista pisał, iż posiada „niezwykłą moc i zdolność krzepienia ducha”.

⁷ Krzysztof Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny”, 1988, nr 1.

(101)

fl 1-3

ob 1-3

cl 1-3

cl.3. muta
in cl. basso

trbe 1-4

trbni 1-2

xil

mar

cym

vibr s.m.

primo

pf 4 m.

secondo

vni I
div. a 2

vni II
div. a 2

vle
div.

vc
div.

unifi

Przykł. 8. cd.

III. PRZEMIANY I ODMIANY GATUNKU, JEGO FUNKCJE I CHARAKTERY

Upraszczając sprawę, można mówić o trzech głównych odmianach polskiego symfonizmu: tematycznym, sonorystycznym i syntetycznym.

1. Symfonizm tematyczny przynosi bezpośrednią kontynuację tego gatunku symfonii, który został ukształtowany przez postromantyczną i modernistyczną tradycję. Do podstawowych środków wyrazu należą tu: wyrazista tematyka i przejrzysta forma – dalekie echo epoki tonalnej. Tematyka bywa „neutralna”, lecz nierzadko również – nacechowana semantycznie; najczęściej wówczas w sposób alegoryczny. Woytowicz cytował więc np. temat pieśni powstańczej (*Warszawianka*), Panufnik – hymnu religijnego (*Bogurodzica*), Meyer – hymnu patriotycznego (*Nie rzucim ziemi*) [por. przykł. 9].

Można powiedzieć, że symfonia odmiany o której mowa, spełniała funkcje apelatywne i kodalne⁸, nosiła charakter narracyjny i moralistyczny. Jako przesłanie (*Botschaft*) przekazywała idee i wskazania odczytywane poprzez znaki częściowo skonwencjonalizowanego „słownika” kultury narodowej.

2. Symfonizm sonorystyczny stanowił przejaw tendencji odmiennych – przede wszystkim ludycznych. Jako *musica libera* przynosił reakcję na *musica adhaerens*⁹. Miejsce tematyki i formy zajęło brzmienie i struktura. Brzmienie mogło mieć charakter ekspresji czystej, choć niekiedy bywało nacechowane ikonicznie. Strukturę determinowały tu procedury serialne i aleatoryczne. Muzykę symfonii sonorystycznych charakteryzowało nastawienie autoteliczne; w klasyfikacji Jakobsona ich funkcję określić można jako „poetycką”, co jest równoznaczne z koncentracją na dziele *per se*. Tym, co przekazywała np. *Druga* Lutosławskiego czy *Pierwsza* Góreckiego lub *Pierwsza* Pendereckiego [por. przykł. 10] były *objects sonores*, przedmioty i obrazy dźwiękowe, apelujące do zmysłu słuchu, wyobraźni i siły skojarzeń:

3. Symfonizm syntetyczny. Powstał w latach siedemdziesiątych jako połączenie właściwości charakterystycznych dla tradycyjnego tematyizmu i awangardowego sonoryzmu: jako połączenie o charakterze zderzenia lub zestrojenia obu przeciwstawnych tendencji. Rzec można: symfoniczny tematyzm odświeżony przez zanurzenie w sonoryzmie. Miejsce ludyczności zajmuje tu refleksyjny emocjonalizm, miejsce czystego estetyzmu – refleksja filozoficzna, nierzadko o metafizycznym zabarwieniu. Idiomatyka melorytmiczna bywa nacechowana archetypicznie lub personalistycznie: staje się wyrazem danej osobowości lub kondycji ludzkiej. Wraca logika składni muzycznej, budowana coraz częściej na *nowej tonalności* lub *nowej prostocie* [por. przykł. 11].

⁸ Terminy R. Jacobsona.

⁹ Terminy przypomniane w esejach Stefana Jarocińskiego *Ideologie romantyczne*, PWM, Kraków 1979.

121

3

CR I

p

4

con sord.

8

tr I

mf

vn I

poco a poco

div.

cresc.

vn II

div.

vl

senza sord.

div.

vc

senza sord.

cb

p

fg 1,2

mf

4

3

cfg

mf

f

tr

(1)

a 2 (con sord.)

cr

mf

3

4

4

3

vn I

vn II

vl

mf

cresc.

f

vc

senz.

div.

unis.

div.

unis.

cb

mf

f

6 2 ↓ 6a ↓

cr 1-2 *pp*

vn 1-6 *stm.* 11x 1-24 *Y n Y n Y n Y n Y n*

7-12 *stm.*

13-18 *stm.*

19-24 *stm.*

vl 1-4 *stm.* 1-8 *1-8*

5-8 *stm.*

vc 1-4 *stm.* 1-8 *1-8*

5-8 *stm.* *mf*

1-3 *stm.*

vb 4-6 *stm.* *fff*

cr 1-2 *poco a poco* *rallentando*

vn 1-24 *7x* *Y n Y n Y n Y n*

vl 1-8 *5x* *Y n Y n Y n*

vc 1-8 *p* *p* *pp* *pp* *attacca*

fl p 1.2. $\text{♩}^{\text{♩2}}$

fl 1.2. $\text{♩}^{\text{♩2}}$

ar P

pf

S P
 Kaj-ze mi sie po-dział mój sy-no-cek mi-ły? Pew-nie go w powsta-niu

(p)

vn I 1p. 2p.

vn II

vl

vc

2 3

fl p 1.2. $\text{♩}^{\text{♩2}}$

fl 1.2. $\text{♩}^{\text{♩2}}$

ar

pf

S
 złe wrogi ze-bi-ły. Wy nie-do-brzy lu-dzie, dło Bo-go świę-te-go,

1p. 2p.

vn I

vn II

vl

vc

Utwór staje się przekąźnikiem osobistych odczuć i symbolicznych sensów odczytywanych metodami hermeneutycznymi. Jego funkcja staje się fatyczna i ekspresywna zarazem. O pewnym wpływie tendencji postmodernistycznych świadczyć może

Handwritten musical score for the 5th movement of Palestra's Symphony No. 5, Molto lento. The score is written on multiple staves for various instruments including Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Violin (Vcl.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Molto lento'. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', and 'ff'. There are also handwritten notes in Polish, including 'poco allarg.' and 'poco allarg. p. d. arco'. The score is numbered 5 and 4 in the center.

chętnie uprawianie „muzyki w muzyce”. W finale ostatniej (V) *Symfonii* Palestra od-
zywają się nagle Brahms i Schubert, obaj jako przekazicieli *toposu* śmierci [por.
przykł. 12].

1419

The image shows a handwritten musical score for the finale of Palestra's Symphony No. 5, measures 1419-1429. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten '3' is visible in the center-right area.

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

3

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

1700

1701

1702

1703

1704

1705

1706

1707

1708

1709

1710

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

1759

1760

1761

1762

1763

1764

1765

1766

1767

1768

1769

1770

1771

1772

1773

1774

1775

1776

1777

1778

1779

1780

1781

1782

1783

1784

1785

1786

1787

1788

1789

1790

1791

1792

1793

1794

1795

1796

1797

1798

1799

1800

1801

1802

1803

1804

1805

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

1824

1825

1826

1827

1828

1829

1830

1831

1832

1833

1834

1835

1836

1837

1838

1839

1840

1841

1842

1843

1844

1845

1846

1847

1848

1849

1850

1851

1852

1853

1854

1855

1856

1857

1858

1859

1860

1861

1862

1863

1864

1865

1866

1867

1868

1869

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

2271

2272

2273

2274

2275

2276

2277

2278

2279

2280

2281

2282

2283

2284

2285

2286

2287

2288

2289

2290

2291

2292

2293

2294

2295

2296

2297

2298

2299

2300

2301

2302

2303

2304

2305

2306

2307

2308

2309

2310

2311

2312

2313

2314

2315

2316

2317

2318

2319

2320

2321

2322

2323

2324

2325

2326

2327

2328

2329

2330

2331

2332

2333

2334

2335

2336

2337

2338

2339

2340

2341

2342

2343

2344

2345

2346

2347

2348

2349

2350

2351

2352

2353

2354

2355

2356

2357

2358

2359

2360

2361

2362

2363

2364

2365

2366

2367

2368

2369

2370

2371

2372

2373

2374

2375

2376

2377

2378

2379

2380

2381

2382

2383

2384

2385

2386

2387

2388

2389

2390

2391

2392

2393

2394

2395

2396

2397

2398

2399

2400

2401

2402

2403

2404

2405

2406

2407

2408

2409

2410

2411

2412

2413

2414

2415

2416

2417

2418

2419

2420

2421

2422

2423

2424

2425

2426

2427

2428

2429

2430

2431

2432

2433

2434

2435

2436

2437

2438

2439

2440

2441

2442

2443

2444

2445

2446

2447

2448

2449

2450

2451

2452

2453

2454

2455

2456

2457

2458

2459

2460

2461

2462

2463

2464

2465

2466

2467

2468

2469

2470

2471

2472

2473

2474

2475

2476

2477

2478

2479

2480

2481

2482

2483

2484

2485

2486

2487

2488

2489

2490

2491

2492

2493

2494

2495

2496

2497

2498

2499

2500

2501

2502

2503

2504

2505

2506

2507

2508

2509

2510

2511

2512

2513

2514

2515

2516

2517

2518

2519

2520

2521

2522

2523

2524

2525

2526

2527

2528

2529

2530

2531

2532

2533

2534

2535

2536

2537

2538

2539

2540

2541

2542

2543

2544

2545

2546

2547

2548

2549

2550

2551

2552

2553

2554

2555

2556

2557

2558

2559

2560

2561

2562

2563

2564

2565

2566

2567

2568

2569

2570

2571

2572

2573

2574

2575

2576

2577

2578

2579

2580

2581

2582

2583

2584

2585

2586

2587

2588

2589

2590

2591

2592

2593

2594

2595

2596

2597

2598

2599

2600

2601

2602

2603

2604

2605

2606

2607

2608

2609

2610

2611

2612

2613

2614

2615

2616

2617

2618

2619</

Przykł. 13. K. Penderecki, *II Symfonia „Wigilijna”*. *Quasi da lontano*

4. Dwie podstawowe a komplementarne tendencje kształtowały gatunek symfonii w muzyce polskiej minionego półwiecza: skłonność do sonoryzmu i do symbolizmu.

Sonoryzm dochodził do głosu szczególnie w momentach względnej swobody, jako wyraz muzyki zwolnionej od obowiązków innych niż artystyczne, oddanej czystej grze, muzyki noszącej cechy uniwersalności. W chwilach zagrożenia i napięcia sonoryzm **ludyczny** stawał się sonoryzmem **ekspresywnym**. Cechami tej sonorystycznej ekspresywności stawała się wówczas eksplozywność, żywiołowość, dramatyczność i siła. Lutosławski właśnie ową „żywiołowość”, stanowiącą według niego „zaprzeczenie intelektualizmu” (1976) uważał za naczelną właściwość muzyki polskiej.

Symbolizm wypowiedzi symfonicznej przejawiał się wyraziście w polskich „sytuacjach granicznych”. Stanowił środek określenia się kompozytora wobec sytuacji narodu i kraju. Pojawiał się pod dwoma odmiennymi postaciami: alegorycznej i metaforycznej. Symbolizm **alegoryczny** posługiwał się znakami obiegowymi konwencjonalnego języka kultury narodowej. Apelowwał do szerokich kręgów społeczeństwa. Symbolizm **metaforyczny**, rzadszy, odwoływał się do odczuć indywidualnych lub archetypicznych (wkomponowanych w kondycję ludzką). Wymagał od słuchacza umiejętności elitarnych, hermeneutycznych.

Nasuwa się pytanie, czy w twierdzeniach dotyczących symbolizmu nie pojawiło się przerysowanie. Trzeba by więc słuchanie muzyki dopełnić lekturą wypowiedzi twórców:

Penderecki: „Nie mam nic przeciwko temu, by moją muzykę traktowano jako „wyznanie” (1966)¹⁰.

Panufnik: „Postanowiłem, że *Sinfonia di speranza* będzie zawierała jakieś optymistyczne przesłanie, wyrażające nadzieję i wiarę w ludzkość oraz hołd złożony Beethovenowskiemu ideałowi braterstwa” (1987)¹¹.

Lutosławski: „Najważniejsze dla twórczego artysty jest niezakłamywanie samego siebie – mówienie prawdy; oczywiście prawdy artystycznej” (1971)¹².

¹⁰ K. Penderecki w wywiadzie R. Wasity, *Awangarda i tradycja*, „Polska” 1966, nr 7.

¹¹ A. Panufnik, op. cit.

¹² W. Lutosławski (1970) w wywiadzie z J. Cegiełłą [w:] *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM, Kraków 1976, s. 17. Por. również: T. Kaczyński, op. cit., s. 180.

KALENDARIUM

- A. 1944 Artur MALAWSKI (1904–1957): *I Symfonia*
 1945 Boleław WOYTOWICZ (1899–1980): *II Symfonia „Warszawska”*
 Grażyna BACEWICZ (1905–1969): *I Symfonia*
 1947 Witold LUTOSŁAWSKI (1913–1994): *I Symfonia*
 Roman PALESTER (1907–1989): *III Symfonia*
 1948 Andrzej PANUFNIK (1914–1991): *Sinfonia rustica* (I)
 Zbigniew TURSki (1908–1979): *II Symfonia „Olimpijska”*
 1949 Piotr RYTEL (1884–1970): *II Symfonia „Oda do młodości”*
 Jan KRENZ (1926): *I Symfonia*
 1950 Tadeusz BAIRD (1928–1981): *I Symfonia*
- B. 1951 A. PANUFNIK: *Symfonia pokoju*
 Zygmunt MYCIELSKI (1907–1987): *Symfonia polska*
 Boleław SZABELSKI (1896–1979): *III Symfonia*
 G. BACEWICZ: *II Symfonia*
 1952 Kazimierz SEROCKI (1922–1981): *I Symfonia*
 R. PALESTER: *IV Symfonia*
 G. BACEWICZ: *III Symfonia*
 T. BAIRD: *II Symfonia „Quasi una fantasia”*
 T. KIESEWETTER (1911–1992): *Symfonia góralska*
 1953 K. SEROCKI: *Symfonia pieśni* (II)
 Henryk JABŁOŃSKI (1915): *Symfonia kaszubska*
 Kazimierz SIKORSKI (1895–1986): *III Symfonia („Concerto grosso”)*
 Z. TURSki: *III Symfonia*
 G. BACEWICZ: *IV Symfonia*
 1954 Stanisław SKROWACZEWSKI (1923): *Symfonia zwycięstwa*
 1955 Wojciech KILAR (1932): *I Symfonia*
 1956 A. MALAWSKI: *II Symfonia „Dramatyczna”*
- C. 1956 Michał SPISAK (1914–1965): *Sinfonie concertante* (II)
 W. KILAR: *II Symfonia koncertująca*
 K. SEROCKI: *Sinfonietta*
 1957 A. PANUFNIK: *Sinfonia elegiaca* (II)
 B. SZABELSKI: *IV Symfonia*
 B. SZABELSKI: *V Symfonia*
 1959 Henryk Mikołaj GÓRECKI (1933): *I Symfonia „1959”*
 1960 Bogusław SCHÄFFER (1929): *Mala Symfonia „Sculptura”*
 1962 B. WOYTOWICZ: *Sinfonie concertante* (III)
 1963 A. PANUFNIK: *Sinfonia sacra* (III)
 1964 Krzysztof MEYER (1943): *I Symfonia*
 1965 G. BACEWICZ: *Musica sinfonica*
 1967 W. LUTOSŁAWSKI: *II Symfonia*
 K. MEYER: *II Symfonia „Epitaphium”*
 Z. MYCIELSKI: *Sinfonia breve* (III)
 1968 T. BAIRD: *Sinfonia breve*
 K. MEYER: *III Symfonia „Orpheus”*
 1969 T. BAIRD: *III Symfonia*
 1972 Z. MYCIELSKI: *IV Symfonia*
 H.M. GÓRECKI: *II Symfonia „Copernicus”*
 1973 K. MEYER: *IV Symfonia*
 A. PANUFNIK: *Sinfonie concertante* (IV)
 Krzysztof PENDERECKI (1933): *I Symfonia*

- D. 1975 A. PANUFNIK: *Sinfonia di sfere* (V)
Aleksander LASOŃ (1951): *I Symfonia*
1976 Edward PAŁŁASZ (1936): *Symfonia „1976”*
1977 H.M. GÓRECKI: *III Symfonia pieśni żałobnych*
Z. MYCIELSKI: *II Symfonia*
A. PANUFNIK: *Sinfonia mistica* (VI)
1978 A. PANUFNIK: *Metasinfonia* (VII)
1979 K. MEYER: *V Symfonia*
A. LASOŃ: *II Symfonia*
1980 K. PENDERECKI: *II Symfonia „Wigilijna”*
1981 A. PANUFNIK: *Sinfonia votiva* (VIII)
R. PALESTER: *V Symfonia*
Witold SZALONEK (1927): *Sinfonie „B.A.C.H.”*
1982 K. MEYER: *Symfonia Polska*
1983 W. LUTOSŁAWSKI: *III Symfonia*
1986 A. PANUFNIK: *Sinfonia di speranza* (IX)
Hanna KULENTY (1961): *I Symfonia*
1988 K. PENDERECKI: *III Symfonia*
A. PANUFNIK: *X Symfonia*
1989 K. PENDERECKI: *IV Symfonia (Adagio)*
1992 W. LUTOSŁAWSKI: *IV Symfonia*
K. PENDERECKI: *V Symfonia*

Summary

Sonoristic Expressiveness and Alegoric Symbolism: the Polish Symphony 1944–1994

1. After World War II in Poland the symphony as a genre became a type of representative statement. There is not a single composer who hasn't tried his or her hand at this genre. The following composers achieved significance in this respect: Woytowicz, Turski, Malawski, Mycielski, Palester, Panufnik, Lutosławski, Bacewiczówna, Serocki, Baird, Penderecki, Górecki, Meyer and numerous others. The factors which facilitated such flourishing of the genre was the attitude of openness towards contemporary music (particularly the Polish music), and the existence of nine philharmonics, seven symphonic orchestras as well as the festivals of contemporary music in Poznań, Wrocław and Warsaw ("Warsaw Autumn").

2. The history of the Polish symphony of the years 1944–1994 constitutes a unique documentary of the reactions to historical events, states and situations. The reactions took either a direct (the spontaneously

"involved" works) or indirect path (reflective, "distanced" pieces). The symphony became the genre through which composers expressed, sometimes even manifested, their attitude and outlook.

3. In a considerable variety of musical means, techniques, poetics and styles (from neoclassicism to postmodernism) two tendencies have been particularly salient: that of a "symbolic" and a "sonoristic" symphony:

(A.) Symphonies of the s y m b o l i c type, through quotations, allusions and reminiscences, folklorisms and archaisms, sometimes even through the text itself, expressed the composer's wish to identify with a given view of the world or ideology in a way that was plain and evident for the audience. Examples: Woytowicz's *Warsaw Symphony*, Panufnik's *Symphony of Peace*, Serocki's *Symphony of Songs*, Mycielski's and Meyer's *Polish Symphonies*, Górecki's *Symphony of Sorrowful Songs*, Penderecki's *Christmas Symphony*,

(B.) Symphonies of the s o n o r i s t i c type stressed the universality of sound language and a unique autonomy of the genre. The tendency to "make up" for the years of isolation from Western culture came to the fore. Among the characteristics of the style called Polish (by Western critics) were the dynamism and explosiveness of expression as well as the marking of the works architecture with rhetoric. Examples: symphonies by Malawski, Palester, Lutosławski, Górecki (*I*), Penderecki (*I* and *III–V*) and Meyer (*I–V*).

4. The Polish symphony enjoyed a particularly high rank, and at the same time, high degree of resonance in Europe in the works of its four most outstanding symphony writers of the latter half of the 20th century: Lutosławski, Panufnik, Penderecki and Górecki. The "Polish style" of each of them has become dominated by the distinctiveness of their own individual styles.



LESZEK POLONY

Kraków

Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu

W rozważaniach moich będę podążał śladem wcześniejszych publikacji¹. Moje wystąpienie będzie traktować o polskiej powojennej myśli muzyczno-estetycznej. Tytułowe pojęcie *ideologii estetycznej* jest wyrazem pewnego sceptycyzmu co do naukowości tzw. estetyki muzycznej. Rozpocznę więc od krótkiej refleksji o przedmiocie dyscypliny.

W myśl obiegowej definicji, estetyka muzyczna jest działem estetyki ogólnej, zajmuje się refleksją nad istotą muzyki – a więc jej stosunkiem do bytu, rzeczywistości empirycznej, świata duchowego czy świadomości ludzkiej. Rozważania estetyczne, zorientowane na ową podstawową problematykę ontologiczną, na zagadnienia s p o s o b u istnienia muzyki w ogóle i dzieła muzycznego w szczególności (w ścisłej łączności z ogólną teorią bytu), bywają określane jako estetyka s p e k u l a t y w n a, a w nowszych czasach jako filozofia muzyki. Odróżnia się tak rozumianą estetykę muzyczną od estetyki muzycznej powiązanej bliżej z historyczną, empiryczną czy praktyczną wiedzą o muzyce.

¹ Leszek Polony, *O pisarstwie Stefana Kisielewskiego i humanizmie muzyki* [w:] *Melos, Logos, Etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości F. Dąbrowskiego, S. Kisielewskiego, Z. Mycielskiego*, ZKP, Warszawa 1987, s. 233–242; L. Polony, *O co nam szło* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 63–82; L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Akademia Muzyczna, Kraków 1991.

W praktyce wszakże niezmiernie trudno wytyczyć ściśle granice między filozofią muzyki, estetyką muzyczną czy teorią muzyki, a nawet historią myśli muzyczno-estetycznej, jeśli ta ostatnia jest uprawiana jako hermeneutyka owej myśli, jak to czynią np. Dahlhaus czy Fubini. Stwierdzić wypada znaczną płynność zakresu, metody oraz aparatury pojęciowo-metodologicznej estetyki muzycznej. Wkracza ona na obszar wielu dyscyplin szczegółowych, np. historii, socjologii czy psychologii muzyki, zajmuje się takimi zagadnieniami, jak stosunek muzyki do różnych przejawów życia społecznego, epok i wydarzeń historycznych, przeżyć psychicznych jednostki. Z drugiej strony – pyta o istotę piękna w muzyce, wartości i możliwości estetyczne, ekspresyjne i etyczne tej sztuki. Patrząc z punktu widzenia odbiorcy muzyki – analizuje specyfikę i treść przeżycia muzycznego, próbując odpowiedzieć na podstawowe pytanie, czy jest ono bezinteresowną kontemplacją czystego piękna struktur dźwiękowych, czy też zawiera w sobie także uczucia, wyobrażenia, a nawet bardziej sprecyzowane treści, związane z całością doświadczenia egzystencjalnego człowieka.

To samo zagadnienie, rozpatrywane z perspektywy ontologicznej, przybiera postać podstawowej kontrowersji między poglądem o autonomicznym charakterze muzyki a heteronomiczną estetyką tej sztuki. Według pierwszego poglądu – muzyka jest grą czystych form dźwiękowych, dziedziną jednowarstwowych, dźwiękowych przedmiotów estetycznych. Według drugiego poglądu – muzyka jest ekspresją, znakiem, symbolem zewnętrznych wobec niej treści. Owa antynomia, będąca w istocie rzeczy produktem dychotomicznych schematów myślowych, w myśl schematu *albo-albo*, obecna jest w historii europejskiej myśli estetycznej od greckiej starożytności. Nie uwzględnia wszakże wielu stanowisk pośrednich, niejednoznacznych, mediujących między skrajnościami. Trudno więc uznać ją za wyczerpującą i oddającą historyczne powikłania myśli muzyczno-estetycznej.

Wybitni dwudziestowieczni historycy europejskiej myśli muzyczno-estetycznej – Schäfke, Fubini, Dahlhaus² – stwierdzają zgodnie, iż zasadniczą cezurę w jej dziejach stanowi przełom XIX i XX wieku. Do tego czasu muzyka pojmowana była, w ślad za Platonem, jako jedność harmonii, rytmu, logosu i utożsamiana ze śpiewem. Jeżeli wyzwaliała się ze związku ze słowem, wymagano od niej naśladowania głosu ludzkiego, stylu wokalnego. Epoka Beethovena kładzie kres przekonaniu o wyższości muzyki wokalne. Rodzi się wówczas idea muzyki absolutnej: metafizyczna apologia muzyki czysto instrumentalnej. W jej obrębie współistnieją poglądy o różnych odcieniach: nurt metafizyczno-symboliczny, platońsko-heglowski, bliższy idei heteronomii muzyki, i nurt pitagorejsko-formalistyczny, bliższy idei autonomii muzyki.

Są to także czasy narodzin polskiej myśli muzyczno-estetycznej. W naszych rozważaniach pominiemy dzisiaj refleksję o jej początkach i ewolucji od ideologii oświeceniowej po uczuciowo-intuicjonistyczną estetykę romantyzmu. Jest to droga od księ-

² Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik im Umrissen*, Tutzing 1964; Enrico Fubini, *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1964; Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, PWM, Kraków 1988.

dza Wacława Sierakowskiego, poprzez preromantyczną estetykę Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, po myśl Maurycego Mochnackiego i polskich heglistów. Ograniczmy się tutaj do stwierdzenia, iż w wieku XIX zaznaczają się wyraźnie w polskiej myśli muzyczno-estetycznej dwa nurty:

1) Estetyka spekulatywna, filozoficzna – uprawiana przez heglistów Józefa Kremera, Karola Libelta, Bronisława Trentowskiego, Augusta Cieszkowskiego, Józefa Marię Hoene-Wrońskiego. Jest to estetyka metafizyczno-symboliczna. Muzyka uważana jest przez tych filozofów za sztukę absolutną, ale w emfaticzno-symbolicznym sensie tej kategorii – jako odbicie harmonii świata, dźwiękowa inkarnacja absolutu, ekspresja ducha, wyraz uczuć człowieka nieprzetłumaczalnych na słowa, związanych z rzeczywistością idealną, metafizyczną. Charakter tej estetyki jest oczywiście bliższy heteronomicznemu ujęciu muzyki, ale np. u Hoene-Wrońskiego znajdujemy znamiennej niejednoznaczność. Muzyka – stwierdza – jest ekspresją uczucia, ale poprzez uczucie manifestuje się „Dobra Zasada Świata”, „celowość subiektywna stworzenia”³. Ostatecznie zaś Hoene-Wroński definiuje muzykę jako „estetyczne modyfikacje Czasu, który sam konstytuuje *a priori* ucieleśnienie ducha i inteligencji, kształtujących przedmiot muzyczny”. Jego estetyka jawi się w rezultacie jako matematyczno-metafizyczne rozwinięcie pitagoreizmu, z elementami algebry muzycznej, koncepcją gamy absolutnej itp.;

2) Myśl estetyczno-muzyczna zawarta w publicystyce, krytyce i monografistyce muzycznej. Zaznacza się tu ewolucja od estetyki klasycystycznej i wczesnoromantycznej, poprzez romantyczną estetykę uczuć nieokreślonych, z takimi jej kategoriami jak nieskończoność, poetyczność, fantazja, idealność, po estetykę *par excellence* literacką, semantyczną, o charakterze swoistej hermeneutyki opisowo-programowej (Zygmunt Noskowski, Stanisław Przybyszewski, Ignacy Jan Paderewski).

Kolejny, ważny i zwrotny moment w historii polskiej myśli muzyczno-estetycznej to czasy *fin de siècle*’u, Młodej Polski. Rodzi się wówczas polska muzykologia, z jej czołowymi postaciami – Zdzisławem Jachimeckim i Adolfem Chybińskim. Obaj pojmują muzykę na sposób dualistyczny. Chybiński mówi o koniecznej harmonii między treścią i środkami, natchnieniem i logiką muzyczną. Rozróżnia, w ślad za Mieczysławem Karłowiczem, formę wewnętrzną, inspirowaną głosem uczucia, duchem poezji i fantazji oraz formę zewnętrzną, czyli akademicką, aprioryczną, pojętą jako schemat konstrukcyjny. Jachimecki mówi o dualizmie ducha i „muzyki samej” czyli dźwiękowości, a więc o dualizmie znaczenia i formy. Akceptuje programowość muzyki w sensie treści idealnej, duchowej, uczuciowej czy ogólnofilozoficznej, odrzuca zaś programowość fabularną, opisowo-naturalistyczną. Stawia muzyce zarazem wymóg „absolutności” w sensie przestrzegania praw logiki muzycznej.

Okres międzywojenny przynosi zdecydowany zwrot ku estetyce autonomicznej, choć nie bez metafizycznych uzasadnień. Centralną postacią polskiego życia muzycznego staje się wówczas Karol Szymanowski. Rozwija w swej publicystyce muzycz-

³ Cyt. wg Charles Henry, *Wroński et l'Esthétique musicale*, Paris 1887, s. 17 (tłum. L.P.).

nej ideologię estetyczną współbieżną z ówczesną awangardą europejską. Jej zasadnicze wątki to apologia wolności twórczej, idea syntezy pierwiastków rasowych i wartości ogólnoludzkich, instynkt formy muzycznej. Fundamentalnym tekstem tych lat jest szkic o twórczości Fryderyka Chopina, opublikowany w „Skamandrze” w 1923 roku⁴. Szymanowski dokonuje w nim gruntownej reinterpretacji muzyki Chopina w duchu estetyki autotelicznej, idei sztuki czystej formy. Oczywiście sama praktyka twórcza kompozytora jest z gruntu odmienna od tych poglądów, nie mówiąc, iż sam autor odchodzi od jego stanowczo sformułowanych tez w późniejszych wywodach i artykułach. Ostatecznie – jak stwierdza – istota muzyki zawiera się nie w czystej formie, lecz w treści – którą jest mityczny duch rasy czy też metafizyczne wzruszenie człowieka wobec tajemnicy istnienia⁵.

Podobnie ujmuje w tym czasie istotę muzyki Konstanty Regamey. Aspekt treściowy muzyki istnieje, jest czymś niezaprzeczalnym, ale i zarazem mniej ważnym. Istota muzyki tkwi w czystej formie dźwiękowej. Nie jest ona wszakże czymś samodzielnym, wyczerpującym się w samej dźwiękowości. Jest wyrazem jedności istnienia, uczucia jedyności, uczucia metafizycznego⁶.

Najbardziej radykalne poglądy formułuje w tych latach Stefan Kisielewski. Muzyka – głosi – jest układem elementów formalno-dźwiękowych, sztuką całkowicie autonomiczną i pozautilitarną⁷.

Okres międzywojenny przynosi także pierwsze sformułowania teorii o ambicjach naukowych: filozoficznej teorii Romana Ingardena (której ostateczna postać została opublikowana w roku 1958)⁸ oraz psychologicznej estetyki Stefanii Łobaczewskiej⁹.

Ingarden ujmuje status bytowy utworu muzycznego, jak wszelkich wytworów kultury duchowej człowieka, w kategoriach przedmiotu intencjonalnego. Jest to przedmiot w sensie ontologicznym niesamodzielny w swym istnieniu – powołują go do istnienia twórcze i odtwórcze akty świadomości, ponadto ma swój bytowy fundament w pewnych przedmiotach i procesach świata przyrodzonego, np. środkach zapisu muzycznego, aktach wykonania, aktach psychofizycznych słuchacza. Jako intersubiektywny przedmiot estetyczny jest intencjonalnym wytworem świadomości, danym wielu podmiotom psychicznym, zdolnym do jego rekonstrukcji. Dzieło muzyczne ma, według Ingardena, charakter w zasadzie autonomiczny; jest przedmiotem jednowarstwowym o strukturze quasi-czasowej, która zmienia się w ściśle

⁴ Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander”, 1923, nr 28, 29/30. Przedruk: K. Szymanowski, *Pisma*, t. I. *Pisma muzyczne*, Zebrał i opracował K. Michałowski, PWM, Kraków 1984, s. 33 i n.

⁵ K. Szymanowski, *Romantyzm w dobie współczesnej. Ankieta o romantyzmie*, „Muzyka”, 1928, nr 7/9. Przedruk: K. Szymanowski, op. cit., t. I, s. 229–234.

⁶ Konstanty Regamey, *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933.

⁷ Stefan Kisielewski, *Oblicze duchowe muzyki współczesnej*, „Muzyka Polska”, 1937, nr 7/8; S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska”, 1939, nr 3.

⁸ Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny”, Warszawa 1933, t. XXXVI, s. 340 i n.; R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.

⁹ Stefania Łobaczewska, *Ogólny zarys estetyki muzycznej*, Lwów 1937.

czasową w wykonaniu. Zarazem jednak twory dźwiękowe, składające się na intencjonalny przedmiot muzyczny, cechują się pewnymi obiektywnymi (czy, ściślej, intersubiektywnymi, a więc w każdym razie niezależnymi od subiektywnych nastawień indywidualnego słuchacza) właściwościami emocjonalnymi i estetycznymi. Istnieje ponadto możliwość muzyki programowej, ilustracyjnej, w której istnieją tzw. motywy przedstawiające (*Darstellungsmotive*). Utwór przybiera wówczas dwuwarstwową strukturę ontologiczną.

Estetyka Stefanii Łobaczewskiej jest natomiast radykalnie dualistyczna, psychologiczna i relatywistyczna. Muzyka jest według niej dźwiękowo-zmysłowym wyrazem specjalnego rodzaju uczuć – przy czym pojmowana jest to fizykalnie, to psychologicznie. Pojęcie treści muzycznej ulega całkowitej subiektywizacji – jest ona zależna od indywidualnego słuchacza, kultury, epoki – aczkolwiek, jak zastrzega w pewnym miejscu autorka, muzyka wyraża uczucia ogólnoludzkie, uniwersalne, ponadindywidualne.

Po owym krótkim, z konieczności pobieżnym rysie historycznym możemy przystąpić do głównego tematu naszych rozważań: powojennych powikłań ideologii estetycznych w muzyce. Kolejność wydarzeń była następująca; najpierw rozegrała się ideologiczna polemika Kisiela z socrealizmem i marksizmem, następnie odbyła się słynna konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim (5–8 VIII 1949), na której obwieszczono normatywną estetykę realizmu socjalistycznego w muzyce, wreszcie nastąpiły teoretyczne sformułowania estetyki marksistowskiej w muzyce, głównie w pismach Zofii Lissy z lat 1950–1956. Samotnej walce Kisiela poświęciłem kiedyś osobny esej¹⁰. Dziś skupię najpierw uwagę na ówczesnych poglądach Zofii Lissy, próbując w nikłym bodaj stopniu wystąpić wobec nich jako *advocatus diaboli*.

W sztandarowej pracy tych lat¹¹ Lissa interpretuje muzykę w duchu leninowskiej teorii odbicia: jako odzwierciedlenie realnej rzeczywistości i integralną część tzw. nadbudowy ideologicznej, czyli sztukę *par excellence* semantyczną. Istnieją w muzyce dwu- i trójwarstwowe struktury reprezentujące. Te pierwsze pojawiają się w muzyce ilustracyjnej; zachodzi tu analogia struktury (jakości, kształtu, postaci) między układem dźwiękowym i obrazowanym zjawiskiem zewnętrznym. Te drugie to motywy wyrazowe, które naśladują zewnętrzne oznaki emocji, czyli tzw. ruchy wyrazowe: gesty, miny, śmiech, płacz, okrzyki, jęki. Owe ruchy wyrazowe powiązane są z samymi uczuciami mocą utrwalonej przez tysiąclecia konwencji. Koncepcję tę wyłożyła autorka już w przedwojennej pracy *O istocie komizmu muzycznego*¹². Teraz następuje jej radykalizacja w duchu skrajnego realizmu epistemologicznego: muzyka odbija, odzwierciedla tzw. realną rzeczywistość, jest rodzajem jej poznawczego, zmysłowo-obrazowego ujęcia. Kategoria obiektywnej czy realnej rzeczywistości znaj-

10 L. Polony, *O pisarstwie Stefana Kisielewskiego i humanizmie muzyki...*

11 Zofia Lissa, *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, Materiały do studiów i dyskusji, 1950, zesz. specj., s. 95 i n.

12 Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1965. Rozdział *O komizmie muzycznym*, s. 9 i n.

duje tu rozliczne synonimy, np. jako baza ekonomiczna, formacja historyczna, wyznaczniki ideologiczno-materialne, stosunki społeczne, siły wytwórcze, czas historyczny. Następuje swoista absolutyzacja tej kategorii. Z drugiej strony pojawiają się różne obsesyjne wątki, jak np. odkrywanie praw marksowskiej dialektyki w historycznym rozwoju muzyki, relatywizacja wartości dzieła muzycznego, która zostaje utożsamiona ze zmiennymi ocenami i recepcją, ograniczenie roli indywidualności twórczej na rzecz zjawisk ogólnych i kierunkowych, diagnoza o kryzysie muzyki współczesnej wyrosłej na gruncie ustroju kapitalistycznego. Z wszystkich owych tez i wątków wynikają postulaty dyrektywnej estetyki realizmu socjalistycznego: programowość pozamuzyczna, tematyzm w sensie muzycznym i pozamuzycznym, forma dostosowana do treści wyobrażeniowo-przedstawieniowej (najlepiej fabuły dramatycznej), wykorzystanie folkloru jako najbliższej życiu i prostemu człowiekowi formy wyrazu muzycznego. Wraz z ową normatywną estetyką następuje inwazja złowrogiego języka politycznego i partyjnego na teren rozważań o sztuce, z takimi jego sformułowaniami, jak „walka na froncie”, „sytuacja na odcinku muzycznym”, „likwidowanie i dobijanie starej bazy i starych klas”.

Przypomnijmy teraz stanowisko zajmowane wobec tych poglądów przez Stefana Kisielewskiego. Aczkolwiek głosił on zdecydowaną apologię Czystej Formy Muzycznej, rozumiał ją w kategoriach metafizyczno-symbolicznych. Pisał o możliwościach tkwiących w samym świecie, o ideałach piękna i logiki, o odbiciu obiektywnych praw, o prawdzie, doskonałości i ładzie natury, a nawet o muzycznym refleksie absolutu¹³. Jego pojęcie czystej formy jest zatem nader bogate w znaczenia. W innych szkicach pisze o emocjonalizmie i żarliwości, intymnym liryzmie i dramatyczności wyrazu muzyki Bacha, o poezji, bogactwie nastrojów i uczuć w muzyce Schuberta i Schumanna¹⁴. Intencją Kisielewskiego w jego polemice z socrealizmem była obrona swobód twórczych, prawa artysty do samodzielnego określania swej estetyki, prawa sztuki do ujmowania wertykalnego wymiaru ludzkiej kondycji – przeciwko groźbie utylitaryzmu i politycznego koniunkturalizmu. W polemice przeciwko tezie o semantyczności muzyki szło więc o uchronienie sztuki przed podporządkowaniem jej doraźnym treściom propagandowo-politycznym. Nie był to w istocie rzeczy spór teoretyczno-estetyczny, lecz właśnie ideologiczny – co bardzo wyraźnie widać w charakterze i intencjach tez zawartych w artykule Józefa Chomińskiego *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne*¹⁵.

Z perspektywy czasu łatwo o proste, jednoznaczne oceny i potępienia. Tymczasem rzeczywistość była bardziej złożona, niż to się dzisiaj czasami wydaje. Potocznie uważa się za sztandarowy przykład politycznego serwilizmu rozprawę Lissy *Niektóre*

¹³ S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna* [w:] S. Kisielewski, *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957. Przedruk z późniejszym (1967) komentarzem autorskim: „Forum Musicum”, nr 1; S. Kisielewski, *Myśl naukowa i muzyczna*, Kraków 1967, s. 2 i n.; S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 9 i n.

¹⁴ S. Kisielewski, *Gwiazdorzbiór muzyczny*, t. I. *Od Bacha do Strawińskiego*, PWM, Kraków 1958, s. 11, 88.

¹⁵ Józef Chomiński, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne*, „Ruch Muzyczny”, 1948, nr 20 (74), s. 2 i n.

zagadnienia estetyki muzycznej w świetle prac Józefa Stalina o językoznawstwie¹⁶. Tymczasem właśnie w tej rozprawie Lissa rozluźnia i liberalizuje swoje stanowisko w stosunku do krańcowo doktrynalnej rozprawy z roku 1950 *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*. Odkrywa mianowicie elementy ponadklasowe i autonomiczne w muzyce, akcentuje coraz silniej specyfikę muzyki. W opublikowanej w 1953 r. rozprawie *O specyfice muzyki*¹⁷ akcentuje takie momenty, jak nieokreśloność i niejednoznaczność przedmiotowości struktur muzycznych, rolę indywidualności i subiektywizmu twórcy, odrzuca programowość naturalistyczno-ilustracyjną, broni muzyki czysto instrumentalnej.

Nadchodzi wkrótce przełom Polskiego Października, lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a wraz z nim – przełamanie izolacji kulturalnej, przyspieszona recepcja sztuki zachodnioeuropejskiej. Na arenę życia muzycznego wkracza nowe pokolenie awangardy kompozytorskiej. Radykalnym jej koryfeuszem staje się Bogusław Schaeffer, bezkompromisowy zwolennik autonomii muzyki, nowatorstwa i postępu w sztuce, przełamywania wszelkich konwencji, ustawicznych poszukiwań i eksperymentów w sferze języka, techniki, form i gatunków – a wreszcie samego statusu ontologicznego muzyki. W roku 1957 ukazuje się słynna praca Schaeffera *Nowa muzyka, problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Starsza generacja kompozytorów i pisarzy przyjmuje nowe tendencje z charakterystycznymi wątpliwościami, polemizuje z fetyszem nowatorstwa, poszukiwań w sferze samego języka i formy. Zygmunt Mycielski powołuje się na tradycyjne kategorie wzruszenia, emocji, ekspresji, wyrazu, wreszcie – znaczenia dzieła sztuki¹⁸.

Kisiel trwa przy swojej idei celowej organizacji dźwięków, logiki formy¹⁹. Szczególne wątpliwości budzi idea dzieła otwartego, aleatorycznej dowolności, antysztuki.

W tym to kontekście w połowie lat siedemdziesiątych dochodzi do głosu generacja dobiegająca dzisiaj wieku 50 lat. Debiutuje ona równolegle z przemianami w samej muzyce. Rozpoczyna się wówczas proces stopniowego odstępowania od estetyki czystej dźwiękowości i katalogowej formy sonorystycznej na rzecz muzyki narracyjno-harmonicznej, syntetyzującej swoisty neotonalizm z wykorzystaniem pełnego materiału dwunastotonowego. Są to lata takich kompozycji, jak *Ad Matrem, II Symfonia „Kopernikowska”*, *III Symfonia (Symfonia pieśni żałobnych)* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Livre pour orchestre, Mi-parti i Les espaces du sommeil* Witolda Lutosławskiego, *Przebudzenie Jakuba, Koncert skrzypcowy*, aż po *Raj utracony, Te Deum i Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego, *Poeme sonore* Marka Stachowskiego, *Musica domestica* Zbigniewa Bujarskiego. Debiutują w tych latach Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lason, Paweł Szymański. W poglądach este-

¹⁶ Z. Lissa, *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle prac Józefa Stalina o językoznawstwie*, „Studia Muzykologiczne”, 1953, t. I, s. 11 i n.

¹⁷ Z. Lissa, *O specyfice muzyki*, „Studia Muzykologiczne”, 1953, t. II, s. 7 i n.

¹⁸ Zygmunt Mycielski, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje*, PWM, Kraków 1977.

¹⁹ S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966.

tycznych następuje powrót do tezy o heteronomicznym, ekspresyjno-symbolicznym czy semiotycznym charakterze muzyki. Wśród starszej generacji pogładowi temu dają wyraz Mieczysław Tomaszewski²⁰ i Bohdan Pociąg²¹. Wśród młodych następuje nieoczekiwana duchowa przemiana dotychczasowego schaefferysty Krzysztofa Droby (animatora festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli), pojawiają się pierwsze publikacje Andrzeja Chłopeckiego, Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej, Krzysztofa Sz wajgiera, Małgorzaty Gąsiorowskiej czy niżej podpisanego. Co cechowało tę myśl muzyczną i twórczość kompozytorską? Niewątpliwie odwrót od idei awangardy lat pięćdziesiątych: idei muzyki wynikającej z zasad matematycznych, przekładu na dźwięki konstrukcji intelektualnych. Proponowano odnowienie emocjonizmu romantycznego, akcentowano wartość intuicji, uczucia, wreszcie podmiotowości twórcy i słuchacza – w nowym ujęciu, nie spekulatywno-intelektualistycznym, właściwym awangardzie postserialistycznej, lecz w duchu personalizmu, apologii naturalności i spontaniczności. Owe procesy intelektualne przebiegały równolegle z recepcją na polskim gruncie semiotyki i myśli hermeneutycznej – wtedy to właśnie zaczęły się ukazywać polskie przekłady prac Levi-Straussa, Umberta Eco, Eliadego, Fromma, wreszcie Ricoeura, Heideggera i Gadamera. Główna, refrenicznie przewijająca się poprzez publicystykę muzyczno-estetyczną tych lat teza brzmiała następująco: istota muzyki nie tkwi w układankach, konstrukcjach i konstelacjach dźwiękowych, ani też w dostarczaniu słuchaczowi powierzchownej przyjemności zmysłowej. Tkwi w znaczeniach i sensach wykraczających poza świat dźwięków: emocjonalnych, symbolicznych, filozoficznych.

Niektórzy muzykolodzy starszej generacji kontynuowali refleksję socjologizującą: w 1975 ukazały się *Nowe szkice z estetyki muzycznej* Zofii Lissy, w 1979 – *Ideologie romantyczne* Stefana Jarocińskiego. Lissa zajęła się problematyką istoty dzieła muzycznego, rozumienia muzyki, świadomości historycznej i jej roli we współczesnej kulturze muzycznej, wreszcie recepcją muzyki. Zmodernizowany intelektualnie i oddogmatyzowany marksizm połączyła z nowszymi impulsami metodologicznymi, przede wszystkim semiotologią. Dokonała twórczej adaptacji teorii komunikatu estetycznego Maxa Bense i Umberta Eco na użytek teorii estetycznej czy ontologii dzieła muzycznego²². Podjęła raz jeszcze polemikę z ingardenowską teorią dzieła muzycznego. Dzieło uznała za kategorię myślową, pojęcie kulturowe, ograniczone historycznie. Istnieją – jak stwierdziła – różnorodne przejawy kultury muzycznej i bytowania muzyki, nie mieszczące się w tej kategorii, jak folklor, improwizacje, utwory aleatoryczne.

Interpretacja muzyki jako przekazu dźwiękowego zakłada, iż jej znaczenie zależy od kontekstu kulturowego, precyzuje się w dialogu komunikacyjnym między na-

²⁰ Mieczysław Tomaszewski, *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego* [w:] *Spotkania muzyczne w Baranowie* 1976. *Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, PWM, Kraków 1978, s. 167 i n.

²¹ Bohdan Pociąg, *Szkice z późnego romantyzmu*, PWM, Kraków 1978.

²² Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975, s. 49–50.

dawcą i odbiorcą. Determinuje ona zupełnie nową ontologię muzyki; jej percepcja, recepcja, rozumienie, schematy odbiorcze, nawyki słuchowe – wszystko to współtworzy strukturę ontologiczną komunikatu estetycznego, modyfikuje jego znaczenie, interpretację. Stąd szczególna rola pojęć „świadomości kulturowej” czy „artyistycznej” lub ideologii estetycznej – w nowym rozszerzonym rozumieniu – jako rzeczywistości ontologicznie pierwotnej wobec konkretnych zjawisk i form kultury muzycznej. Taka była przewodnia teza *Ideologii romantycznych* Jarocińskiego, z ich gruntowną rozprawą z romantyzmem niemieckim, a zwłaszcza twórczością Wagnera²³. Widać tu wyraźną inspirację filozofią szkoły frankfurckiej, myślą Adorna.

Klasyczny nurt refleksji estetycznej o muzyce, w jej odmianie fenomenologicznej, ingardenowskiej, kontynuuje w naszych czasach Władysław Stróżewski²⁴. Podejmuje on m.in. problem czasowości muzyki oraz sposobu istnienia jakości emocjonalnych. Jak stwierdza, muzyka nie jest ich symbolem czy znakiem. Ewokuje je w ich idealnej czystości, oderwane od realnych przyczyn, stanów, zdarzeń – jako szczególny ekwiwalent naszych przeżyć, ich dźwiękowy przekład, interpretację. Jest to więc – można by rzec – stanowisko zdecydowanie monistyczne i autonomiczne w przedmiocie istoty muzyki. Równocześnie zaś pojęcia „interpretacji” czy „przekładu” ciążyą wyraźnie ku kategoriom semiotycznym. Podobne stanowisko określił Michał Piotrowski jako „heteronomię inkarnacyjną” – w myśl której muzyka przejawia, manifestuje, egzemplifikuje, uosabia, jest sposobem istnienia niemuzycznego stanu rzeczy²⁵. Stróżewski wyróżnia następnie cztery sfery subiektywności, do których apeluje muzyka: zmysłowość, emocjonalność, intelekt, metafizyczność. W tej ostatniej sferze konstytuują się wartości nadestetyczne, takie jak wzniosłość, tragiczność, tajemniczość, demoniczność, świętość, ekstatyczność itd. Jest to sfera transcendencji, wzlotu, odniesienia do Absolutu.

Nurt hermeneutyki muzycznej przybiera w polskiej refleksji estetyczno-muzycznej dwie odmienne postaci: proveniencji fenomenologicznej u Bohdana Pocięja, proveniencji semiotyczno-strukturalistycznej u Mieczysława Tomaszewskiego²⁶ czy Michała Bristigera²⁷. Strukturalizm Tomaszewskiego nazwałbym „generatywnym” – wobec oczywistej analogii jego stanowiska filozoficznego i metodologicznego do szkoły generatywistów we współczesnym językoznawstwie. Jest to poszukiwanie nadrzędnych kategorii doświadczenia ludzkiego, rządzących ekspresją językową jak i muzyczną. Istotę muzyki ujmuje Tomaszewski poprzez pojęcie „formy znaczącej” – której znaczeniem są treści nieuchwytnie językowo, niedyskursywne, wieloznaczne. Michał Bristiger pisze o muzyce jako symbolu czy dźwiękowej formie mitu. Charakterysty-

23 Stefan Jarociński, *Ideologie romantyczne*, PWM, Kraków 1979.

24 Władysław Stróżewski, *Czas piękna* [w:] *Melos, Logos, Etos...*, s. 59 i n.

25 Michał Piotrowski, *Autonomiczne wartości muzyki*, Poznań 1984.

26 M. Tomaszewski, *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego...*; M. Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Res Facta”, 1982, nr 9.

27 Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Kraków 1988.

czne dla obu autorów jest zakwestionowanie dychotomicznego podziału na muzykę heteronomiczną i autonomiczną.

Najnowsze czasy przyniosły kilka ważnych prac z dziedziny estetyki muzycznej. Ewa Kofin²⁸ wskazała na możliwość interpretacji muzyki jako „języka znaczeń formalnych”, przykład jakobsonowskiej semiozy introwertycznej czy komunikatu samozwrotnego, czyli języka bez znaczeń zewnętrznych (możliwość taką odrzucają, jako sprzeczność logiczną, Tibor Kneif, Mieczysław Tomaszewski). Z drugiej strony wskazała na ewidentne, historyczne przykłady semiotyzacji i kodyfikacji, odnoszących muzykę do rzeczywistości pozamuzycznej, takich jak barokowy system figur retorycznych czy wagnerowski system motywów przewodnich.

Michał Piotrowski²⁹, dokonując przeglądu najrozmaitszych stanowisk w przedmiocie istoty muzyki, wskazał na podstawowy fakt, iż poglądy estetyczne w tej dziedzinie są silnie nacechowane aksjologicznie, formułowane z pretensją do uniwersalizmu, charakteru normatywnego. Ujawniają odmienne koncepcje wartości dzieła muzycznego. Maria Piotrowska³⁰ przebadła historyczne i współczesne koncepcje hermeneutyki muzycznej. Hermeneutyka jawi się w naszych czasach jako najpoważniejsza propozycja współczesnej humanistyki. Definiuje się ją jako teorię rozumienia, wyrażającą się w sztuce interpretacji tekstów i wytworów kultury. Muzykologia hermeneutyczna staje w opozycji zarówno wobec scjentystycznego uprzedmiotowienia muzyki, jak i jego emocjonalnej subiektywizacji. Postuluje odkrywanie sensu i treści muzyki w samym materiale muzycznym, w technice i formie, w strukturach dźwiękowych. Ścisłe metody analizy muzyki mają sens o tyle, o ile służą rozumieniu i interpretacji dzieła muzycznego. Interpretacja subiektywna, dowolna, nie ugruntowana w języku i strukturach dzieła muzycznego – jakiej przykładów dostarczyli Hermann Kretzschmar i Arnold Schering – jest z punktu widzenia poznania muzycznego równie bezużyteczna.

Pora na wnioski z owego historycznego przeglądu dokonanego z lotu ptaka. Mogą one iść w dwóch kierunkach. Po pierwsze, w stronę relatywizmu historycznego: poglądy są zmienne, efemeryczne, odzwierciedlają aktualny stan ducha, świadomości artystycznej, kultury. Z drugiej wszakże strony zastanawia fundamentalna stałość pewnych pytań i wątków, np. problemu czysto dźwiękowego czy znaczeniowego charakteru muzyki, jej odniesienia do całokształtu bytu z jednej strony, jej roli w komunikacji międzyludzkiej z drugiej. W gruncie rzeczy są to pytania postawione u zarania rozwoju kultury europejskiej – przez Pitagorasa i jego uczniów. Przypomnę odpowiedź: muzyka jest odzwierciedleniem harmonii świata, ale zarazem przesłaniem etycznym i emocjonalnym o szczególnym znaczeniu dla zbiorowości ludzkiej. Jednoczy więc w sobie wertykalny i horyzontalny aspekt kondycji człowieka. Myślę, iż trudno ciągle o odpowiedź trafniejszą.

²⁸ Ewa Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1990.

²⁹ M. Piotrowski, op. cit.

³⁰ Maria Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, Warszawa 1990.

Summary

The Tangled Story of Esthetic Ideologies in the 50 Years After World War II

The beginning of Polish musical and esthetic thought dates back to the ideology of the Enlightenment and the emotion and intuition-based Romantic esthetics; they are marked with the names of Józef Elsner and Karol Kurpiński, Maurycy Mochnacki and the Polish Hegelians. In the 20th century, two theories aspiring to the academic status are of fundamental importance: 1) the philosophic theory of Roman Ingarden, who saw the ontological status of the musical work as an intentional object; 2) the psychological esthetics of Stefania Łobaczewska, who understood music as an explication of a special kind of emotion through sounds and the senses. At the opposite pole, so to say, are the radical views of Stefan Kisielewski, who thought of music as a formal arrangement of sound elements, and saw art as totally autonomous and non-utilitarian. After 1945, in the new political reality, the adherent of the Leninist interpretation of music was Zofia Lissa. For her, music was the reflection of reality and part of the ideological superstructure; in other words, it was a semantic art. The 1970's witness the return of the theory of the heteronomic, expressive and symbolic, or semiotic character of music. In accordance with these views, the essence of music lies in the meanings and ideas which transcend the world of sound: the emotional, the symbolic, the philosophical. The phenomenological variety of the classical thought in musical esthetics is pursued nowadays by Władysław Stróżewski. The musical hermeneutics in Polish esthetics has two distinct forms: (1.) the phenomenology-derived thought of Bohdan Pocij, (2.) the variety of structuralist semiotics practiced by Mieczysław Tomaszewski or Michał Bristiger.



MAŁGORZATA GAŚSIOROWSKA

Warszawa

Witalizm – panorama

Gdzieś, w ukrytych pokładach podświadomości zbiorowej, istnieje stereotyp myślenia o muzyce polskiej w kategoriach jej słowiańskiej odrębności. Nawet w poważnych rozprawach pojawia się ów historyczno-etnograficzny motyw, nadający dziełom ze stemplem „polski” specjalny status, przy jednoczesnym stwierdzeniu ich oczywiście przynależności do dziedzictwa kultury europejskiej. Ów słowiański wyróżnik to spuścizna romantyzmu.

Słowiańskość, jako rodzaj mitycznego wyobrażenia, przetrwała – jak wszystkie mity zamieszkujące masową wyobraźnię – w swej wersji okaleczonej, „zgląjszach-towanej” na oznaczenie tego, co w kulturze polskiej ma rodowód sentymentalny, sielski, co natchnione poetyką polskiej pieśni posiada rys liryczny.

I tak oto poruszona kujawiakowym rytmem, naznaczona mesjanistycznym posłannictwem uduchowiona polska romantyczność muzyczna przetrwała lata, by w nowej szacie popaździernikowej „szkoły polskiej” przeciwstawić swój zmysł głębokiej ekspresji totalitaryzmowi „lewaków” z Darmstadt.

Szyderstwo? Bynajmniej! W tej nieco skarykaturowanej wizji kryje się poważne pytanie – o tożsamość muzyki polskiej, o rzeczywistą, esencjalną wykładnię jej narodowego charakteru, o to, gdzie szukać znamion owej odrębności? Czy tylko w obszarze wartości ekspresyjnych? Czy tam może, gdzie owa narodowość manifestuje się obecnością elementów folklorystycznych? I kolejne pytania – o granice między tym, co specyficzne, a tym co uniwersalne, tym, co indywidualne, a tym co ogólne, co jako wyróżniająca się całość jest jednocześnie elementem jakiejś bardziej złożonej struktury – prądu, gatunku, konwencji właściwej danej epoce.

Istnieje wśród historyków kultury uzasadniony pogląd, że romantyzm był tym zjawiskiem, które najtrwalej wpisało się w polską psychikę zbiorową. „Romantyzm

właśnie – pisze Maria Janion – jako wszechogarniający styl, koncepcja i praktyka kultury budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symbolów tej tożsamości”¹. Dodajmy, iż właśnie ów jednolity styl, ze swą symboliczną strukturą, kodeksem moralnych zachowań, stanowiąc „pewien układ postulatów i uczuć narodowych”² – zakreślił wyobraźni artystów horyzont możliwości ekspresyjnych, uczuciowego wyrazu, gdzie dramatyzm i liryzm są jedynie odcieniami tego samego kształtu emocjonalnego, współtworzą kod skupiający w sobie „ideę emanacji, przekazu i wyrażania”³.

Nie bez powodu w opisach uczuciowej sfery muzyki romantycznej, także romantycznej i preromantycznej muzyki polskiej, często pojawiają się określenia takie, jak: „prawdziwa liryczna tkliwość”⁴, „ton intymnego, lirycznego zwierzenia”⁵. Charakteryzując melodię, ten najważniejszy nośnik romantycznych uczuć, stwierdza się: „melodia nabrała miękkich akcentów nieznanych poprzedniej epoce”⁶.

W opisie związków romantyzmu polskiego z epoką go poprzedzającą czytamy: „Dokładna analiza muzyki polskiego sentymentalizmu doprowadziła nas do określenia tego okresu, jako okresu recepcji stylu klasyków wiedeńskich i przetwarzania go w kierunku nasycenia muzyki elementami ludowymi oraz zwiększonego nasilenia jej uczuciowości”⁷. Oczywiście romantyczny język uczuć jest bogaty i wszechstronny, ale dominuje w nim modus liryczny.

Mieczysław Tomaszewski charakteryzując romantyczny syndrom chopinowski wskazuje takie m.in. cechy: „liryczność (uczestnictwo poprzez uwewnętrznienie i intensyfikację ekspresji), ludowość (dookreślenie odrębności i tożsamości narodowej), poetyckość (nastrojotwórcze oderwanie się od świata filisterskiej prozaiczności i konwencjonalizmu)”⁸. A przecież to muzyka Chopina była punktem odniesienia dla ubogiego muzycznie romantyzmu polskiego, istniejącego bardziej w sferze tradycji niż faktów artystycznych.

I otóż są tacy, którzy wieszczą koniec epoki. „Dziś jednak uczestniczymy w bolesnym i dramatycznym procesie: wygasania pewnego cyklu dziejowego w kulturze polskiej”⁹. Jest to proces odchodzenia od panującego od dwustu lat kanonu „symboliczno-romantycznego”, tworzącego jednolitą, zorganizowaną wokół „wartości duchowych zbiorowości”¹⁰, „formę polską”¹¹. Forma ta kształtowała psychikę

¹ Maria Janion, *Koniec epoki* – referat wygłoszony na sesji „Szanse i zagrożenia polskich przemian”, 26 XI 1991, Instytut Nauk Społecznych PAN. Druk: Maria Janion, *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 9.

² Stanisław Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego* [w:] Andrzej Walicki, *Stanisław Brzozowski i filozofia polskiego romantyzmu*, „Studia Filozoficzne”, 1969, nr 4 (59), s. 27.

³ Bohdan Pocię, *Romantyzm – znak i symbol* [w:] *Idea, dźwięk, forma*, PWM, Kraków 1972, s. 162.

⁴ Igor Bełza, *Portrety romantyków*, Warszawa 1974, s. 79.

⁵ Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej: studia i materiały*, Kraków 1956, s. 91.

⁶ Francis Claudon, *Muzyka* [w:] *Encyklopedia romantyzmu*, Warszawa 1992, s. 317.

⁷ Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki...*, s. 96–97.

⁸ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin* (hasło) [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1984, t. 2, s. 171.

⁹ M. Janion, op. cit., s. 12.

¹⁰ Ibidem, s. 9.

¹¹ Ibidem, s. 50.

narodową w czasach rozbiorów, w okresie trwania II Rzeczypospolitej, podczas okupacji niemiecko-sowieckiej, przetrwała także PRL, będąc przez jej agendy wykorzystywana do celów propagandowych. Słynny postulat socrealizmu, w którym domagano się sztuki „socjalistycznej w treści, narodowej w formie” nie był niczym innym, jak próbą podporządkowania „romantycznej kultury emocjonalnej”¹² doraźnym celom politycznym, chęcią obłaskawienia ideologicznych miazmatów przy pomocy patriotyczno-folklorystycznego wytrycha.

Regina Chłopicka, opisując na konferencji muzykologicznej w Wilnie (1994) koncerty skrzypcowe Grażyny Bacewicz, zwróciła uwagę na ich rys polski, objawiający się – według autorki – w kantylenie tematów, i rodowód romantyczny w sposobie eksploatawania i rozwijania tych tematów¹³.

Powstanie społeczeństwa otwartego spowodowało nie tylko kryzys świadomości, ale i poddanie się „przemocnemu oddziaływaniu heterogenicznych wzorców kulturowych”¹⁴ o niskich na ogół lotach. Nie miejsce tu na analizę zagrożeń, czy dawanie recept na ocalenie kultury wysokiej, która – jeśli przetrwa – z pewnością odbiegać będzie od tradycyjnej „formy polskiej”. Forma ta, mimo wielokrotnych prób „zrzucenia płaszcza Konrada”, obowiązywała głównie w literaturze, zobligowanej swym patriotycznym posłannictwem, mniej w innych sztukach, nie tak zdeterminowanych ideowo.

Znany jest spór estetyczny między Karolem Szymanowskim, spadkobiercą pochopinowskiej tradycji romantycznej i jego „wyrodnymi dziećmi” – młodszymi o pokolenie kompozytorami, wykształconymi w Paryżu uczniami Nadii Boulanger. „Piszecie same gamki. Nie mogę z tego nic zrozumieć”¹⁵ – żalił się w 1929 roku Karol Szymanowski po jednym z koncertów Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. Owe „gamki”, stanowiące metaforę nowego zjawiska w dziejach muzyki polskiej, wskazują na przerwanie pewnego ciągu tradycji. Formą sprzeciwu wobec romantycznego paradygmatu, a zwłaszcza jego epigońskich wynaturzeń, był w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku neoklasycyzm. Ów stylotwórczy kierunek w muzyce XX wieku, o założeniach uniwersalistycznych i ze wszelkimi objawami muzycznego „kosmopolityzmu” – by użyć przedwojennej terminologii – przybierał wszelako w każdej ze swych narodowych odmian inną postać.

Neoklasycyzm polski – wtórny wobec źródłowych przedstawień tego nurtu w muzyce Strawińskiego czy Hindemitha – rzadko kiedy mógł być też utożsamiany z dźwiękowym wyrafinowaniem, „płocnością” wyrazu czy prostotą utworów Françaixa lub Poulenca, bardziej już z powagą zamysłów twórczych Alberta Roussela.

Neoklasyczne utwory polskie cechuje zwykle „sarmacka” jedność przebiegu, żywiołowość, w której dopatrzeć się można zarówno inkarnacji pierwotnych sił natury, a zatem obecności żywiołu *par excellence* romantycznego, jak i wpływu antytetycznych – wo-

¹² Ibidem, s. 12.

¹³ Regina Chłopicka, *Dramaturgia koncertów skrzypcowych Grażyny Bacewicz* – referat wygłoszony podczas V Polsko-Litewskiej Sesji Muzykologicznej, Wilno, 16–19 XI 1994.

¹⁴ M. Janion, op. cit., s. 51.

¹⁵ Miro i Cym (Kazimierz Chłapowski i Zygmunt Mycielski), *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (szkic z okazji dwudziestolecia)*, „Ruch Muzyczny”, 1946, nr 22–23, s. 21.

bec „kultu prymitywu” – ideologii, związanych z apologią nowoczesności i nowoczesnej cywilizacji. Obie te tendencje, czy raczej intuicje artystyczne znalazły swój estetyczny wyraz w zjawisku, które Tadeusz Zieliński określa mianem witalizmu¹⁶.

W i t a l i z m jest pojęciem filozoficznym, zbudowanym na koncepcji istnienia pierwotnej, ukierunkowanej siły życiowej (*vis vitalis*). Sugestywność tego pierwszego założenia wszystkich witalistycznych kierunków filozoficznych zadecydowała zapewne o łatwej adaptacji pojęcia na grunt rozważań estetycznych. Z witalizmu – jako kierunku przeciwstawiającego się zarówno mechanycyzmowi jak i materializmowi – estetyka zaczerpnęła i poniekąd zmistyfikowała pojęcie arystotelesowskiej *entelechii*, rozkładając je na szereg zjawisk elementarnych, takich jak: ruch, rytm, dynamizm, szybkość, pierwotna siła. Witalizm stał się przy takiej interpretacji pewną formą zjawiskową przybierającą zmienne kształty zależnie od czasu pojawienia się. Tadeusz Zieliński szukając znamion witalizmu w różnych epokach pisze na przykład o „sugestywnym rytmie muzyki baroku”, czy „szorstkości i pozornym prymitywizmie utworów Musorgskiego”¹⁷.

„Odcinając się od romantyzmu witalizm widział sprzymierzeńca w klasycyzmie – w jego obiektywnej rzeczowości i rytmicznej wartości, oraz w folklorze – jego prostocie i surowości, lapidarności, dosadności motywiki i tanecznym temperamencie”¹⁸. Obrazowe, literackie przedstawienie tego rodzaju witalizmu odnaleźć można w opisie koncertu zawartym w *Sprzysiężeniu* Stefana Kisielewskiego, kiedy to bohatera „porywał (...) suchy, twardy rytm, uparty, energiczny ruch naprzód, kostyczna, cierpka harmonia, celowo prymitywne, jaskrawe, ostre zestawienia instrumentów – całym sobą wdychał ten rzeczowy, konkretny, surowy, lecz oparty niewątpliwie na jakimś wewnętrznym imperatywie świat dźwięków”¹⁹. Inspiracją tego opisu stało się zapewne „dzieło prawie genialne” – według słów Florenta Schmitta – *Uwertura* Antoniego Szałowskiego.

Cechą szczególną polskiego neoklasycyzmu jest jego zabarwienie folklorystyczne. Folklor – zgodnie z ogólnymi założeniami neoklasycyzmu, a więc stylistycznym uniwersalizmem i poetyką dystansu – przejawia się głównie poprzez stylizację, nie zaś – jak u Bartoka – w postaci „wolnej estetyki folkloryzmu”²⁰. Rzadko kiedy kompozytorom piszącym w konwencji neoklasycznej udaje się przekazać owe pierwotne stany nieświadomionej twórczości, „poezję natury” ucieleśnioną w anonimowej sztuce ludu.

Neoklasycyzm, jako najsilniejszy kierunek w muzyce polskiej lat dwudziestych i trzydziestych, przetrwał czas wojny i odrodził się w pierwszych latach powojennych. Przetrwał również stylizowany folklorizm wsparty później ideologiczną protezą socrealizmu. Wiele dzieł powstałych w owych smutnych latach, mimo różnych stopni „skażenia”, zasługuje jednak na ocalenie i przywrócenie społecznej świadomości. Czyż pełen zapamiętania, kołowy rytm oberka w rondowym finale *Koncertu fortepianowego* Grażyny Bacewicz z 1949 roku, mimo daleko posuniętej stylizacji,

¹⁶ Tadeusz A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 31.

¹⁷ Ibidem, s. 32.

¹⁸ Ibidem, s. 33.

¹⁹ Stefan Kisielewski, *Sprzysiężenie*, Warszawa 1995, s. 228.

²⁰ Maria Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 94.

nie zbliża się jednak do bartórkowskiego ideału pojmowania folkloru jako „najpierwotniejszych przejawów ducha ludu?”²¹

785

①

Fl.
Ob.
Cl.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Timp.
Tmb.
Gr.C.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

①

Przykł. 1. I. G. Bacewicz, *Koncert fortepianowy*, cz. III. *Molto allegro* (wejście tematu w fortepianie)

²¹ Béla Bartók, Zoltán Kodály, *Przedmowa do wydania 20 Węgierskich pieśni ludowych*. Cyt. za: Tadeusz A. Zieliński, *Bartók*, PWM, Kraków 1980, s. 90.

Obrazem neoklasycznego ideału formuły witalistycznej zabarwionej folklorem może być także *Toccata z Koncertu na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego.

3/2 Allegro giusto (alla breve) J-108

3/2 Allegro giusto (alla breve)

The musical score is written for a full orchestra. The top section includes staves for Ctr. (Cello/Double Bass), Trbn. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Tmp. (Timpani), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Double Bass). The middle section includes Fl. I & II (Flute), Ob. (Oboe), Cl. in Bb (Clarinet), Fg. (Fagott), Cg. (Kontrabas), Cor. I, II, III, IV (Horn), Tr. (Tromba), Trbn. (Trombone), Tbn. (Trombone), Ptu. (Percussion), Cr. c. (Corno), Tmb. (Tromba), and Ptu. (Percussion). The bottom section includes Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Double Bass). The score is marked with various dynamics such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). A rehearsal mark '62' is located at the bottom right of the page.

Przykł. 2. W. Lutosławski, *Koncert na orkiestrę*. Początek *Toccaty*

Przykł. 2. cd.

Oczywiście przejawy ekspresyjnie rozumianego witalizmu można spotkać we wszystkich niemal dziełach neoklasycznych tego okresu, nie zawsze związanych z folklorem. Wynika to z obowiązującej zasady kontrastu między tematami lub częściami – ot! czysto warsztatowa, niekiedy doskonała w swym kształcie artystycznym (Szabelski), pozostałość po międzywojennym, historycznym utopizmie lub postsejentywnym zafascynowaniu postępem i cywilizacją.

Ten potencjał powoli się jednak wyczerpywał. Październik umożliwił pełny kontakt z nową, głównie darmstadtzką awangardą. Porzucenie gorsetu dawnych obyczajów dźwiękowych wyzwoliło niezwykłą energię i chęć eksperymentowania. Radość towarzyszącą poszukiwaniom nowych brzmień można porównać z romantyczną i modernistyczną fascynacją sztuką prymitywu i towarzyszącą tym poszukiwaniom aurą nieskażonej kulturą „dzikości”, otaczającą pierwotne wytwory ludzkie. Barbaryzm związany z nobilitacją świata prymitywu w dziełach Strawińskiego i Bartóka stał się teraz elementem niezależnej od wszelkich kulturowych zależności, sonorystycznej cywilizacji dźwięków.

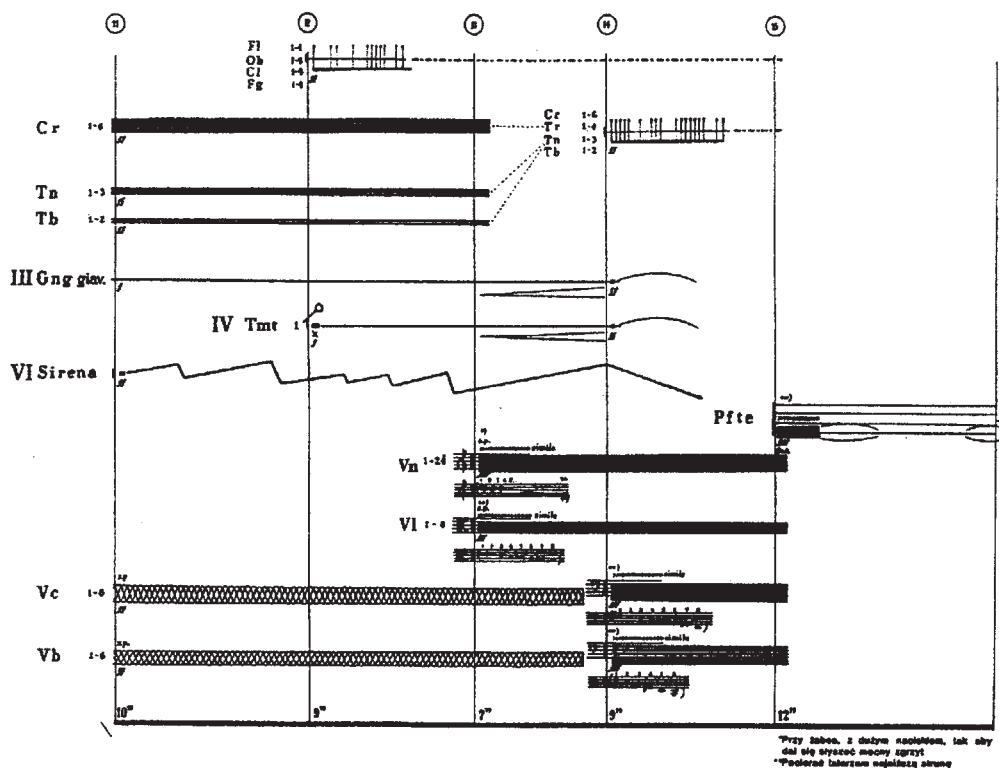
Witalizm, tak jak powszechnie rozumiemy to zjawisko, jest kategorią ekspresyjną. Próbując je zdefiniować, określić, posługujemy się językiem metafory ze świadomością odległych związków przedmiotu naszych rozważań z tematem spekulacji filozofów.

Witalizm, zarówno w postaci motorycznych konstrukcji neoklasycznych, folklorystycznych stylizacji, czy sonorystycznych eksplozji dźwiękowych manifestuje, zdawałoby się, pierwotny instynkt życia, odwołuje się przeto do sfery czysto zmysłowego, bezrefleksyjnego, a nawet pozaemocjonalnego postrzegania, unieważniając niejako cały, nadbudowujący się nad konstrukcjami dźwiękowymi, obszar znaczeń symbolicznych czy odniesień literackich. Sugerowałoby to jakiś spontaniczny akt kreacji

twórczej, tożsamy z ową biologiczną potrzebą wypowiedzenia się zarówno w formie prostego, sygnałowego komunikatu, jak i poprzez ludyczny żywioł zabawy. A przecież utwory, które z punktu widzenia ich czysto ekspresyjnych walorów określamy jako witalistyczne, są na ogół ścisłymi konstrukcjami, poddanymi żelaznym prawom logiki dźwiękowej. Rozumny chaos? Dźwiękowy cyborg?

Witalizm zatem to ten szczególny przypadek, kiedy muzyka jak najdalej odchodzi od swego naturalnego źródła w sferę sztucznych, choć stwarzających iluzję spontaniczności, konstrukcji.

Działanie klasterową masą dźwięków, niezwykłą – poprzez użycie niecodziennego instrumentarium czy niekonwencjonalne, „bruitystyczne” sposoby artykulacji (np. pociąganie strun lub talerza smyczkiem przy żabce), to ten moment, który dla postrzegania ekspresyjnej zawartości utworu ma największe znaczenie.



Przykł. 3. K. Penderecki, *Fluorescencje*

Ale bruitystyczny eksplozywizm czy brzmieniowy intensywyizm nie stanowią jeszcze o witalistycznym charakterze utworu. Dla witalizmu „sonorystycznego”, odmiennie od „folklorystycznego”, regulowanego głównie czynnikiem metrycznym, najważniejszy jest ruch postrzegany jako szybkość zmian. Owa zmienność może mieć charakter ciągły, przejawiając się pod postacią rytmicznego lub dynamicznego *continuum* prowadzącego do „wyładowania”, bądź kalejdoskopowy – dzięki przekształceniom

faktury lub punktualistycznemu rozproszeniu dźwięków. Obie te postaci mogą też wystąpić jednocześnie.

The musical score is divided into three systems. The first system includes staves for tr (trumpet), tn (trombone), xlrb (xylophone), grc (glockenspiel), vn tutti (violin), and cb (cello). The second system includes vbf (violin), omt (oboe), pf (piano), vn (violin), and cb tutti (cello). The third system includes vbf, tomt (tom-tom), pf, vn, and cb. Dynamics range from *pppp* to *fff*. The score features complex rhythmic patterns, including a prominent piano part with a series of eighth notes in the third system. A footnote at the bottom reads: "1 vide pag. 7 - see p. 7 - siehe S. 7".

Przykł. 4. Wojciech Kilar, *Riff 62*

I jeszcze jeden, „kanoniczny” przykład muzycznego witalizmu – *Scontri* Henryka Mikołaja Góreckiego. Ekstensywny wymiar muzyki osiągnięty został przez kontrast, serię zderzeń. Warto zauważyć, jak wielkim sprzymierzeńcem witalizmu sonorystycznego była technika punktualistyczna.

(2) 3^{d=} 40 ————— 41

The score illustrates a musical structure with two measures of rest, labeled (2) and 3^{d=}. The first measure is marked with a 40 and the second with a 41. The instruments and their parts are as follows:

- fl** (flute): Plays a short melodic phrase in the first measure.
- tr** (trumpets): Four staves (I, II, III, IV) with various dynamics and articulations.
- vbf** (violin/bassoon): Plays a short melodic phrase in the first measure.
- cc I** (cello): Plays a short melodic phrase in the first measure.
- vn** (violin): Plays a short melodic phrase in the second measure.
- vl** (violin): Plays a short melodic phrase in the second measure.
- vc** (violin): Plays a short melodic phrase in the second measure.
- vb** (violin): Plays a short melodic phrase in the second measure.

Przykł. 5. H.M. Górecki, *Scontri*

2

tutti \checkmark simile

f *fff*

tr
cr
tn
tb

fff *ff*

fff tutti

24''

Rozważając zjawisko witalizmu w muzyce polskiego pięćdziesięciolecia trudno nie spostrzec, jak wielki udział w jego formowaniu mają kobiety-kompozytorki. Wystarczy przypomnieć bezoddechowy pęd początku *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję* Grażyny Bacewicz, czy wskazać niektóre, pełne perkusyjnego dynamizmu fragmenty utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar.

The image displays two systems of a musical score. The first system features a percussion part (Tmb) at the top and a piano part (Pf) below it. The Tmb part includes dynamic markings *pp*, *p*, and *pp*, and is marked *drammatico*. The Pf part includes markings *sim.*, *sostenuto*, and *accelerando*, along with dynamics *ff* and *ff*. Pedal markings are present: *Ped. 110"* and *125"*. The second system continues the Tmb and Pf parts. The Tmb part has a *ff* marking. The Pf part includes dynamics *sf*, *sf*, and *fff*, and is marked *al centro*. A final marking *115"* is at the bottom.

Przykł. 6. K. Moszumańska-Nazar, *Varianti* (zakończenie)

Ów „kobiecy” witalizm jest tym bardziej interesujący, że osiągniany bywa często przez kontrast z momentami o delikatnym, spowolnionym, eufonicznym brzmieniu.

Witalizm – powtórzmy raz jeszcze – w odniesieniu do zjawisk muzycznych nie jest narzędziem naukowego opisu czy klasyfikacji zjawisk, lecz obrazową metaforą związaną z określoną kategorią wyrazową w muzyce, a dotyczącą głównie ruchu, szybkości zmian, zmiennej, ukierunkowanej „wzrostowo” dynamiki, dźwiękowej eruptywności. Przy tak ogólnym pojmowaniu witalizmu, eliminującym z jego obszaru inne przejawy dźwiękowej „siły życiowej”, trudno ustrzec się przed niepokojącą refleksją, że witalizm to jakaś niższa organizacja muzyki. Charakterystyczne jest tu spostrzeżenie Mieczysława Tomaszewskiego dotyczące ewolucji języka i świadomości twórczej Krzysztofa Pendereckiego w pierwszej fazie twórczości: „Wyswobodzanie energii brzmieniowej rozpoczęło się na stronach partytur najwcześniejszych. Była to energia kinetyczna pochodząca z rozbitego na elementy pierwsze brzmienia mowy (*Wymiary czasu i ciszy*) i z wyzwolonego przez dłoń niemal barbarzyńską sonoryzmu

instrumentów tradycyjnych (*Tren, Polimorfia*), a także nowych, wprowadzonych na estradę koncertową (*Fluorescencje*)”. I dalej czytamy: „W którymś momencie mogło się zdawać, że Pendereckiego poniosła fala awangardyzmu, że nastąpi rozpętanie żywiołów przypominające sytuację ucznia czarnoksiężnika. Jak wiemy potrafił opanować rozigraną dźwiękowość *Fluorescencji*, tak jak później rozszalałe emocje *Dies irae*, jeszcze później – niepohamowaną elokwencję *Koncertu skrzypcowego*. Energia kinetyczna ustępowała miejsca potencjalnej, czysta brzmieniowość muzyczności, czysty emocjonalizm ekspresji opanowanej, forma ekstensywna – intensywna”²².

Przypomnijmy, że po *Fluorescencjach, Anaklasis* i wielu innych utworach tego okresu przyszła *Pasja, Jutrznia, II Symfonia* (to u Pendereckiego), po *Scontri – Ad Matrem* i *III Symfonia* (to u Góreckiego), po *Générique* i *Riff 62* – no cóż, tu schemat się łamie – witalistyczny *Krzesany*, potem *Bogurodzica, Kościelec, Exodus* (to u Kilara).

W odejściu od ortodoksyjnego awangardyzmu w kierunku „neotonalnej formy znaczącej”²³, świadomie odwołującej się do rodzaju emocji z gruntu romantycznej proveniencji, upatrywano powtórnej „humanizacji muzyki”²⁴. Czy zatem odradzający się dziś, np. w utworach Pawła Mykietyna, Marzeny Komsty, Hanny Kulenty, witalizm oznacza zrzeczenie się, przypisanych siłą romantycznej tradycji – w obszarze naszego historycznego „tu” – ideałów i powinności artysty, czy jest po prostu wyrazem tkwiącego w każdym z nas „homo ludens”²⁵?

A może, jak w *Agmen* Marzeny Komsty, witalizm rodzi się z egzystencjalnego niepokoju?²⁶

22 M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994, s. 9.

23 Leszek Polony, *O co nam szło [w:] Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 78.

24 Marek Stachowski, „Ruch Muzyczny”, 1973, nr 23, s. 8. Cyt za: L. Polony, *O co nam szło...*, s. 64.

25 Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1986, s. 231–232: „Uznaną funkcją muzyki była od niepamiętnych czasów jej szlachetnie społeczna funkcja ludyczna, przy której często za rzecz najistotniejszą uchodziły zdumiewające wyczyny szczególnej biegłości”; s. 233–234: „Romantyzm, który w wielu aspektach wykrystalizował nasze estetyczne wartościowanie i świadomość, dokonał przełomu przyczyniając się do uznania przez coraz szersze kręgi doniosłej treści artystycznej i głębokiej życiowej wartości muzyki. Bynajmniej jednak nie wyłączone zostały wskutek tego wszelkie dawniejsze jej funkcje”.

26 Marzena Komsta, *Agmen (autokomentarz do utworu) [w:] 38 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, „Warszawska Jesień” 1995*, s. 90: „Agmen – słowo pochodzenia łacińskiego, oddające ideę ruchu, pędu, siły, jak niepowstrzymany podmuch wiatru, czy przemarsz nieprzeliczonych kolumn wojsk.

Muzyka. Silne dążenie do celu, nieodwracalność rozpoczętego procesu. I narkotyczne, niepokojące brzmienia. Siła. Niepokój. Moc fascynująca sobą, próbująca powstrzymać wzrastające uczucie niepewności i osamotnienia. Pragnienie, by poddać się owej niepowstrzymanej energii. Poszukiwanie iluzji, że zanurzeni w niemal narkotycznym transie możemy zapomnieć choć na chwilę o dręczącym poczuciu braku powodu dalszego istnienia. Próba uratowania resztek chęci życia. Tęsknota za siłą uczuć.

Pęd i niepokój pogrążone w nierealnym transie. Pociągające za sobą wszystko dążenie do przodu – Agmen”.

Summary

Vitalism: an Overview

Vitalism, as a philosophical concept built upon the existence of a primeval, channelled vitality force (*vis vitalis*), has been taken up by musicography in the form of a graphic metaphor referring to those aspects of sound which are characterized by the following: motion, pace of change, dynamism of score patterns, sharpness of harmonies, brightness of instrumentation, matter-of-factness. Although cases of vitalism understood in this way are encountered in all and every epoch, vitalism as an integrated phenomenon is a typical feature of modern art: it accompanies both civilization transformations and spontaneous folk culture, unspoilt with professionalism (Stravinsky, Bartók).

It is claimed with a great deal of justice that in the last two hundred years Polish culture has been Romantic and symbolic in nature (Maria Janion). The art of this period was characterized by not only political messianism, but also profound emotionalism, sometimes, as in music, dominated by a lyrical tone. The vitalism which occurred in 1920's, within the framework of neoclassicism assimilated by Polish composers, constituted the break in this long tradition.

A typical trait of Polish neoclassicism was its folk colouring, which simultaneously exhibited the lyrical mode of the kujawiak and the vivacity of the oberek. In this form the trend survived World War II, and in the late 1940's and early 50's it was propped up with the false pillar of socialist realism ("art is socialist in content and national in form"). In spite of the iron grip of doctrine, numerous valuable works were composed at the time; the finale of *Piano concerto* (1949) by Grażyna Bacewicz is an example of the neoclassical, "folk-coloured" vitalism, while *Toccata* from the *Concerto for orchestra* (1954) by Witold Lutosławski serves as an example of "motor" vitalism.

After the political thaw of 1956, Polish composers, who had viewed the proposal of total serialization of sound matter with reserve, became interested in the possibility of exploiting the still unexplored harmony areas, particularly in orchestral instrumentation. The "sonoristic" vitalism thus created was characterized by sound explosivism, cluster-based bruitism, as well as pointilistic flickering. The examples are *Fluorescences* (1961) by Krzysztof Penderecki, *Riff 62* (1962) by Wojciech Kilar, and *Scontri* (1960) by Henryk Mikołaj Górecki. An interesting variation of vitalism often occurs in the works of women composers, such as Grażyna Bacewicz or Krystyna Moszumarska-Nazar (cf. the beginning and ending of *Varianti* (1979)). Nowadays, after the partial return of the Romantic paradigm in the Polish music of 1970's and 1980's, which was due particularly to the external situation (the *Solidarność* free trade union, the martial law of 1981–1983), a revival of vitalism esthetics is taking place (Paweł Mykietyn, Hanna Kulenty, Marzena Komsta – *Agmen* (1993)). side by side with postmodernism (Paweł Szymański, Stanisław Krupowicz) and "intimate music" (Tadeusz Wielecki) trends.



ZBIGNIEW SKOWRON

Warszawa

Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej

Związki muzyki polskiej minionego pięćdziesięciolecia z awangardą nie doczekały się dotychczas pełnego, wnikliwego ujęcia, które można odnotować np. w dziedzinie sztuk plastycznych, by wspomnieć wznowioną przed kilku laty monografię Bożeny Kowalskiej poświęconą polskiej awangardzie malarskiej lat 1945–1980¹. Główną przyczyną tego stanu rzeczy należałoby – jak sądzę – upatrywać w braku historycznych syntez muzyki polskiej drugiej połowy XX wieku, które nie mogłyby pozostawić bez odpowiedzi pytań tak ważnych, jakimi są kwestie dotyczące związków polskiej twórczości muzycznej wspomnianego okresu z postawami i programami o charakterze awangardowym. Lukę tę próbował już wypełnić Leszek Polony w swym studium o polskiej myśli estetycznej od oświecenia do współczesności². Przedostatni rozdział tej pionierskiej na naszym gruncie monografii, zatytułowany *Spór z awangardą spod znaku antysztuki*, stanowi obraz poglądów i postaw towarzyszących stopniowemu przenikaniu różnorodnych przejawów II awangardy zachodniej do polskiego życia muzycznego. Przedmiotem rozważań autora jest przede wszystkim dyskurs rodzimych krytyków, a więc zbiór wypowiedzi współtworzących odrębną formację, która – będąc wielce reprezentatywną dla recepcji idei i zjawisk

¹ Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Wydanie II, Warszawa 1988.

² Leszek Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od oświecenia po współczesność*, Akademia Muzyczna, Kraków 1991.

awangardowych w Polsce po roku 1945 – nie wyczerpuje jednak wielowymiarowego obrazu tego procesu.

Pytanie o polską awangardę muzyczną w okresie powojennym pozostaje zatem nadal aktualne; jestem jednak w pełni świadom, iż związane z odpowiedzią na to pytanie refleksje, które chciałbym zawrzeć w moim referacie, z pewnością nie wyczerpują postawionego problemu. Chciałbym traktować je raczej jako punkty wyjścia do dyskusji i ewentualnej krytycznej weryfikacji.

Spojrzenie na polską twórczość muzyczną minionego pięćdziesięciolecia z punktu widzenia jej związków z szeroko pojętą awangardą wydaje się frapujące pod kilkoma względami. Przede wszystkim jest to problem szczególnie atrakcyjny dla historyka nowej muzyki, jako że pozwala on dostrzec główne linie i etapy rozwojowe tej twórczości oraz jej estetyczne i techniczno-kompozytorskie motywacje. Spojrzenie na nową muzykę przez pryzmat jej związków z awangardą obejmuje zarówno poetykę i estetykę awangardową *sensu stricto*, jak też takie obszary twórczości, które, wchodząc w różnorodne, stopniowalne relacje z awangardą, zachowują własną integralność. Perspektywę tę dopełnia podejście do awangardy znamienne dla ostatnich dwudziestu lat, polegające na jej przewartościowaniu krytycznym pod wydatnym wpływem świadomości postmodernistycznej. Nietrudno zauważyć, iż sygnalizowane przeze mnie zależności tworzą porządek diachroniczny, tj. układ faz, których cezury chronologiczne dadzą się w pewnym przybliżeniu określić. Można też zaryzykować twierdzenie, iż cezury te pokrywają się z grubsza z analogicznymi rozgraniczeniami na gruncie pokrewnych dziedzin polskiej nowej sztuki. Istnieje również drugi, synchroniczny wymiar wspomnianych związków, który wyznacza ich poszczególne spektra-obrazy w danych, wziętych z osobna przedziałach czasowych. Sądzę, iż taka właśnie – z pozoru trudna do pogodzenia – podwójna perspektywa metodologiczna, daje gwarancję uchwycenia opisywanego tu zjawiska w pełnym kształcie i stwarza rzetelne podstawy dla jego interpretacji, a więc także – dla sądów wartościujących. Wielowymiarowość przedstawionej perspektywy pozwala, jak sądzę, ująć racjonalnie zależność niezwykle istotną dla sytuacji muzyki polskiej. Mam na myśli fundamentalną relację pomiędzy awangardą w sensie zachodnim a awangardą w sensie rodzimym, lokalnym; zależność sprowadzającą się do szeregu pytań, wśród których dominują kwestie dotyczące: 1) atrakcyjności i siły oddziaływania zachodnich centrów; 2) sposobu przejęcia i przewartościowania jakości „napływowych”; 3) stopnia oryginalności propozycji własnych; 4) reperkusji elementów awangardowych w twórczości świadomie odżegnującej się od miana awangardy. Sądzę, iż odpowiedzi na powyższe pytania mogą nie tylko ukazać w pełniejszym świetle sygnalizowane zjawiska, lecz przede wszystkim pozwolą one określić, w jakim stopniu związki z awangardą przybrały na gruncie polskim charakter *k r e a t y w n y* – bądź w obrębie twórczości awangardowej *sensu stricto*, bądź też w nurtach zachowujących pewien dystans wobec awangardy.

Kilku wyjaśnień wymaga sformułowanie obecne w tytule niniejszego referatu: „recepcja postaw i programów awangardowych”. Mam tu na myśli z jednej strony sposoby odbioru i przetworzenia idei składających się na różne typy awangardowej

świadomości estetycznej, z drugiej zaś – założeń techniczno-kompozytorskich stanowiących z kolei modele awangardowej poetyki. Owe postawy i programy są ze sobą organicznie związane i nawzajem się warunkują, toteż nie sposób traktować ich oddzielnie. Dopiero zatem zbadanie rezonansu obydwu tych składników gwarantuje, jak można sądzić, pełny ogląd recepcji fenomenu awangardy. Co się tyczy definicji tego pojęcia, przez „awangardę” rozumiem formację w muzyce XX wieku nacechowaną nowatorskim ujęciem materii dźwiękowej i środków wyrazu, radykalną opozycją wobec różnorodnych aspektów tradycyjnego języka muzycznego oraz twórczą samoświadomością wyrażaną w formie deklaracji teoretyczno-estetycznych i postulatów techniczno-kompozytorskich. Przypomnijmy tu, iż twórczość awangardowa stanowiła rezultat przewartościowania tradycyjnych konwencji i wzorców dotyczących wszystkich ogniw sytuacji muzyczno-estetycznej: dzieła, twórczości i percepcji; była otwarcie manifestowanym wyzwaniem przeciwko zastanemu systemowi wartości oraz jego społeczno-kulturowym przesłankom i kontekstom. Estetyczno-warsztatowe programy awangardy wybiegały w przyszłość. Ich postulatowy charakter polegał na wytyczaniu nowych norm, których prawomocność uznawano *a priori*, nie uwzględniając ich strony percepcyjnej ani związanych z nią ograniczeń.

Powyższe wstępne uwagi nie mogą pominąć uściślenia zakresu, który wytycza tytuł referatu. Cóż bowiem znaczy i do czego odsyła zawarty w nim termin „postawy i programy awangardowe”? Rozumiem przezeń przede wszystkim ten zakres postaw i programów, który ukształtował się około roku 1950 w obrębie muzyki zachodniej, dokładniej w środowisku Paryża i Darmstadt, a także za oceanem – w kręgu tzw. Szkoły Nowojorskiej spod znaku Johna Cage’a. Działalność II awangardy, która rozwijała się w tych ośrodkach, nie da się jednak sprowadzić wyłącznie do kreacyjnej aktywności szkół czy ugrupowań kompozytorskich. Współtworzyli ją bowiem także kompozytorzy chadzający własnymi drogami, by wspomnieć tak wybitne indywidualności jak Edgar Varèse, Harry Partch, Conlon Nancarrow, Cornelius Cardew czy Giacinto Scelsi. Również ich postawy i programy, jakkolwiek w różnym czasie i stopniu, stały się przedmiotem recepcji w polskim środowisku, niejednokrotnie za pośrednictwem tej zachodniej twórczości i odtwórczości, która odkryła je wcześniej.

W początkowej fazie związków powojennej muzyki polskiej z awangardą główną rolę odegrały oddziaływania awangardowych centrów niemieckich i francuskich, zaś w dalszym toku – amerykańskich. Recepcja postaw i programów płynących z tych centrów jest świadectwem kształtowania się zarówno świadomości estetycznej, jak i założeń warsztatu kompozytorskiego. Łączą się z tym również kwestie wartościowania i oceny, dokładniej – krytycznych i selektywnych odczytań zachodniej awangardy na polskim gruncie. Wynikające z tych odczytań wartościowanie dokonywało się niejako *ad hoc*, z dość charakterystycznym poczuciem braku stabilnych kryteriów ocen i zachwianiem ich tradycyjnych punktów odniesienia. Innym ogólnym aspektem recepcji II awangardy w Polsce jest kontekst kulturowy i pokoleniowy tego procesu, który – poprzedzony kilkuletnim okresem zupełnej izolacji kulturalnej – dokonywał się kilkoma etapami na różnych płaszczyznach. Etapy te znamionuje swoisty dialog, w którym oddziałujące z Zachodu postawy i programy przybierają w pol-

skim środowisku nowy kształt: zostają odczytane i zinterpretowane w świetle rodzi-
mej świadomości muzycznej.

Przyjrzyjmy się przez chwilę sytuacji w muzyce polskiej w pierwszej powojen-
nej dekadzie. Kiedy w roku 1949 Olivier Messiaen przedstawił na letnich kursach
nowej muzyki w Darmstadt swój pomysł wszechogarniającej serializacji parame-
trów muzycznych, w Polsce toczyły się burzliwe dyskusje wokół estetycznej dycho-
tomii realizmu i formalizmu. Obowiązująca oficjalnie od tegoż 1949 roku estetyka
socrealistyczna, przypieczętowana podczas niesławnej pamięci konferencji w Łagowie
Lubuskim, odcisnęła negatywne piętno na polskiej twórczości, izolując ją szczególnie
od wszystkich innowacyjnych i eksperymentalnych tendencji w muzyce zachodniej.
Pozwolę sobie tutaj na dygresję, do której skłoniła mnie pewna opinia Bożeny Ko-
walskiej zawarta w jej monografii o polskiej awangardzie plastycznej. Komentując
twórczość Waldemara Cwenarskiego (1926–1953), zamykającą się w latach 1949–
1953, autorka stwierdza: „Dzięki sile talentu i tragizmowi biografii młody twórca
stał się wyrazicielem dążeń, walki i tęsknot do swobody wypowiedzi całego swoje-
go pokolenia. (...) Bunt Cwenarskiego przeciw obowiązującym schematom nie miał
cech programowości. Był naturalną konsekwencją, epifenomenem poszukiwania za
każdą cenę właściwych środków wyrazu, które mogłyby wypowiedzieć ciężący balast”³.
Autorka stwierdza też nieco wcześniej: „Byłby to więc nasz lokalny typ n o w o c z e s n o ś c i, którą by nazwać można «b o h a t e r s k ą» dla jej romantyczno-
ści, odwagi przeciwstawienia większości, świadomego skazania się na osamotnienie
i izolację w środowisku”⁴.

Otóż wydaje się, iż „bohaterska” faza awangardowa zaistniała w polskiej twór-
czości muzycznej w jeszcze mniejszym stopniu. Ograniczyła się ona do nielicznych
prób wyjścia poza tradycyjne jakości materiałowe, brzmieniowe i fakturalne, nie po-
partych zresztą żadnymi deklaracjami estetycznymi. Próby takie widoczne są np.
u Andrzeja Panufnika (*Nokturn* na orkiestrę [1947, nowa red. 1955]; *Kotłyszanka* na
29 instrumentów smyczkowych i 1–2 harfy [1947, nowa red. 1955]), czy u Bogusła-
wa Shaeffera (*Muzyka na smyczki: Nokturn* [1953]). Nie tylko jednak presja norma-
tywnej poetyki socrealizmu, która – jak wiemy – zmusiła niektórych twórców do
dramatycznych decyzji o emigracji – byłaby tłumaczeniem tego stanu rzeczy. Wy-
daje się bowiem, iż muzyka polska wchodziła w drugą połowę XX wieku ze znacz-
nie mniejszym bagażem nowoczesnych doświadczeń z okresu międzywojnia; pod
tym względem rodzima plastyka miała o wiele więcej punktów odniesienia – zarów-
no w postaci programów, jak i twórczych dokonań.

Jakże znamienna dla doświadczeń polskich twórców z nową muzyką w pierwszej
połowie lat pięćdziesiątych wydaje się wypowiedź Tadeusza Bairda:

„Było to chyba wiosną lub z początkiem lata 1955 roku: ktoś (czy nie Mieczysław Mierzejewski?) przywiózł z zagranicy nagrania płytowe i partytury *Wozzecka*

³ B. Kowalska, op. cit., s. 81.

⁴ Ibidem, s. 17.

i *Suity lirycznej* Albana Berga, w ZKP urządzono dla chętnych przesłuchanie tych utworów (...). Byłem zaciekawiony, ale nie oczekiwałem niczego nadzwyczajnego: wiedziałem trochę o Bergu, czytałem to i owo na temat *Lulu* czy *Koncertu skrzypcowego*, ale jedyną jego partyturą, jaka do tej pory trafiła do mych rąk, był *Koncert na skrzypce, fortepian i 13 instrumentów (dętych)* [*Kammerkonzert* z lat 1924–1925 – Z.S.] (...).

Zabrział *Wozzeck* [1917–1921 – Z.S.]; potem *Suita liryczna* [1925–1926 – Z.S.] i w miarę upływu czasu zacząłem – zachwycony i jednocześnie przestraszony – uświadamiać sobie, że oto słyszę muzykę, jaką sam chciałbym komponować, o jakiej w ostatnich miesiącach niejasno marzyłem (...).

To był wstrząs, z którego nieprędko się podźwignąłem, to naprawdę dziwne, prawie niesamowite uczucie dowiedzieć się, że coś upragnionego już istnieje – lecz jest duchową własnością innego człowieka, że cel, który mógłby być naszym własnym, ktoś osiągnął już przedtem. (...) Byłem – przyznaję – zupełnie załamany, myślałem nawet czas jakiś, że przyjdzie zmienić zawód, rozważałem ewentualność powrotu na uniwersytet, by dokończyć muzykologię lub – raczej – zająć się historią kultury i archeologią. Długo trwało, zanim odzyskałem wewnętrzną równowagę na tyle, by znów uwierzyć, że komponowanie jest jednak dla mnie nadal możliwe (...)”⁵.

Głęboki przełom w opisywanej tu sytuacji nastąpił jako bezpośrednia konsekwencja polskiego Października 1956 roku. Przekreślenie narzuconych norm socrealizmu otwierało przed kompozytorami perspektywę upragnionej swobody twórczej, a zarazem – przed całym środowiskiem muzycznym – dostęp do zachodniej awangardy. Warto podkreślić raz jeszcze znaczenie instytucjonalnych wydarzeń towarzyszących temu przełomowi, a więc takich faktów, jak: wznowienie działalności polskiej sekcji SIMC (*Société Internationale pour la Musique Contemporaine*), wznowienie „Ruchu Muzycznego” – zawieszonego w roku 1949 pisma, które wносиło znaczny wkład do dyskusji nad nową muzyką w Polsce, wreszcie – zorganizowanie w roku 1956 w Warszawie pierwszego Festiwalu Muzyki Współczesnej, nazywanego od roku 1958 „Warszawską Jesienią”. Tenże Festiwal stał się jednym z najważniejszych pomostów pomiędzy uwolnioną z izolacji polską twórczością a wyprzedzającą ją o znaczny dystans czasowy zachodnią awangardą. O tym, jak wielki dystans estetyczno-warsztatowy dzielił w połowie lat pięćdziesiątych muzykę polską od radykalnych postaw i programów z Zachodu świadczy wypowiedź Zygmunta Mycielskiego, który pisał w recenzji po I Warszawskim Festiwalu w roku 1956:

„(...) Nie pokazano najnowszych kierunków muzycznych. Istnieje grupa młodzieży, która aż się pali do tego, aby usłyszeć tajemniczego Nona, Bouleza i Stockhausena, usłyszeć doświadczenia muzyki konkretnej Pierre’a Schaeffera czy ostatnie niemieckie próby muzyki elektronicznej. Jednakże festiwal ten był naszym pierwszym Festiwalem Muzyki Współczesnej. Nie tylko konkretne czy elektroniczne doświadczenia, ale i punktualizm (...) są u nas nie znane. Dźwięk czy mikstura, jedna nuta położona

⁵ Izabella Grzenkowicz, Tadeusz Baird. Rozmowy, szkice, refleksje. Kraków 1982, s. 30–31.

w ciszy, rządzona innymi prawami od wszystkiego, co nazywaliśmy dotąd muzyką – nie miały mieć miejsca na naszym Festiwalu. Polska nie przeszła jeszcze dotąd przez etap dodekafonii i utworów konstruowanych na seryjnym porządku nut. Etapy te albo przeskoczymy, albo wyprodukujemy coś własnego, co będzie w jakimś stopniu odpowiadało potrzebom naszych twórców. (...) Ani nasze orkiestry, ani twórcy nie mają dotąd nic wspólnego z tym, co najnowsze”⁶.

Nadzieje polskiego krytyka ziściły się w pełni. W następnych latach dokonała się prawdziwa ekspansja różnorodnych nurtów awangardowych, głównie za sprawą „Warszawskiej Jesieni”. W okresie 1956–1966, który można uznać za pierwszą fazę recepcji II awangardy w Polsce, znalazły się w repertuarze tegoż festiwalu liczne utwory wiedeńskich klasyków dodekafonii, a także Edgara Varèse’a, Oliviera Messiaena, Pierre’a Schaeffera, Pierre’a Bouleza, Henriego Pousseura, Karlheinz Stockhausena, Luigi Nono, Luciana Berio, Luigi Dallapiccoli, Corneliusa Cardew, Iannis Xenakis i – *last but not least* – Johna Cage’a. W taki więc sposób dotarły do Polski wszystkie powojenne innowacje awangardowe: koncepcje punktualistyczno-serialne i aleatoryczne z kręgu szkoły darmstadzkiej i nowojorskiej oraz muzyka konkretna i elektroniczna reprezentująca ośrodki studyjne w Paryżu i Kolonii.

Jest faktem oczywistym, iż próby i doświadczenia kompozytorów związanych z pierwszą fazą działalności powstałego w roku 1957 Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie, by wspomnieć tutaj Andrzeja Dobrowolskiego, Włodzimierza Kotońskiego i Krzysztofa Pendereckiego, pozostawały pod wyraźnym wpływem zachodnioeuropejskich ośrodków muzyki elektronicznej i konkretnej. Szczególnie inspirującą rolę odegrało paryskie Studio d’Essay, realizujące program *musique concrète* oraz studio WDR w Kolonii, realizujące z kolei program konstruktywno-strukturalny. Niezależnie jednak od silnych oddziaływań owych ośrodków i ich programów na twórczość polską, można w niej samej wyodrębnić oryginalne założenia i postawy twórcze. Łączyły się one przede wszystkim ze znanymi dla tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej poszukiwaniami sonorystycznymi w muzyce instrumentalnej. Eksploracja tych możliwości, jakie stwarzała aparatura studyjna, była często kontynuacją prób i eksperymentów w zakresie jakości brzmieniowych uzyskiwanych za pomocą tradycyjnego instrumentarium. Obok poszukiwań sonorystycznych można dostrzec w początkowym okresie twórczości elektronicznej i konkretnej tendencje konstruktywno-strukturalne z charakterystycznym dla nich położeniem akcentu na sposobie organizacji materii dźwiękowej. Tendencje te wynikały głównie z nawiązania do doświadczeń ośrodka kolońskiego, zwłaszcza do propozycji techniczno-kompozytorskich Karlheinz Stockhausena zrealizowanych w jego utworach elektronicznych *Studie I* i *Studie II* (obydwie kompozycje powstały w 1954 roku). Twórczy zamysł *Studie II*, a także sposób notacji tego utworu, stanowiły silną inspirację dla niektórych polskich twórców w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Widać to np. w *Etiudzie na jedno uderzenie w talerz* (1959), będącej pierwszą polską kompozycją

⁶ Zygmunt Mycielski, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje*, Kraków 1977, s. 217.

z zakresu muzyki konkretnej. Zapis przyjęty w partyturze tego utworu, opublikowanej przez PWM w roku 1963, nawiązuje wyraźnie do notacji *Studie II* Stockhausena. Istotną cechą *Etiudy* Kotońskiego jest połączenie konkretnego materiału, poddanego transformacjom studyjnym⁷, z zasadami konstrukcyjnymi o proveniencji serialnej, o czym świadczy dołączony do partytury komentarz. Podobne zależności materiałowe zachodzą w *Muzyce na taśmę magnetofonową nr 1* (1962) Andrzeja Dobrowolskiego⁸.

Specyfika pierwszych kontaktów polskiego środowiska muzycznego z zachodnioeuropejską awangardą, których widowym znakiem było właśnie powstanie warszawskiego Studia Eksperymentalnego, polegała przede wszystkim na swoistym przesunięciu czy też różnicy fazowej pomiędzy ówczesną, rodzimą i obcą estetyką twórczą. Sens tego przesunięcia polegał na tym, iż główny awangardowy impuls zachodnioeuropejski, który wzbudziła swego czasu postwebernowska szkoła darmstadtzka, stracił już pod koniec lat pięćdziesiątych swój impet i atrakcyjność. Co więcej, w tym właśnie czasie II awangarda europejska odkryła niejako swój siostrzany nurt w Stanach Zjednoczonych, który uosabiała postawa i program Johna Cage'a oraz związanych z nim blisko twórców ze Szkoły Nowojorskiej: Mortona Feldmana, Earla Browna i Christiana Wolffa. Odkrycie to zbiegło się z poczuciem wyczerpywania środków i możliwości totalnego serializmu, otwierając nową perspektywę dla idei dzieła otwartego, roli przypadku i indeterminizmu w kształtowaniu dźwiękowego przebiegu. Do Polski dotarły zatem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych nawarstwione programy wraz z tkwiącymi u ich źródeł postawami estetycznymi o przeciwstawnych orientacjach. W obliczu tej wielości oddziaływań i twórczych perspektyw znamienne okazały się głosy polskich krytyków: Zygmunta Mycielskiego i Stefana Kisielewskiego. Zajęli oni wobec awangardowych propozycji krytyczny dystans, stawiając zarazem pytania o ich wartość i prawomocność estetyczną. Jako kryteria swego wartościowania stosowali oni archetypiczne – rzecz można – kategorie wrażeń dźwiękowych, wzruszenia i emocji, celowości i tzw. logiki przebiegu dźwiękowego.

Zygmunt Mycielski pisał: „(...) Przystudiowałem dziełko Eimerta o muzyce serijnej, książki Leibowitza, Stuckenschmidta, specjalny numer „Revue Musicale” z wypowiedziami Bouleza, Schaeffera i innych. (...) Przekonałem się, że jest to idealna metoda komponowania dla ludzi obdarzonych zmysłem kombinatorsko-spekulatywnym. Że jest łatwo napisać coś w tym stylu, natomiast bardzo trudno znaleźć kryteria, które by z jakim takim prawdopodobieństwem pozwalały sprawdzić i ocenić uzyskany rezultat. Stare, poczciwe ucho jest nadal jedynym sprawdzianem, ucho, które dyktuje nam wrażenie muzyczne i wrażenie dźwiękowe”⁹.

⁷ Wyjściowy materiał wysokościowy *Etiudy na jedno uderzenie w talerz* stanowi grupa 11 wysokości o odstępie interwałowym równym 16:11. Proporcja ta odpowiada interwałowi nieco większemu od trytonu. Por. komentarz kompozytora do partytury utworu, PWM, Kraków 1963, s. 3.

⁸ Stosunki wysokościowe w tym utworze odpowiadają podziałowi małej decymy na 12 bądź 24 części.

⁹ Z. Mycielski, op. cit., s. 219.

„(...) Suche i wyspekulowane przy biurku nuty są martwe, póki ich autor nie potrafi przekazać jakiegoś wzruszenia. Wszystko inne pozostaje zapisanym czy zadrukowanym papierem – i tylko wzruszenie dociera, obojętnie jakimi wydobyte środkami”¹⁰.

W innym zaś miejscu stwierdzał: „Wiele partytur odbiega dzisiaj od precyzyjnego – w dawnym tego słowa znaczeniu – zapisu. (...) Taki obraz partytury sprawia wrażenie czegoś na «mniej więcej», pozostawia wykonawcom dużo swobody, wpływa na zmienność postaci dzieła, ale też i gubi jedną z najważniejszych cech dzieła sztuki, jego kształt definitywny, doskonałość i precyzję realizacji”¹¹. W podobnym tonie wtórował mu Stefan Kisielewski: „(...) Cóż w końcu słuchacza obchodzi seria i jej rozmaite perypetie, jeśli nie tłumaczy się to w jakiejś urodzie czy logice dźwiękowej (nie teoretycznej). Atomizacja i nowość założeń są tu rzeczywiście, biorąc na rozum, imponujące, ale nasuwa się pytanie, czy to się opłaci, póki nie wykorzeniono z ludzkich uszu innej muzyki. Pokusa bezkompromisowości przeradza się w bezkrytycyzm i brak wszelkiej dyscypliny, jeśli chodzi o dysponowanie ludzką wrażliwością”¹².

Daleko było zatem polskim krytykom do afirmacji tego, co przynosiła awangarda o rodowodzie darmstadtzkim. Na ich szczególny opór napotkała atomizacja materiału muzycznego i jego ścisły, strukturalny porządek, nie znajdujący – zdaniem cytowanych autorów – rezonansu w przeżyciu estetycznym. Recepcji owej, jak wyraził się Stefan Kisielewski, *Augenmusik*, towarzyszyło przekonanie o pewnych niedostatkach w sferze komunikowania wartości. Zdano sobie bowiem sprawę z tego, iż fetyszyzacja materiału, nawet w tak doskonałej postaci, jaką stanowił serialno-strukturalny porządek, nie może zastąpić przekazu estetycznych imponderabiliów: „wzruszeń – jak powiadał Mycielski – komunikowanych przez ucho”¹³.

Wstrzymajmy się przez chwilę z odpowiedzią na pytanie, czy i w jakiej mierze moderujące głosy polskich krytyków znalazły rezonans w świadomości i dźwiękowych dokonaniach polskich twórców. Nie ulega wątpliwości, iż dekada 1956–1966 przyniosła erupcję awangardowych pomysłów inspirowanych w znacznej mierze propozycjami Bouleza, Stockhausena, Cage’a, Varèse’a i Xenakisa. Świadczą o tym pierwsze polskie kompozycje elektroniczne, utwory powstałe z inspiracji punktualistyczno-serialnych (np. *3 Sonety* na orkiestrę [1958] Bolesława Szabelskiego, *Cassazione per orchestra* [1956] Tadeusza Bairda, *Oczy powietrza* – cykl pieśni na sopran i orkiestrę do wierszy J. Przybosia [1956] Kazimierza Serockiego), wreszcie rodzime próby aleatoryczne (np. *A piacere* [1962–1963] Serockiego – oparte na pomysłe *Klavierstück XI* [1956] Stockhausena). Szybko jednak owe zapożyczenia i filiacje przeradzają się we własne, odrębne w kształcie dźwiękowym i estetyce propozycje i poszukiwania

¹⁰ Ibidem, s. 222.

¹¹ Ibidem, s. 237.

¹² Stefan Kisielewski, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1974, s. 93.

¹³ Z. Mycielski, op. cit, s. 229.

znamienne dla tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej lat sześćdziesiątych, reprezentowanej m.in. przez Witolda Lutosławskiego oraz przez młodszych twórców, już to mających za sobą powojenne debiuty, jak Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, już to debiutujących z opóźnieniem z wyboru, jak Włodzimierz Kotoński, już to wkraczających dopiero na scenę polskiego życia muzycznego, jak Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki. Jest rzeczą oczywistą, iż każdy z tych twórców wypracowywał zrębny stylu indywidualnego. Z drugiej strony, nie próbowali oni nigdy łączyć swej twórczości w mniej czy bardziej zinstytucjonalizowane działania grupowe; obcy był im również – jak można sądzić – duch deklaratywny materializujący się zazwyczaj w różnego rodzaju manifestach. Cóż jednak sprawia, iż zarówno dla rodzimej, jak i obcej krytyki jawią się oni właśnie jako szkoła? Wydaje się, iż decyduje o tym wspólnota postawy i programu kompozytorskiego, innymi słowy – sięgając do terminologii Leonarda B. Meyera¹⁴ nie tyle podobieństwo *s t r a t e g i i* (te pozostają właśnie wysoce indywidualne), lecz *r e g u ł*, obejmujących *g e n e r a l n e* przesłanki w zakresie traktowania materiału, stosunek do jakości brzmieniowych i sposobów ich projekcji w czasie, podejście do formy muzycznej i jej poszczególnych wymiarów, wreszcie – postawę wobec nowatorstwa i jego estetycznego sensu. Na wszystkich tych regułach zaważyła w mniejszym lub większym stopniu recepcja II awangardy zachodniej. Specyfiką twórczości kompozytorów współtworzących szkołę polską było jednak przetransformowanie awangardowych programów i postaw podyktowane potrzebą zachowania estetycznej tożsamości i to nie tylko w sensie warsztatowym, lecz w wymiarze szerszym, który obejmował postawy wobec tradycji: poczynawszy od jej postaci narodowej, skończywszy zaś na postaci uniwersalnej, tożsamej – w pewnym przybliżeniu – z europejską tradycją klasyczno-romantyczną. O tym, jak wielką rolę odgrywała tradycja w świadomości niektórych przedstawicieli polskiej szkoły, świadczy następująca wypowiedź Tadeusza Bairda:

„Każdy człowiek jako jednostka nosi w sobie własną przeszłość, jest przez nią kształtowany, nie może jej zmienić, ani się od niej uniezależnić. Każde pokolenie jako zbiorowość jest uformowane przez postępującą ewolucję gatunku, przez zachowaną w zbiorowej pamięci wspólną historię, przez wytworzoną przez stulecia cywilizację i kulturę, innymi słowy przez tradycję. Jest to – jak mi się wydaje – reguła, prawo, które obowiązuje we wszystkim co ludzkie, dotyczy więc także sztuki, emanacji życia. Wypływa stąd kolejny wniosek, że każda, obojętnie: jednostkowa czy społeczna próba oderwania się od tradycji, naturalnie również artystycznej, jest z góry skazana na niepowodzenie.

(...) Próżnia historyczna nie istnieje i rzekome oderwanie od tradycji było zawsze tylko złudzeniem, wywołanym przez brak dostatecznej czasowej perspektywy.

(...) Czy nam się podoba, czy nie, radykalne odcięcie się od przeszłości jest dla ludzkiego umysłu równie niemożliwe, jak stworzenie czegoś absolutnie nowego; dodaj-

¹⁴ Por. Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Filadelfia 1989, zwłaszcza rozdz. I. *Towards a Theory of Style*, s. 3–37.

my, że zgodnie z logiką każda próba oderwania się od dawnych doświadczeń jest przecież w istocie swoistą formą nawiązania”¹⁵.

W podobnym duchu utrzymana jest wypowiedź na temat tradycji sformułowana przez Krzysztofa Pendereckiego już – co najbardziej zaskakujące – w roku 1963, a więc w szczytowym okresie jego awangardowych eksploracji:

„Czy praktycznie jest możliwe odcięcie się od całej historii muzyki i stworzenie systemu praw całkowicie nowych, bez korzystania ze zdobyczy wcześniejszych okresów? Czy istnieje pokolenie posiadające aż tak wielki potencjał twórczy? Być może każde pokolenie kompozytorskie, począwszy od romantyków, marzy o tym. Potem okazuje się zawsze, że rewolucja była tylko połowiczna, zbyt silnie bowiem jesteśmy obciążeni olbrzymim balastem nawyków, które dają o sobie znać nawet przy najśmielszych poszukiwaniach. Współcześni słuchacze często ulegają złudzeniu, że są świadkami przemian jakichś totalnych, absolutnych. Dziela oni sztucznie muzykę na tę, która była dotąd, tj. tradycyjną, i muzykę nową, rzekomo w niczym do tamtej niepodobną... Powiązania są chyba oczywiste, kompozytorzy przecież nie spadają z nieba. Czyż można sobie wyobrazić styl Bouleza bez pozytywnych zdobyczy Weberna i Messiaena? A rodowód tych kompozytorów jest znany. Muzyka współczesna jest rezultatem długich ewolucji, a jej korzenie wyrastają nie tylko z nowatorskich zdobyczy poprzedniego pokolenia, ale sięgają głęboko w przeszłość, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę”¹⁶.

Powyższa wypowiedź zapowiada i tłumaczy późniejszy zwrot kompozytora ku dziedzictwu muzycznej przeszłości i zawartym w niej wartościom, zwrot, którego owocem stała się *Pasja według św. Łukasza* z 1965 roku, stanowiąca wielką syntezę awangardowych doświadczeń i jakości zaczerpniętych z tradycji.

Recepcja awangardy pod koniec lat pięćdziesiątych wkracza zatem w drugą fazę, w której oryginalne zjawiska przyswojone w dużym tempie, w poczuciu nadrabiania ważnych zaległości, ulegają transformacji, zachowując z jednej strony coraz słabsze związki z początkowymi impulsami i doświadczeniami, z drugiej zaś przybierając coraz bardziej zróżnicowane postacie (przejawy), płynące z indywidualnych strategii. Przykłady takich transformacji są ewidentne również w twórczości Witolda Lutosławskiego. Wystarczy wziąć pod uwagę jego koncepcję aleatoryzmu kontrolowanego, w której działanie przypadku zostało wprężnięte do świadomego zamysłu twórczego, nie mającego nic wspólnego z przerzucaniem odpowiedzialności na wykonawcę. Po roku 1956, kiedy droga do radykalnych eksperymentów stanęła przed nim otworem, Lutosławski nigdy nie posunął się w swej organizacji rytmicznej tak daleko, jak czynili to wcześniej adepci II awangardy na czele ze Stockhausenem (cykl *Klavierstücke I–X* [1953–1954]) czy Boulezem (*Structures* na dwa fortepiany [1952–1956]). Przed użyciem skomplikowanych proporcji metrycznych powstrzymywało zapewne

¹⁵ I. Grzenkowicz, op. cit., s. 23–24.

¹⁶ Tadeusz A. Zieliński, *Współczesny kompozytor a tradycja. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim*, „Ruch Muzyczny”, 1963, nr 12, s. 8. Cyt. za Ludwik Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, PWM, Kraków 1975, s. 92–93.

polskiego twórcę jego pragmatyczne podejście do kwestii wykonawczych, czego zdawali się zupełnie nie brać pod uwagę wspomniani awangardiści, dążący za wszelką cenę do urzeczywistnienia swej wizji ścisłej struktury muzycznej. Stąd też aleatoryzm nie stanowił dla Lutosławskiego techniki alternatywnej, swoistej „deski ratunku” w obliczu niespełnionych twórczych nadziei pokładanych w serializmie totalnym, lecz raczej technikę komplementarną, włączoną świadomie i racjonalnie do zasobu już nagromadzonych i ciągle wzbogacanych doświadczeń. Istotnym składnikiem twórczych wyborów Lutosławskiego były motywacje natury percepcyjnej, tj. odwołania do oczekiwań i nawyków słuchaczy, a także respekt dla naturalnych progów percepcji, jakże często pomijany przez twórców z kręgu II awangardy.

Twórczość wspomnianych już młodszych przedstawicieli polskiej szkoły kompozytorskiej dostarcza nie tylko obfitych przykładów recepcji awangardowych postaw, lecz ona sama zaczyna być utożsamiana z awangardą. Na czoło wysuwają się te innowacje polskich twórców, które przenoszą akcent z idei porządkowania o rodowodzie postwebernowskim na brzmieniową stronę dzieła muzycznego. Polski sonoryzm, ucieleśniony m.in. w serii radykalnie nowatorskich utworów Krzysztofa Pendereckiego z początku lat sześćdziesiątych (*Wymiary czasu i ciszy* na 40-głosowy chór mieszany i zespół kameralny [1960], *Tren ofiarom Hiroszimy* na 52 instrumenty smyczkowe [1960], *Polymorphia* na 48 instrumentów szmyczkowych [1961], *Fluorescencje* na wielką orkiestrę symfoniczną [1962], *Kanon* na 52 instrumenty smyczkowe i taśmę magnetofonową [1962]) staje się w swych bogatych przejawach swoją odpowiedzią na postulaty „moderujące” rodzimej krytyki muzycznej, przy czym nie traci on niczego z ducha odkrywczości czy eksperymentu.

Zastanawiając się nad oddziaływaniem postaw i programów awangardowych na szkołę polską można dojść do wniosku, że programy II awangardy prezentowane w pismach teoretyczno-estetycznych jej przedstawicieli miały rezonans słabszy aniżeli postawy, których wyznacznikiem były dzieła przyswajane różnymi drogami przez polskich twórców. Nawet jednak oddziaływanie postaw dokonywało się w ich świadomości w sposób wyraźnie selektywny. Wpływ ten nie przebiegał zatem jako jednokierunkowy proces przyczynowo-skutkowy, poddający artystę zewnętrznym trendom, lecz jako indywidualne przetworzenie zastanych modeli (wzorców), a więc jako replikacja, która prowadzi – poprzez świadomy wybór – do niepowtarzalnego idiomu dźwiękowego. W tak pojętej replikacji podejście empiryczne, nastawione na dźwiękową substancję i estetyczne konsekwencje jej kształtowania, dominuje nad podejściem spekulatywnym. Przedstawiciele polskiej szkoły skupiają się na dźwiękowej *praxis*; nie próbują powielać manifestów i programów – przekonani o samowystarczalności dźwiękowych konkretów.

W moich dotychczasowych rozważaniach skupiałem się na selektywnych związkach z awangardą na gruncie tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej. Po roku 1956 zarysowuje się w muzyce polskiej inny nurt, który nie tylko chłonie znacznie intensywniej idee II awangardy, ale sam włącza się do jej obiegu poprzez zróżnicowaną i bujną twórczą aktywność. Nurt ten inicjuje Bogusław Schaeffer, przypieczętowując swój akces do II awangardy wydaniem w roku 1958 *Nowej muzyki* – pierwszego

kompendium teoretyczno-analitycznego w tej dziedzinie¹⁷. Wydaje się, iż kompendium to, określone przez Michała Bristigera mianem „*ars nova* polskiej awangardy muzycznej”¹⁸, odegrało rolę twórczego manifestu na wzór pism Stockhausena, Bouleza i Cage’a. Sam Schaeffer okazał się wszechstronnym i niezłomnym koryfeuszem polskiej awangardy¹⁹. O stopniu i wymiarze jego zaangażowania w tej dziedzinie świadczy fakt, iż zachodnia awangarda uznała i uznaje go za swego pełnoprawnego członka. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Bogusław Schaeffer – przy całej rozpiętości swych eksperymentów i doświadczeń – pozostaje postacią samotną, jeśli nie liczyć twórców o podobnych orientacjach, lecz o skromniejszym dorobku, jak np. Witold Szalonek – reprezentant nurtu sonorystycznego o orientacji eksperymentalnej²⁰ czy Leoncjusz Ciuciura – autor oryginalnych pomysłów z pogranicza nowych form i muzyki konceptualnej²¹.

Istnieje wszakże kompozytor, który zdaje się równoważyć dystans pomiędzy selektywnie awangardową szkołą polską a bezkompromisową postawą wobec przeszłości i tradycji oraz maksymalistycznym programem twórczym Schaeffera. Chodzi tu o Zygmunta Krauzego, którego debiut na „Warszawskiej Jesieni” przypadł w roku 1966. Recepcja pierwiastków awangardowych przybiera u niego charakter różniący się od impetu sonorystycznych poszukiwań szkoły polskiej, jak też od wszechogarniającego, by nie rzec – ortodoksyjnego – nowatorstwa Schaeffera. Być może słowo „pragmatyk” odniesione do postawy Krauzego, stanowiłoby w tym kontekście określenie stosowne. Twórca *Rzeki podziemnej* łączy bowiem swe awangardowe działania twórcze z praktyką wykonawczą – jako założyciel i członek „Warsztatu Muzycznego”²²: grupy, która w znacznym stopniu przybliżyła polskiemu środowisku obszary II awangardy spoza kręgu darmstadtzko-paryskiego, zwłaszcza twórczość

¹⁷ Bogusław Schaeffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, PWM, Kraków 1958, Wydanie II, Kraków 1969.

¹⁸ Michał Bristiger, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w latach 1957–1963* [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1968, s. 149.

¹⁹ Szeroki wachlarz awangardowych działań twórczych Schaeffera oraz towarzyszących im estetycznych motywacji przedstawiła Barbara Buczek w tekście *Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 113–128.

²⁰ Wyrazem eksperymentalnej postawy Witolda Szalonka są zarówno jego kompozycje, na czele z *Improvisations sonoristiques* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian z 1968 roku, jak też prace teoretyczne, by wspomnieć tekst *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, „Res Facta”, 1973, nr 7.

²¹ W awangardowym dorobku Leoncjusza Ciuciury zwracają uwagę kompozycje osnute na idei dzieła otwartego o niezdeterminowanej obsadzie, m.in. *Spirale I per uno* na dowolny głos i dowolny zestaw instrumentów perkusyjnych (1964) oraz *Homeomorfia* dla 12 kreatorów i dowolnej ilości instrumentów – idiofonów, membranofonów i pseudoinstrumentów (1967).

²² Zespół „Warsztat Muzyczny” powstał w roku 1963 w Warszawie. Jego inicjatorami byli – oprócz Zygmunta Krauzego – Józef Patkowski, Tomasz Sikorski oraz John Tilbury – angielski pianista związany z awangardowym zespołem „Scratch Orchestra” Corneliusa Cardew. Od roku 1967 w ustabilizowanym składzie „Warsztatu Muzycznego” znajdowali się: Zygmunt Krauze – fortepian, Edward Borowiak – puzon, Wiesław Gałązka – wiolonczela, Czesław Pałkowski – klarnet. Por. Michalina Cieślak, *Zespół „Warsztat Muzyczny” i jego rola w kreowaniu muzyki awangardowej*. Praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 1993.

angielską na czele z Corneliussem Cardew, propozycje Szkoły Nowojorskiej (Morton Feldman, Earl Brown), a także pierwsze kompozycje amerykańskich minimalistów (*In C* Terry'ego Riley'a).

Zygmunt Krauze należy do tych polskich kompozytorów, którzy próbują stworzyć realne, a nie utopijne programy; jego osobistym wkładem do tych dążeń stała się doktryna muzycznego unizmu, zakotwiczona w tradycji polskiej awangardy plastycznej okresu międzywojnia (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro). Poprzez technikę opartą na tej doktrynie sygnalizuje Krauze nowy etap recepcji awangardy w Polsce. Jest to etap polegający na utrzymaniu innowacyjnych rozwiązań przy jednoczesnym ograniczeniu ich wymiaru²³. Od takiej koncepcji wiedzie już tylko krok do polskiej odmiany *minimal music*, wykreowanej na początku lat siedemdziesiątych przez Tomasza Sikorskiego i stanowiącej – rzecz oczywista – zagadnienie odrębne, leżące poza zakresem tematycznym niniejszego referatu.

Kluczową datę, wyznaczającą schyłek recepcji awangardy, a zarazem zwrot ku obszarom muzycznej tradycji, stanowi rok 1976 (z tego okresu pochodzi *Koncert skrzypcowy* Krzysztofa Pendereckiego, *III Symfonia* [*Symfonia pieśni żałobnych*] Henryka Mikołaja Góreckiego oraz *Kościelec 1909* Wojciecha Kilara). Jest to również czas odwrotu od awangardy na Zachodzie, okres narodzin tzw. nowego romantyzmu w muzyce anglosaskiej. W tym samym czasie przypadają debiuty najmłodszej generacji polskich kompozytorów określanej początkowo mianem „pokolenia Stalowej Woli”: m.in. Aleksandra Lasonia, Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika, Pawła Szymańskiego. Opowiadając na postawione przez siebie pytanie: „W czym leżała istota *credo* artystycznego generacji, która wkroczyła na arenę życia artystycznego w latach siedemdziesiątych?”, Leszek Polony stwierdzał, iż „(...) była to z pewnością formacja polemiczna wobec awangardy spod znaku antysztuki. Nie pomijała ona wszakże milczeniem wysuniętych przez nią problemów, nie było jej obce poczucie kryzysu kultury współczesnej. Proponowała bardziej spokojne, zrównoważone rozwiązywanie owych problemów”²⁴.

Poczynając od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, zarówno w twórczości starszego, jak i młodsze pokolenia polskich twórców, jakości awangardowe wydają się zyskiwać status elementów w postmodernistycznej grze konwencji. Stają się one nie tyle inspirującym impulsem, czy twórczym imperatywem, ile przedmiotem poddanym dekonstrukcji, ujętym, by tak rzec, w metajęzykowy cudzysłów.

²³ Koncepcja unistyczna Krauze eksponuje zasadę permanentnego przepływu oraz zniesienie kontrastów w przebiegu muzycznym, a także formę otwartą, zakładającą aktywny udział słuchacza w postrzeganiu zdarzeń dźwiękowych. Por. Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków, s.177, 280–282.

²⁴ L. Polony, op. cit., s. 342.

Summary

The Reception of Avant-garde Attitudes and Programme in Post-war Polish Music

This paper traces the different phases of reception of the second avant-garde in Polish music after 1945. Along with the assimilation of musical works, this process involved the acquiring of the aesthetic context of the avant-garde: its attitudes, ideas and programmes. Both composers and critics (S. Kisiielewski, Z. Mycielski) were involved in this reception. However, it was the critics who were particularly concerned with the value judgments of the received Western ultra-modern musical heritage. What was specific in the Polish cultural situation was the fact that, thanks to favourable political circumstances, the first substantial contact with the second avant-garde took place only after 1956, which was the time when the Western serialist-structural orientation turned towards aleatoric and textural solutions. The characteristic response of Polish composers to these multiple tendencies consisted of a selective, highly individual approach. What they took over from the second avant-garde were merely the ideas of experiment and innovation themselves, which then became embodied in characteristically sensual sonorities and textures. This way of receiving the avant-garde ideas was typical of the so-called Polish School of the 60s (W. Lutosławski, K. Penderecki, K. Serocki, T. Baird, H.M. Górecki, W. Kotoński). At the same time another group of composers emerged (B. Schaeffer, W. Szalonek, L. Ciuciura) who not only acquired the avant-garde heritage unreservedly, but also contributed to it abundantly. The final part of this paper deals with the two following phases of the reception, beginning in 1966 and 1976, respectively. The post-1966 phase brought – among others – the solutions of Z. Krauze and his "Warsztat Muzyczny" group, marked by a reduction of sound material and compositional procedures, which resembled *minimal music*. The post-1976 phase is marked by the presence of the youngest generation of Polish composers (P. Szymarński, A. Lasoń, A. Krzanowski, and others), who re-evaluated the avant-garde resources in the spirit of postmodernism, making them an object of deconstruction and embodying in a range of widely varying conventions.



ANNA OBERC

Kraków

Utwory na głos z zespołem instrumentalnym 1945–1995

I. UWAGI WSTĘPNE

Pojęcie utworu na głos z zespołem instrumentalnym zostało tu zastosowane dla oddania trudności, na jakie napotykamy podejmując analizę tej grupy gatunkowej w muzyce polskiej 1945–1995. Pojawiają się tu problemy związane zarówno z warstwą wokalną jak i instrumentalną.

Istnieją utwory, które bez chwili zastanowienia określamy mianem pieśni, bowiem tekst poetycki został w nich umuzyczniony. Kłopoty z klasyfikacją pojawiają się w utworach, w których głos wykorzystany jest w małym stopniu. Czy można mówić w takim przypadku o pieśni czy też raczej o utworze orkiestrowym? Od takiej sytuacji już niedaleki krok do kompozycji, w których tekst literacki jest recytowany, natomiast warstwa instrumentalna pełni rolę swoistego, niekiedy lirycznie wzruszającego „komentarza”. Jak zważyć na wadze „pieśniowości” utwory tego typu i np. utwory w całości śpiewane, ale w technice dodekafonicznej – z niepieśniowymi, niewokalnymi skokami interwałowymi?

Następne pytanie dotyczy granic deformacji tekstu poetyckiego. Wykorzystuje się fragmenty tekstu, niekiedy oderwane, wyrwane z kontekstu słowa, deformuje się je, te „niszczycielskie zapędy” mogą sięgać stosowania oderwanych sylab, głosek i samogłosek. Powstaje pytanie, czy pieśnią nadal pozostaje utwór śpiewany od początku do końca melizmatycznie, wręcz jubilacyjnie na jednej samogłosce „a”? Czy można tu jeszcze mówić o gatunku pieśniowym, czy może raczej aryjnym, a może

wręcz o koncercie przeznaczonym na głos wokalny? Z drugiej strony jak zaklasyfikować utwór, w którym głos wykorzystany jest tylko w jednym momencie i to na jednym dźwięku, lecz w bardzo ważnym dla przebiegu muzycznego miejscu. Jest to notabene dźwięk jedyny, który zostaje wzmocniony przez mikrofon, a więc ma duże znaczenie dla kompozytora? Co jest bardziej liryczną wypowiedzią twórcy – czy przypadek opisany powyżej, czy liczne „przegadane” utwory, w których olbrzymi tekst jest niewolniczo przez muzykę ilustrowany, gdzie zapomniana została złota maksyma z *Bajki o królikach* La Fontaine’a „...że trzeba zostawić w najpiękniejszych tematach coś do myślenia”?

Kolejny problem dotyczy zrozumienia tekstu przez odbiorców. Czy słowo musi być rozumiane, czy też jest to niepotrzebne. Niejednokrotnie kompozytorzy sięgają po teksty pisane w językach w naszym obszarze geograficznym całkowicie nieznanymi – hinduskim, malajskim. Wydaje się, iż w takim przypadku twórcy zadawali się stroną foniczną wiersza, jego egzotyką – a może liczą na przekłady, którymi opatrzone są z reguły partytury. Ale z drugiej strony, kto ze słuchaczy studiuje partytury? A może piszący liczą na to, że ich muzyka będzie tak „przy-stająca” do tekstu zrozumiałego dla twórcy, że swą potęgą przeniesie treści zawarte w wierszu. Niekiedy się to udaje np. z językiem polskim na obszarze anglojęzycznym.

W ostatnim pięćdziesięcioleciu stosunkowo rzadko kompozytorzy wykorzystują tradycyjny, klasyczno-romantyczny skład orkiestrowy. Nie jest tak w okresie pierwszych dziesięciu lat po wojnie, w czasie, gdy spoza „żelaznej kurtyny” niewiele informacji przedostawało się z Zachodu. Nawet jeżeli niektórzy twórcy świadomi byli eksperymentów sięgających lat dwudziestych i trzydziestych Edgarda Varèse’a, nie mogli ich wykorzystać, bowiem obowiązywała estetyka socrealizmu.

W latach sześćdziesiątych obserwujemy coraz częściej zmiany w zakresie wykorzystywania instrumentów. Niekiedy następuje redukcja instrumentów smyczkowych przy równoczesnym rozbudowaniu instrumentarium perkusyjnego, włączane bywają instrumenty „niemuzyczne” (maszyna do pisania, syreny). Zdarza się, że utwór napisany jest na kilku wykonawców, lecz wymaga się od nich grania na kilkudziesięciu instrumentach perkusyjnych. Nasuwa się pytanie, czy można tu mówić o składzie kameralnym, czy też o orkiestrze perkusyjnej? Ponadto kompozytorzy coraz częściej włączają do utworów taśmy magnetofonowe, a co za tym idzie głośniki, wzmacniacze, by w późniejszym czasie dojść do połączenia muzyki z efektami np. świetlnymi. Od lat siedemdziesiątych do chwili obecnej twórcy ponownie wykorzystują tradycyjny zespół orkiestrowy. Ale obok utworów pisanych na orkiestrę o składzie romantycznym powstają kompozycje na inne zestawy instrumentów.

II. UTWORY NA GŁOS Z ZESPOŁEM INSTRUMENTALNYM 1945–1995

1. Pierwszy okres (lata 1945–1955) zdominowany został przez wpływy ludowe. Stało się to już przed niechlubnym zjazdem w Łagowie (1949). Historię pieśni otwierają utwory inspirowane tekstami ludowymi z Lubelszczyzny (czyżby miało to związek z najwcześniejszym wyzwoleniem tych ziem i z Manifestem PKWN?) W 1946

roku powstaje cykl pieśni Jerzego Kolasińskiego i *Tryptyk* – ulubiona obok suity forma w tym okresie – Tadeusza Szeligowskiego.

W roku 1951 Witold Lutosławski pisze *Tryptyk śląski*, w którym wykorzystane zostały teksty ludowe, natomiast melodie aluzyjnie przypominają swój ludowy pierwowzór. W roku 1955 Witold Szalonek tworzy *Suitę kurpiowską* złożoną z 5 pieśni z tekstami ludowymi. W tym czasie zauważamy inspiracje tekstami Tuwima¹. Do niezwykle „muzycznych” tekstów poety powstają „dziecięce” pieśni Lutosławskiego i *Suita liryczna* Bairda.

2. Rok 1956 stanowi przełom nie tylko w polityce, ale również – co zrozumiałe – w sztuce. Powstają wówczas, pisane dla spektaklu *Romeo i Julia* Szekspira w reżyserii Lidii Zamkow, 4 *Sonetów miłosnych* Tadeusza Bairda, otwierające najnowszą historię pieśni lirycznej. Utwór koncertowy posiada dwie wersje: z 1956 i 1969 roku. W drugiej wersji zespół orkiestrowy towarzyszący solowemu głosowi barytonowemu zredukowany został do kwintetu i klawesynu. Baird umuzyczniał cztery sonety Szekspira nadając każdej z pieśni odrębny charakter wyrazowy: w *Sonecie 23 – Spójrz co tu ciche serce wypisało* – charakter narracyjny, w *Sonecie 91 – Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy* – scherzowy, w *Sonecie 56 – Słodką miłości* – litanijny, w *Sonecie 97 – Jakże podobna zimie jest rozłąka* – charakter lamentacji.

Niewiele jest – i to nie tylko w literaturze polskiej – tak romantycznych, naturalnych wyznań miłosnych. Słowo i dźwięk w tym utworze stanowią, wydaje się, nierozdzielalną całość. Treść poezji, jej budowa odwzorowana i dopowiedziana została w muzyce w sposób kongenialny. Baird u progu swej kariery kompozytorskiej pokazał, iż w pełni zasłużył na miano mistrza Wort-Tonu i mistrza wypowiedzi lirycznej.

Sam nie cenił najwyżej swych *Sonetów*, ale z kolei wielbił Szekspira. Pisał: „...może wydać się to dziwne, ale obcowanie z Szekspirem, którego uważam za największego artystę, jaki kiedykolwiek żył na świecie, dało mi np. wiele w zakresie zdolności operowania formą, budowania dramaturgii dzieła muzycznego, umiejętności narracji, konstruowania fabuły muzycznej...”².

W tym czasie kompozytorzy, zrazu nieśmiało, zaczynają wprowadzać tzw. niekonwencjonalne techniki wokalne (np. szept). Słowa tytułowe cyklu pięciu pieśni Kazimierza Serockiego do słów Gałczyńskiego *Serce nocy* zostają wyszeptane w zakończeniu utworu (oznaczenia kompozytora *quasi senza timbre, sussurato*).

Po raz pierwszy też – rok później – ten sam twórca pisze techniką dodekafoniczną cykl pieśni *Oczy powietrza* do tekstu sześciu wierszy Przybosa³. Zastosowana tu

¹ Do tekstów poety jeszcze jedyny chyba raz powrócił Krzysztof Meyer w latach siedemdziesiątych. W swych *Śpiewach polskich* (1974) umuzyczniał między innymi jeden z wierszy wykorzystanych już w *Suitie lirycznej* (*Dwa wiatry*). Przypomniał też formę tryptyku nadając ten tytuł (*Tryptyk liryczny*) utworowi na tenor i orkiestrę kameralną do słów Audena (1976).

² Tadeusz Baird, Izabella Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, PWM, Kraków 1982, s. 61.

³ Wnikliwą analizę dzieła przeprowadziła Barbara Cisowska w artykule: *Kazimierz Serocki – Oczy powietrza* [w:] *Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki*, t. II. *Pieśń z orkiestrą lub zespołem kameralnym 1876–1976*, PWSM, Kraków 1977, s. 131.

została seria – można by rzec wokalna – składająca się z małych interwałów (siedem sekund, trzy tercje i jedna seksta mała jako przewrót tercji wielkiej)⁴.

W roku 1958 powstają *Pieśni do słów Iłłakowiczówny* Lutosławskiego. Jak pisała Regina Chłopicka: „Związek tekstu i muzyki w tych pieśniach jest szczególnie interesujący. Klucz do każdej pieśni stanowi główna idea jej tekstu, determinująca typ ekspresji. W tych dwóch warstwach muzyka i tekst stanowią nierozdzielną jedność. Nie ma stosunku podrzędności i nadrzędności, bo nie istnieje podział”⁵. Po raz ostatni w swej twórczości kompozytor sięgnął po teksty pisane w języku polskim. Później wierny był do końca językowi francuskiemu. Sam mówił, że odpowiada mu ten język, ponieważ wolny jest on od zbitek dwóch spółgłosek, lepiej łączy się z muzyką niż język polski. Podobała mu się prozodia francuska z akcentem na ostatnią sylabę. Oczywiście powodów wyboru języka francuskiego było dużo więcej i to natury dużo głębszej. Nieobojętne były też względy wykonawcze i komplikacje z przekładem⁶.

3. Od roku 1959 do lat siedemdziesiątych trwa okres wielorakich, intensywnych eksperymentów z brzmieniem, technikami, językiem, głosem. Krzysztof Penderecki w *Strofach* na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów opracowuje teksty w językach oryginału (Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz, Amar-el-Khayam). „Teksty ukazują się w autentycznej szacie brzmieniowej (greckiej, hebrajskiej, perskiej), jako recytowane z pełnym uszanowaniem prozodii i intonacji mowy lub też śpiewane (równocześnie) w fakturze boulezowskiej serializacji. Rzecz można, iż tworzą «antologię» zdań pięknych i mądrych”⁷. Głosy jeszcze nie wykorzystują pozakonwencjonalnych chwytów wykonawczych, natomiast instrumenty – tak. Na uwagę zasługuje między innymi sięgnięcie do *Biblii*, do tekstów religijnych, które w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych często staną się inspiracją dla kompozytora i całej plejady innych twórców.

Całkowicie inaczej eksperymentuje z głosem wokalnym Augustyn Bloch⁸. W *Espressioni* z 1959 roku głos wykorzystany został wszechstronnie. Część wstępną utworu stanowi solowa wokaliza momentami śpiewana *quasi rubato* na samogłosce „a”, prowadząca do umuzycznionego wiersza Iwaszkiewicza zbliżonego do klimatu *Doppelgaengera* Heinego: „Widzę co nocy bezdeń czarniawą... Lecz przerażenie większe porywa, gdy spojrzę w siebie...”. Wiersz kończy okrzyk „Immanuelu! Immanuelu!”, po którym następuje jeszcze jedna fraza muzyczna, wokaliza śpiewana *bocca chiusa*.

⁴ Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków 1987, s. 178.

⁵ Regina Chłopicka, *Witold Lutosławski. Pięć pieśni do słów Iłłakowiczówny* [w:] Zeszytyt Naukowe..., op. cit., s. 117.

⁶ Tadeusz Kaczyński, *Lutosławski, życie i muzyka. Historia muzyki polskiej* pod red. Stefana Sutkowskiego, t. IX, Warszawa 1994, s. 65.

⁷ Mieczysław Tomaszewski, *Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988*, Akademia Muzyczna, Kraków 1992, s. 306.

⁸ Na sposób wykorzystania głosu miała niewątpliwie wpływ jego żona, znakomita sopranistka Halina Łukomska (podobnie dzieje się w przypadku utworów Bogusława Madeya – żona, śpiewaczka Anna Malewicz-Madey, a nie u nas: w kompozycjach Luciano Berio – żona Cathy Berberian).

W *Monologach* (1960) Henryka Mikołaja Góreckiego tekst stanowią oderwane wyrazy, oderwane sylaby, słowa stworzone przez kompozytora, jak np. „bowagów, ściworomiawy”. „Dają one nowe słowa fonetyczne przez wtrącenie sylaby nadmiarowej, zmianę kolejności pojawiania się sylab i tym podobne figury fonetyczne. Taka fragmentacja prowadzi do zacierania się znaczeń pierwotnych, ale równocześnie pogłębiają się sensy tekstu wyjściowego, a nawet tworzą nowe, surrealistyczne...”⁹. Gdyby nie ogólny wydźwięk słów – mroczny, wstrętny, odpychający – moglibyśmy powiedzieć, iż są to próby iście dadaistyczne. Kompozycję kończą słowa, które mogą w jakiś przynajmniej sposób wytłumaczyć zamysł twórcy: „szukaikający funkcji głosu szeregowanie Bogołowania”.

W tym samym roku powstają diametralnie inne *Erotyki* Tadeusza Bairda do sześciu wierszy Małgorzaty Hillar, pisane wprawdzie w technice dodekafonicznej, nie sprzyjającej idei pieśniowości, natomiast stroniące od jakichkolwiek eksperymentów wokalnych. Taki zresztą kompozytor pozostanie do końca¹⁰.

Również w twórczości Juliusza Łuciuka głos traktowany jest w sposób tradycyjny. *Narzędzie ze światła* z roku 1966 do tekstu Przybosia to sześć utworów na baryton i orkiestrę, w których panuje dosłowność, nachalne obrazowanie słów przez muzykę. Inne utwory pieśniowe tego kompozytora to: *Poème de Loire* – pięć pieśni francuskich do Allana Kosko (1968), *Wiatrowiersze* do Broniewskiego (1971), *Skrzydła i ręce* do Różewicza (1972).

W 1961 roku A. Bloch pisze *Medytacje*, stylistycznie nawiązujące do wcześniejszych *Espressioni*. Kompozytor wykorzystuje ponownie rozbudowane wokalizy, znów tekst (tym razem z *Księgi Izajasza* 24 i *Psalmu* 39) poddany został – na zasadzie kontrastu z poprzedzającą częścią – opracowaniu sylabicznemu, a linia melodyczna zbudowana jest z dużych skoków interwałowych. „Na warstwę brzmieniową o charakterze archaizującym nakładają się współczesne efekty barwowe, które można określić jako neutralne... . Wypadkową jest specyficzny klimat kompozycji, antyczny i współczesny zarazem”¹¹.

Kolejne lata przynoszą coraz to nowsze pomysły w zakresie wykorzystania głosu. Zygmunt Krauze umuzycznia teksty malajskie (*Pantuny malajskie*, 1961), Adam Walaciński w *Liryce sprzed zaśnięcia* do wiersza Mirona Białoszewskiego przewiduje wykonanie wokalizy z półprzymkniętymi ustami, szept, mowę, krzyk, glissando. „*Liryka sprzed zaśnięcia* potwierdza umiejętność myślenia w kategoriach eks-

⁹ Michał Bristiger, *Związki muzyki z tekstem*, PWM, Kraków 1986, s. 118, 119.

¹⁰ T. Baird napisał jeszcze 4 *Pieśni* do tekstów Vesny Parun z roku 1966, 5 *Pieśni* do wstrząsających tekstów Haliny Poświatowskiej z 1968 roku czy wreszcie trzy pieśni *Głosy z oddali* do niezbyt udanych wierszy Iwaszkiewicza z roku 1981.

Na temat pieśni Bairda niejednokrotnie pisała Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (*Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej* [w:] *Zeszyty Naukowe...*, op. cit., s. 152; *Erotyki do wierszy Małgorzaty Hillar* [w:] *Zeszyty Naukowe...*, op. cit., s. 180; *Świat liryki wokalnie-instrumentalnej Tadeusza Bairda*, PWM, Kraków 1982) i Małgorzata Gąsiorowska (*Głosy z oddali* [w:] *Tadeusz Baird. Sztuka dźwięku, sztuka słowa*, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1984, s. 100).

¹¹ Grażyna Pstrokońska-Nawratil, *Augustyn Bloch – Medytacje* [w:] *Zeszyty Naukowe...*, op. cit., s. 128.

presji międzygatunkowych, wykraczających poza jedną dziedzinę sztuki, nawet jeżeli ogranicza się on tylko do wykorzystania muzycznych środków językowych. Z pewnością jest jakimś świadectwem zarówno doświadczeń komponowania muzyki teatralnej, filmowej, jak i muzyki «autonomicznej»¹².

Zbigniew Bujarski w *Kompozycji kameralnej* (1963) – wstrząsający tekst nawiązujący do tragedii Hiroszimy – miejscami nakazuje wykonywać „z dziecięcą naiwnością, gubiąc melodię”, głosem zachrypniętym, głosem zmęczonym. Ponadto włącza w swój utwór dwa mikrofony, wzmacniacz, głośniki. „W utworze o Hiroszynie – pisze Teresa Malecka – pojawiają się w warstwie muzycznej pewne oznaki ilustracyjności, zarówno w sferze brzmieniowej, jak i fakturalnej... Tutaj muzyka potęguje realizm tekstu, przenosi go na poziom naturalizmu”¹³.

Tadeusz Natanson wykorzystuje recytujący głos nagrany na taśmę (*Modliłem się do Jehowy*, 1964), ponadto partyturę opatruje szkicem pomocniczym dla nagrania i odtwarzania partii recytatora.

4. Następne lata naznaczone są dwojakim podejściem kompozytorów do umuzycznianych tekstów, do traktowania partii wokalne w utworze. Niektórzy twórcy podchodzą do poezji z estymą – np. Marek Stachowski. W latach sześćdziesiątych pisze cykl pieśni *Pięć zmysłów i róża* – do niezwykle „melodyjnych”, romantyzujących tekstów T. Kubiaka. Z tych lat pochodzi zjawiskowy utwór Lutosławskiego *Paroles tissées* do wierszy Jeana François Chabruna (1965), w którym dominuje liryzm, kameralność. Charles Bodman Rae podkreśla fakt, że dzięki obecności głosu śpiewaka Lutosławski stworzył linie melodyczne przepełnione liryzmem niespotykanym w innych jego utworach z lat sześćdziesiątych¹⁴.

Warto przypomnieć w jaki sposób kompozytor tworzył dzieło z tekstem poetyckim. Tadeusz Kaczyński pisze, iż nigdy nie zdarzyło się, aby Lutosławskiego zainspirowała jakaś poezja. Zawsze nosił w sobie gotową wizję wiersza i potem długo szukał odpowiadającego mu tekstu. „Znalezienie go było tym trudniejsze, że nie uznawał wierszy rytmizowanych. Tym także się różnił od całej rzeszy swoich poprzedników, którzy je preferowali”. Mówił: „Poezja napisana w bardzo regularnym i powtarzającym się wierszu jest niesłychanie trudna dla kompozytora, bo musi on wysilać się, aby tę regularność, która jest naturalna jedynie w klasycznej poezji, złamać, ponieważ w muzyce regularność ta byłaby nieznośna”¹⁵.

Miarowość wykorzystana została przez Góreckiego, dając znakomite efekty w *2 Pieśniach sakralnych* z 1971 roku, napisanych do tekstów religijnych Marka Skwamnickiego, celowo przez autora modlitewnie uproszczonych. U innych kompo-

¹² Józef Rychlik, Adam Walaciński. *Wybrane zagadnienia z twórczości na przykładzie Liryki sprzed zaśnięcia* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska...*, op., cit., s. 179.

¹³ Teresa Malecka, *Świat muzyki Zbigniewa Bujarskiego. Twórczość pieśniowa* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska...*, op., cit., s. 205.

¹⁴ Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, PWN, Warszawa 1996, s. 112.

¹⁵ T. Kaczyński, op., cit., s. 78.

zytorów regularność wiersza rzeczywiście determinuje dzieło muzyczne negatywnie – dzieje się tak w utworach Andrzeja Nikodemowicza (*Z gorzkich żalów* z 1965 roku i *Lamentacje* z 1971 roku).

Niekiedy twórcy rezygnują w ogóle z tekstu. Ich utwory opierają się na wokalizach, których wzorów możemy szukać w neapolitańskiej szkole operowej XVIII wieku. Do tej grupy kompozycji należą *Transfiguracje* Bogusława Madeya z 1965 roku (dedykowane żonie) i Edwarda Bogusławskiego *Canti* z lat 1966–1967 (dedykowane Stefanii Woytowicz). Utwór pozbawiony jest tekstu, ale części (wykonywane *attacca*) mają tytuły: *Fede... Speranza... Amore...* (wiara, nadzieja, miłość) – tak więc kompozycja może stanowić ciekawy przykład muzyki religijnej! W utworach Madeya i Bogusławskiego sopran właściwie nieprzerwanie wykonuje setki, tysiące dźwięków. Kompozycje te są właściwie koncertami na głos wokalny.

Jak gdyby dla przeciwwagi – w tym samym roku co *Canti* – powstaje *Solenne* Wojciecha Kilara, utwór w którym głos użyty jest tylko jedyny raz na jednym dźwięku wzmocnionym przez mikrofon. Utwór z drugiej strony jest też przeciwwagą dla „przegadanych utworów”, w które obfituje historia pieśni, gdzie pada zbyt wiele słów i niekiedy zbyt wiele dźwięków.

Również w opozycji pozostają utwory z 1967 roku: Piotra Perkowskiego *Pieśni Safony* i Edwarda Pałlasza *Fragmenty*. Inspiracją dla tych kompozycji są poezje Safony.

W pierwszym przypadku twórca wykorzystał pięć wierszy poetki. Tekst niekiedy jest recytowany bez towarzyszenia instrumentów, naprzemiennie występują recytacje i partie instrumentalne. U Pałlasza, zgodnie z tytułem *Fragmenty*, tekst uległ prawie całkowitej destrukcji: wykorzystane zostały oderwane słowa, wręcz oderwane głoski niezwiązane w ogóle z tekstem.

Lata sześćdziesiąte zamykają: *Poezje* Kazimierza Serockiego do wierszy Tadeusza Różewicza (1968–1969), w których głos wykorzystany jest w zasadzie w sposób konwencjonalny, ale za to z towarzyszeniem niekonwencjonalnej partii instrumentalnej, *Salmo gioiso* Blocha (1970) – krótki niepretensjonalny utwór stosujący tzw. nowoczesne chwytły wykonawcze oraz kantata Witolda Szalonka *Ziemio miła* (1970) do wspaniałego tekstu Antoniego Gołubiewa. Jest to najbardziej awangardowa partytura pod względem zapisu, poprzedzona długim objaśnieniem zastosowanych znaków graficznych. Partia głosu solowego znaczona jest graficznie.

W roku 1970 powstaje również kantata Konstantego Regameya *Alpha* na tenor i orkiestrę oparta na tekście hinduskim pochodzącym z X wieku. W tym miejscu nieodparcie nasuwa się spostrzeżenie: lata sześćdziesiąte „rozpoczynają” teksty malajskie, „kończą” zaś hinduskie!

5. Od roku 1970 kompozytorzy coraz częściej nawiązują do tradycji sięgającej niekiedy odległych czasów i do tradycji najbliższej. Zwracają uwagę utwory pisane do tekstów w języku francuskim, w których zawsze strona barwowa, piękne, szlachetne, wysublimowane barwy orkiestrowe – tak ważne od najdawniejszych epok dla Francuzów – pełnią niebagatelną rolę.

W kompozycjach widać dbałość o formę wypowiedzi twórczej, wrażliwość na słowo poetyckie, które zawsze ma odbicie w kształcie muzyki skomponowanej do niego. Nie

jest to prosta ilustracyjność, lecz myślenie typu impresjonistycznego. Lata siedemdziesiąte otwierają 3 *Sonety pożegnalne* Romualda Twardowskiego, gdzie wspaniałe, manierystyczne teksty francuskie przełomu XVI–XVII wieku otrzymały godną siebie oprawę muzyczną.

Teksty pisane w języku francuskim dały inspirację do stworzenia największych dzieł tego okresu: Eugeniusza Knapika *La flûte de jade* (1973) do czterech wierszy poetów chińskich tłumaczonych na francuski, *Le Chant* (1976), w którym krótki tekst Paula Valéry'ego zjawia się wprawdzie pod koniec utworu, ale rzutuje na klimat, formę całej kompozycji i dwóch dzieł Lutosławskiego do poezji Roberta Desnosa *Les espaces du sommeil* (1975) i dużo późniejszych *Chantefleurs et Chantefables* (1991). W utworach tych jakością nadrzędną staje się element melodyczny¹⁶.

W tym też nurcie (wprawdzie już nie z językiem francuskim) mieszczą się – jak sądzę – utwory Stachowskiego: *Ptaki* z 1976 roku oparte na czterech wierszach Hołuja, Herza, Harasymowicza, Herberta¹⁷ (wiersze zostały dobrane ze względu na tematykę w nich zawartą, dziwi jednak zestawienie nazwisk: Hołuj – Herbert); *Madrigali dell'estate* do Gabriela d'Annunzio (1984) i *Ody safickie* z 1985 roku. Leszek Polony pisze: „*Ody safickie* Marka Stachowskiego, rozpatrywane pod kątem analizy językowej i stylistycznej, stanowią we współczesnej polskiej muzyce kolejny przykład bardzo udanej artystycznie syntezy, w której europejska tradycja literacka i muzyczna splata się w harmonijny sposób z dwudziestowiecznymi idiomami języka kompozytorskiego¹⁸”.

Paralełą do średniowiecznych technik epoki „Ars nova” jest utwór Marty Ptaszyńskiej z 1977 roku *Un grand sommeil noir* do Paula Verlaine'a. Kompozytorka łączy tu dwa języki (francuski i angielski), przy czym tłumaczenie angielskie podane jest w formie *Sprechgesangu* i melorecytowane „od tyłu”, w raku. Podobne „sztuczki” czynili trubadurzy u schyłku swej świetności i kompozytorzy XIV wieku. Natabene symboliczny tekst poety niejako prowokuje podobne zabiegi: „Un grand sommeil noir / tombe sur ma vie”.

Natomiast wskrzeszenie ideału niemieckiej pieśni romantycznej proponuje Bernadetta Matuszczak w *Pieśniach Rilkego* (1971). Powstają utwory, w których głos wokalny w sposób idealny podąża za tekstem, a towarzyszenie instrumentalne delikatnie dobarwia, podkreśla nastrój poezji. Klimat utworu zbliżony jest do emocjonalności niektórych pieśni z *Winterreise* Schuberta.

W latach siedemdziesiątych pojawia się chęć powrotu do korzeni polskich – prostych, religijnych, jakby nieociosanych. Powstają arcydzieła Góreckiego – 2 *Pieśni*

¹⁶ Zauważa ten fakt m.in. Andrzej Chłopecki (*W poszukiwaniu utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 233, 234) i Ch.B. Rae (op. cit., s. 236).

¹⁷ Przedmiotem wnikliwej analizy staje się część oparta na tekście Herberta w książce Michała Bristigera *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Kraków 1986, s. 254.

¹⁸ Leszek Polony, *Ody safickie Marka Stachowskiego* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska...*, op. cit., s. 269.

sakralne (1971) i *III Symfonia pieśni żałobnych* (1976)¹⁹. Gdy przypomnimy sobie jego *Monologhi*, dochodzimy do wniosku, iż w twórczości kompozytora nastąpiła niezwykle metamorfoza, jakiej trudno szukać u innych twórców.

Nawiązaniem, poprzez cytaty, do ludowości jest W. Kilara *Siwa mgła* (*Śpiewki Podhala*) z 1979 roku.

Uprościł też swój język muzyczny A. Bloch pisząc w latach 1976–1977 *Taką sobie muzykę* do takich sobie tekstów (chciałoby się rzec) Tadeusza Kubiaka i pisząc do łacińskich tekstów biblijnych *Carmen biblicum* (1980). Przypomnieniem natomiast lat sześćdziesiątych jest twórczość Krystyny Moszumańskiej-Nazar: *Bel canto* (o bardzo przewrotnym tytule, bowiem nie ma w tym utworze ani jednego dźwięku śpiewanego w tej technice) i oparte na wstrząsająco gorzkim tekście Thomasa Dylana *Wyzwanie*.

Odrębnym, niezwykle oryginalnym torem poszła twórczość Andrzeja Krzanowskiego, w której tekst literacki staje się jakością nadrzędną. Z reguły jest on recytowany, niekiedy kompozytor wymaga, aby był on mówiony przez aktora. Teksty Jacka Bierzina, Zbigniewa Doleckiego dopowiada muzyka będąca do nich – według słów Krzanowskiego – komentarzem. Jest to cykl *Audycji*²⁰, w których poza recytatorem, niekiedy sopranem i instrumentami konwencjonalnymi, dużą rolę pełnią syreny, taśmy magnetofonowe. Obecność tradycji najbardziej widoczna jest w ostatniej *Audycji VI* na sopran i kwartet smyczkowy z roku 1982 opartej na poezji Słowackiego. Jedyny to znany mi przypadek – a szkoda – wykorzystania tekstu romantycznego przez współczesnego kompozytora.

W latach 1981–1987 romantyczną epokę przypomniął Zbigniew Bujarski cyklem pieśni *Ogrody* do tekstów Mirosławy Krużel, Kazimierzy Iłakowiczówny, tekstu anonimowego z XX wieku i Jarosława Iwaszkiewicza. „Droga od tekstu do muzyki w cyklu pieśni Bujarskiego *Ogrody* – pisze T. Malecka – wiedzie jakby przez obraz. Powstaje muzyka malarska – neoimpresjonistyczna (...). Nie można jednak pominąć sfery semantycznej (...). Podmiot liryczny rozpoczyna swą refleksję od skrajnej beznadziejności, pesymizmu, wikła się w kolejne ponure obrazy, by w końcu poprzez te właśnie obrazy ogrodów i sadów odnaleźć się i powiedzieć: «Spokojny bądź, Bóg się nie zmienia». I to jest odnalezienie się człowieka w świecie muzyki Bujarskiego, a zarazem w wymiarze uniwersalnym»²¹.

W utworze nastąpiło połączenie romantycznych, impresjonistycznych barw, nastrojów, „kwitnącej” orkiestry z naturalnie wchłoniętą ludowością, lidyzmami. Wszystkie te elementy tworzą na wskroś oryginalny, niepowtarzalny język kompozytorski Bujarskiego. Nasuwa się tylko porównanie z *Vier letzte Lieder* Ryszarda Straussa – jak wielu mówi – najpiękniejszym utworem jaki kiedykolwiek powstał.

¹⁹ Dzieła te analizuje Krzysztof Droba: 2 *Pieśni sakralne* [w:] *Zeszyty Naukowe...*, op. cit., s. 185; *Jeszcze o III Symfonii H.M. Góreckiego* [w:] *Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki*, PWSM, Kraków 1978, s. 55.

²⁰ Na ich temat pisał szerzej L. Polony, *Podmiot liryczny Audycji Andrzeja Krzanowskiego wobec dylematów nowej muzyki* [w:] *Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki*, nr 1, PWSM, Kraków 1976.

²¹ T. Malecka, op. cit., s. 208.

Lata ostatnie w dalszym ciągu naznaczone są piętnem romantyzmu. Duch tej epoki wywarł bardzo wyraźny wpływ na twórczość Knapika, Stachowskiego i Bujarskiego. Czy zatem pod znakiem romantyzmu skończy się nasz wiek? Na to pytanie odpowiemy za lat pięć.

Summary

Compositions for Voice and Instrumental Ensemble 1945–1995

The first post-war period in the history of the song for orchestra was marked by the influence of folk music. Sometimes the composers reached for folk texts, sometimes it was folk tunes that became the basis of their works.

The year 1956, significant in Polish history, turned out meaningful also for the development of the song genre. Then Tadeusz Baird wrote his *Four Love Sonnets* to words by Shakespeare. In Polish literature, and not only Polish, there are very few equally romantic and natural declarations of love. The words and music in the work seem to constitute perfect unity. From the moment the work came out, there have been two distinct trends in Polish song literature: the romantic (Baird) and the avant-garde (Serocki, Penderecki).

The sixties in turn constituted the time of experimenting with vocal parts, with verbal text, with orchestral accompaniment and also the time of the employment of the twelve-tone technique. The outstanding "experimenters" were e.g. Augustyn Bloch, Henryk Mikołaj Górecki, Zygmunt Krauze, Zbigniew Bujarski, Konstanty Regamey. The dodecaphonic technique was also used by Tadeusz Baird in his "romanticizing" songs. The latest period, which opened in the year 1970 and has lasted until today, has witnessed a very clear return to tradition. Polish composers tend to seek creative inspiration in remote epochs (the Middle Ages, Mannerism), they also relatively frequently draw from our own folk and religious culture. The strongest influence on the contemporary song, however, is exerted by Romanticism. It is the spirit of this epoch that inspired the masterpiece of the genre, Zbigniew Bujarski's *Gardens*. In the work he combined the Romantic, impressionistic tone colours, the moods of the "blooming" orchestra, with the naturally absorbed folk spirit in order to create his own unique, wholly original composition language.



ANNA NOWAK

Bydgoszcz

Polski koncert fortepianowy 1945–1995

Daty graniczne: 1945–1995 przyjęte zostały do pewnego stopnia symbolicznie w nawiązaniu do wydarzeń o charakterze historyczno-politycznym, jakie nastąpiły po zakończeniu drugiej wojny; rok 1945 nie zapisał się bowiem żadnym koncertem fortepianowym. Pierwsze powojenne utwory tego gatunku powstały w roku 1947. Datę tę nosi skomponowany przez Michała Spisaka *Koncert fortepianowy* i kompozycja dyplomowa Kazimierza Serockiego *Concertino* na fortepian i orkiestrę. W roku następnym (1948) Apolinary Szeluto skomponował swój *V Koncert fortepianowy* i dopiero rok 1949 stał się rokiem aż ośmiu koncertów fortepianowych.

Także drugą datę graniczną – rok 1995 traktować należy do pewnego stopnia umownie, gdyż jest to jeszcze okres otwarty¹, który zapisał się m.in. prawykonaniem *Koncertu fortepianowego* Pawła Szymańskiego, utworu ukończonego w roku 1994. Pełna charakterystyka lat zamykających powojenne pięćdziesięciolecie możliwa będzie dopiero wtedy, gdy poznamy wszystkie dzieła w tym czasie skomponowane oraz opisane zostaną najbardziej ważne wydarzenia artystyczne tych lat.

¹ Artykuł pisany był w listopadzie 1995 r.

DETERMINANTY

Współczesny koncert fortepianowy jako jeden z gatunków muzyki instrumentalnej kształtował się nie tylko pod wpływem nurtów stylistycznych obecnych w muzyce minionego okresu. Równie istotne były inspiracje i determinanty pochodzące od solistów-wirtuozów, technik wykonawczych, możliwości artykulacyjno-brzmieniowych instrumentu solowego. Splot tych czynników decydował o indywidualnym kształcie danego dzieła, jego wartościach artystycznych, również wpływał na recepcję utworu, jego postrzeganie przez krytyków i słuchaczy sal koncertowych.

Spośród blisko 100 koncertów fortepianowych skomponowanych w omawianym półwieczu przez kompozytorów polskich, część utworów nie doczekała się w ogóle wykonań, liczna grupa koncertów wykonana była jeden, czasem kilka razy (np. na festiwalach muzyki współczesnej), nie wchodząc na trwałe do repertuaru koncertowego. Z dzieł zaistniałych w wykonaniu estradowym tylko kilkanaście wzbudziło większy rezonans, czego wyrazem stały się ich wielokrotne wykonania z udziałem różnych solistów, nagrania płytowe i archiwalne dla Polskiego Radia, publikacje partytur oraz recenzje bądź dłuższe artykuły w prasie muzycznej oraz wydawnictwach naukowych.

Zapomnienie, jakie stało się udziałem znacznej części dzieł, miało różne przyczyny. Obok kryteriów artystycznych eliminujących z życia koncertowego utwory o niewielkich walorach artystycznych, kompozycje mało indywidualne, wtórne, pozornie odkrywcze, znaczące okazały się również czynniki inne. Dominacja określonych nurtów artystycznych kierowała w tym czasie uwagę wykonawców i słuchaczy na utwory aktualnie powstające, odwracając ich zainteresowanie od koncertów ukształtowanych według innych założeń estetycznych i warsztatowych. Tak m.in. w latach panowania nurtów awangardowych „odwrócono się” od koncertów pisanych w stylu neoklasycznym. Włączaniu współczesnych koncertów w nurt życia muzycznego nie sprzyjały również inne przyczyny. Wśród nich nieobojętne było nastawienie części pianistów do dzieł współczesnych, zwłaszcza do utworów wymagających stosowania niekonwencjonalnych technik wykonawczych. Preparacja fortepianu, nieznane z przeszłości środki artykulacyjne zniechęcały wielu pianistów, nawet tych skoncentrowanych na wykonywaniu dzieł dwudziestowiecznych, do uczenia się partii fortepianowych, w których miast elementów tradycyjnej techniki pianistycznej wymagana była umiejętność kreowania nowych brzmień za pomocą nietradycyjnych sposobów wydobywania dźwięku. Te m.in. czynniki oddziaływały niekorzystnie na recepcję pewnej grupy wysoce indywidualnych w swych koncepcjach artystycznych koncertów fortepianowych, utrudniając im zaistnienie we współczesnym życiu koncertowym.

OKRESY – STYLE – TECHNIKI

W pierwszych powojennych latach okolicznością, która oddziaływała inspirująco na powstanie kilku koncertów fortepianowych, było ogłoszenie w 1948 roku przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego 1949 i Związek Kompozytorów Polskich konkursu otwartego na utwory solowe, kameralne, symfoniczne i wokalne. W kategorii utworów fortepianowych z orkiestrą, spośród sześciu nadesłanych kompozycji, najwyższą – drugą nagrodą wyróżniony został *Koncert fortepianowy* Grażyny Bacewiczówny. Jury, uzasadniając swoje decyzje, napisało, iż „uznało za właściwe wyróżnienie tylko tych utworów, których założenia ideologiczne – w tym: właściwe wykorzystanie polskich pierwiastków ludowych, pogłębienie emocjonalne, uproszczenie środków wyrazu, wreszcie odsunięcie na plan dalszy momentów eksperymentalno-formalnych zostało najszcześliwiej rozwiązane”². Ocenianie *Koncertu* Bacewiczówny obecnie przez pryzmat kryteriów przyjętych przez jury w roku 1949 byłoby wielce krzywdzące dla tej kompozycji, gdyż z pola uwagi umknąć musiałyby te wartości artystyczne dzieła, jakie w tamtym czasie były negowane czy nie doceniane. Należy także pamiętać, iż – jak pisała Zofia Helman – ówczesne „kryteria wartości były (...) formułowane w sposób dość ogólnikowy, schematyczny i nie pozbawiony sprzeczności. (...) O dowolnym stosowaniu etykietek «formalistyczny» i «realistyczny» może też świadczyć fakt, iż utwory reprezentujące ten sam kierunek neoklasyczny bywały dowolnie zaliczane do jednej lub drugiej grupy i nierzadko bywały wyróżniane nagrodami państwowymi”³.

Stylistycznie *Koncert fortepianowy* Bacewiczówny zaliczyć należy do tej odmiany polskiego neoklasycyzmu, która właściwe mu środki techniczne i formalne syntetyzowała z elementami muzyki ludowej. Klasyczny model architektoniczny składający się z 3 części (*Allegro moderato* – *Andante* – *Molto allegro*), w którego ogniwach zastosowane zostały wzorce konstrukcyjne formy sonatowej (cz. I), formy reprzyzowej (cz. II) i ronda (cz. III), materiał dźwiękowy łączący tworzywo tonalne ze skalowym i chromatycznym, przesuwane paralelnie współbrzmienia i akordy o strukturach tercjowych, kwartowych i kwintowych, motoryka ruchu oraz wyrazistość figur rytmicznych, przejrzystość fakturalna i efektowna instrumentacja to cechy języka neoklasycznego. Wykorzystanie tematów polskich melodii ludowych (*Pije Kuba*, *Chmielek*) obok tworzywa skalowego – to związanie tej muzyki z nurtem folklorystycznym, także wyraz poszukiwań artystycznych kompozytorki uzasadnionych racjami głębszymi niż dezyderaty normatywne „realnego socjalizmu”. W roku 1964 Roman Palester zapytany o problem muzyki narodowej następująco interpretował to zjawisko: „...muzyki narodowej nie można stworzyć na za-

2 „Ruch Muzyczny”, 1949, nr 9, s. 19.

3 Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985, s. 74–75.

mówienie – musi ona albo wyskoczyć jak Minerva z głowy Jowisza, albo nie ma jej wcale. Najczęściej dopiero dalsza przyszłość może nazwać po imieniu cechy i właściwości, które – w sprzyjających warunkach – implikowały powstanie jakiejś muzyki narodowej. Ale faktem jest, że w pewnym momencie niektórym z kompozytorów polskich mojego pokolenia wydawało się, że są bliscy uchwycenia, sprecyzowania tego co może być esencją muzyki narodowej”⁴. Tadeusz Andrzej Zieliński, omawiając na początku lat sześćdziesiątych powojenną twórczość Bacewiczówny, pisał również o syntetyzowaniu w jej utworach uniwersalnego języka muzycznego z środkami i tworzywem muzyki polskiej. W *Konercie fortepianowym* wyartykułował właśnie zespolenie elementów obu stylów (neoklasycznego i folklorystycznego), co – zdaniem piszącego – okazało się szczególnie interesujące w części ostatniej, będącej „niezmiernie fascynującym, motorycznym finałem (oberek) o smaczkach rytmicznych rodem ze Strawińskiego”⁵.



Przykł. 1. G. Bacewicz, *Koncert fortepianowy*, cz. 3, nr 2

W tym samym czasie co Bacewiczówna, koncerty na fortepian z orkiestrą tworzą Michał Spisak, Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, kilka lat później (w latach pięćdziesiątych) Tadeusz Zygfryd Kassern, Zygmunt Mycielski i inni. Tę grupę kompozycji wzbogacają swoimi utworami również koncertujący pianiści: Jan Ekier (1949), Zbigniew Szymonowicz (1956), Bogusław Madey (1957). Utwory te, zwłaszcza

⁴ Tadeusz Kaczyński, *Trzydzieści pięć lat muzyki. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Ruch Muzyczny”, 1964, nr 20, s. 6.

⁵ Tadeusz A. Zieliński, *Walor szlachetnego rzemiosła*, „Ruch Muzyczny”, 1961, nr 8, s. 2.

ostatnich wymienionych twórców, nie wyróżniły się jednak bardziej indywidualnymi cechami i uległy zapomnieniu. Stylistycznie dominujący w koncertach z tego okresu jest idiom neoklasyczny w różnych jego odmianach: francuskiej – szkoły Nadii Boulanger (Baird, Spisak), romantycznej (Serocki – *Koncert romantyczny*), archaizującej. Do nurtu archaizującego należy *Concertino* na klawesyn i 10 instrumentów Palestra (1956), w którym kompozytor jako tworzywo tematyczne wykorzystał melodie dawnych tańców polskich (z *Tabulatury organowej* Jana z Lublina), a wynikało to – jak później przyznał – z jego dążeń do uchwycenia stylu muzyki narodowej⁶. W latach sześćdziesiątych kryteria estetyczne i środki stylistyczne neoklasycyzmu zachowały już tylko niektóre z powstających koncertów (Szymona Laksa, Bolesława Woytowicza, Tadeusza Machla), gdyż nowe idee i techniki dźwiękowe opanowały wówczas wyobraźnię twórców.

Początek lat sześćdziesiątych przyniósł istotne przewartościowania w zakresie materiału i technik dźwiękowych stosowanych w koncertach fortepianowych, co dało początek nowemu okresowi w dziejach współczesnego koncertu polskiego. Wśród kompozycji pisanych pod wpływem nowych idei artystycznych, jedną z pierwszych był *Koncert fortepianowy* Andrzeja Panufnika (I wersja ukończona w 1961 i opublikowana w 1963 przez Booseya). Kompozytor – jak wiadomo – od kilku lat zamieszkiwał w Anglii, a jego oficjalne kontakty z polskim środowiskiem muzycznym były przerwane. W *Koncertcie* Panufnika poszukiwanie nowego języka muzycznego i nowych zasad konstrukcyjnych przejawiało się m.in. wprowadzeniem jako podstawy materiałowej skali o strukturze sekundowo-tercjowej (*e f gis a c dis e*), oparciem struktur wertykalnych i horyzontalnych na interwałach sekund i tercji, zastosowaniem techniki montażowej w procesie budowania kolejnych faz konstrukcji, użyciem formy palindromicznej w części wolnej kompozycji oraz odejściem od klasycznej 3-częściowej formy koncertu na rzecz koncepcji 2-częściowej z częścią pierwszą wolną i drugą szybką. Niektóre z rozwiązań fakturalno-formalnych zastosowanych w *Koncertcie* bliskie są rozwiązaniom znanym z *IV Symfonii „Koncertującej”* Karola Szymanowskiego, a także z innych koncertów solowych czołowych twórców europejskich pierwszej połowy XX wieku. Nie umniejsza to jednak znaczenia tego utworu i wyraźnego dążenia do stworzenia indywidualnego stylu niezależnego od neoklasycznych wzorców.

⁶ Por. T. Kaczyński, op. cit., s. 6.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 6-10. The score includes staves for Flute 1 and 2, Trombone, Piccolo, Solo (piano), Violin 1 and 2, and Viola. The Solo part is marked with 'ten.' and 'f'. The Viola part is marked with 'con sord.' and 'pp'. The Flute 1 part has a 'pp' marking. The Piccolo part has a 'pp' marking. The Solo part has a '(4)' marking. The Violin 1 and 2 parts have a 'pp' marking. The Viola part has a 'pp' marking.

Przykł. 2. A. Panufnik, *Koncert fortepianowy*, cz. 2, t. 6–10

W roku 1961 powstała jeszcze jedna kompozycja na fortepian z orkiestrą będąca zwiastunem zmian, jakie pod wpływem nowych technik dźwiękowych i idei artystycznych nastąpią w koncercie solowym. Są to *Wiersze Bolesława Szabelskiego*, zwięzły, 4-częściowy utwór, o którym w 1965 roku Bohdan Pociąg pisał: „utwór Szabelskiego jest rodzajem czteroczęściowego concertina na fortepian i orkiestrę symfoniczną o składzie uszczuplonym, zredukowanym. Stanowi więc, zewnętrznie rzecz biorąc, pewne nawiązanie do form koncertujących w twórczości kompozytora, do *Concerto grosso* i właśnie do *Concertina*. Utwór pisany jest techniką seryjną. Typ narracji wybuchowej, ostrej, (...) zdaje się wywodzić z ducha muzyki Schönberga”⁷. Wpro-

⁷ Bohdan Pociąg, *Wiersze Bolesława Szabelskiego*, „Ruch Muzyczny”, 1961, nr 21, s. 8.

wadząc technikę dodekafoniczną oraz nowe zasady formy, stworzył Szabelski kompozycję o niewielu cechach wspólnych z zespołem cech koniecznych i wystarczających koncertu solowego, jaki epoka klasyczna przekazała wiekowi XX. Poza obecnością dwóch odrębnych ciał: solowego fortepianu i zespołu orkiestrowego, które przeciwstawiane są sobie, brak tutaj innych odniesień do konwencji tego gatunku, szczególnie w zakresie kształtowania formalnego. Toteż aby uniknąć asocjacji z klasycznym wzorcem posłużył się twórca tytułem zapożyczonym z literatury. Na uwagę zasługuje również to, iż kilkanaście lat później (1978), komponując drugi również zwięzły w formie i kształtowany według nieklasycznych zasad utwór na fortepian z orkiestrą, nazwał go Szabelski *Koncertem fortepianowym*. Było to jednak u schyłku lat siedemdziesiątych, gdy różne koncepcje awangardowe lat sześćdziesiątych zmieniły postrzeganie i kategoryzowanie wielu zjawisk artystycznych.

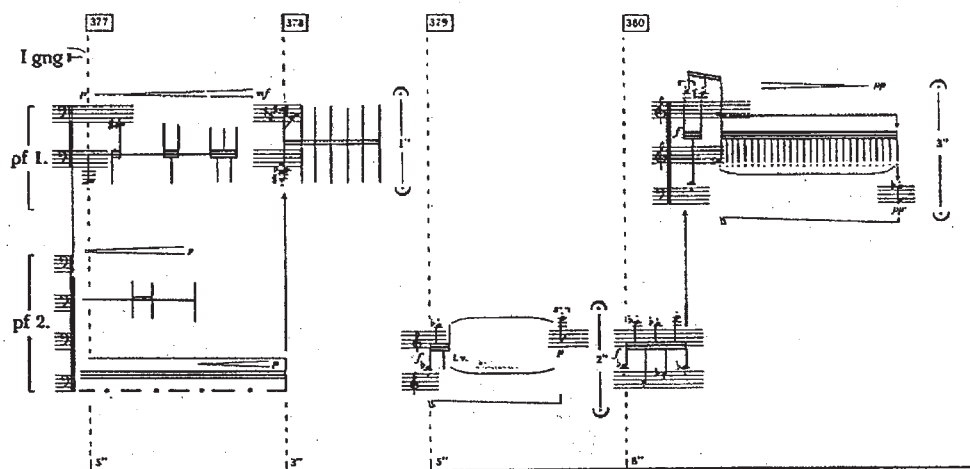
W okresie najsilniejszego oddziaływania idei awangardowych w Polsce (lata sześćdziesiąte) gatunek koncertu fortepianowego wpływom tym się poddał, lecz nieco później niż w przypadku innych rodzajów muzyki. Nowe techniki strukturalizacji materiału dźwiękowego, sposoby artykułowania dźwięku i idee koncertowania wprowadzali wówczas przede wszystkim kompozytorzy młodszych generacji: Kazimierz Serocki, Tomasz Sikorski, Zygmunt Krauze i inni. Chronologicznie pierwsze jest *Concerto breve* Sikorskiego z 1965 roku, w którym pulsujące swobodnym rytmem bloki instrumentów dętych i perkusji przeciwstawione są partii fortepianu solowego. Segmentowa konstrukcja, techniki: repetycyjna i aleatoryczna składają się na utwór, którego tytułu – jak pisał przed laty Tadeusz Kaczyński – „nie należy rozumieć w ten sposób, że utwór ma formę koncertu solowego na fortepian i instrumenty dęte. Co najwyżej można tu mówić o formie koncertującej”⁸. Źródłem sonorystycznych brzmień są w tym utworze nowe techniki wydobycia dźwięku uzyskiwane zarówno z instrumentów dętych, jak i fortepianu. Kierując się klasyfikacją amerykańskiego muzykologa Davida Cope’a⁹, dotyczącą eksploracji instrumentów w muzyce XX wieku, zaznaczyć należy, że Sikorski nowe brzmienia fortepianowe uzyskuje poprzez rozszerzanie zespołu środków tradycyjnej techniki pianistycznej, bez uciekania się do efektów perkusyjnych.

W tym zakresie daleko szerszą eksplorację fortepianu wprowadził Serocki w obu swoich utworach koncertujących: *Forte e piano* z 1967 roku, czyli *Muzyce na 2 fortepiany i orkiestrę* oraz w *Pianophoniach* na fortepian, środki elektroniczne i orkiestrę (1978). Rozwinięta tradycyjna technika pianistyczna łączona z preparacją fortepianu, w drugiej kompozycji współgrająca jeszcze z elektronicznie przetwarzanym dźwiękiem, tworzą bogate spektrum brzmień fortepianowych. Gatunkowo *Forte e piano* jest – jak pisał T.A. Zieliński – „w istocie koncertem na dwa fortepiany z orkiestrą, o jasnej, niemal klasycznej konstrukcji”¹⁰.

⁸ Tadeusz Kaczyński, *Concerto breve* Tomasza Sikorskiego, „Ruch Muzyczny”, 1965, nr 17, s. 14.

⁹ David Cope, *New Directions in Music*, Dulengue, Iowa 1981.

¹⁰ T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1985, s. 92–93.



Przykł. 3. K. Serocki, *Forte e piano*, nr 377–380

Podobnie klasyfikuje Zieliński *Pianophonie*, który to utwór określa terminami „symfonia z fortepianem” oraz „symfonia fortepianu” z uwagi na „niezwykle barwne i bogate potraktowanie tego instrumentu. W istocie jest to koncert solowy z orkiestrą, wykorzystujący w nieznanym dotąd zakresie (...) barwy i możliwości wyrazowe fortepianu”¹¹. Sposób ukształtowania partii fortepianowej – jej złożoność i trudności techniczne, różnorodność funkcji, jakie spełnia instrument solowy w konstrukcji muzycznej, oraz zasada współzawodniczenia jednego (dwóch) instrumentu z zespołem wielu instrumentów – są dla Zielińskiego tymi czynnikami, które w zasadniczym stopniu wyznaczają gatunek koncertu solowego w obu wymienionych utworach Serockiego, mimo ich nietradycyjnego ustrukturyowania.

W tym samym nurcie poszukiwań brzmieniowo-wyrazowych i konstrukcyjnych mieszczą się kompozycje Andrzeja Dobrowolskiego i Szabolsca Eszteni’ego powstałe w 1971, obie na fortepian i taśmę. Idea koncertowania realizowana w klasycznym koncercie przy udziale fortepianu i orkiestry w tych utworach przeobrażona została w konflikt między „żywym” instrumentem a muzyką generowaną elektroakustycznie. Przecistawianie dźwięków uzyskiwanych za pomocą tradycyjnych technik wykonawczych dźwiękom elektronicznym zastosował dwadzieścia lat później Bogusław Schaeffer w *Koncercie na perkusję, fortepian, media elektroniczne i orkiestrę* (1993), zasadniczo jednak tego typu „próby odnowienia dawnego gatunku koncertu fortepianowego”¹² podejmowane były przez kompozytorów polskich

¹¹ T.A. Zieliński, op. cit., s. 143.

¹² T.A. Zieliński, *IX Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, „Ruch Muzyczny”, 1972, nr 8, s. 9.

w okresie wcześniejszym, gdy różnorodne idee awangardowych nurtów inspirowały kompozytorów do tego typu poszukiwań.

W latach siedemdziesiątych powstał jeszcze jeden koncert fortepianowy, którego założenia konstrukcyjne, brzmieniowe i wyrazowe wywołały zainteresowanie środowiska muzycznego. Jest nim *Koncert fortepianowy* Krauzego (1976). Nawiązaniem do idei formy unistycznej rozwijanej w poprzednich kompozycjach Krauzego stała się tutaj konstrukcja niekontrastowa i niekonfliktowa, chociaż złożona z kilku różnych segmentów. Zastosowanie podobnych elementów w partii fortepianu i w orkiestrze oraz ujednolicenie materiału całego przebiegu są czynnikiem integrującym dzieło. „Różnica materii muzycznych partii orkiestrowej i solowej kryje się [natomiast] w klimacie wyrazowo-emocjonalnym i specyficznej technice wydobywania dźwięków z instrumentu solowego”¹³. Jest to technika gęstej repetycji pozwalająca różnicować barwę i dowolnie kształtować czas trwania dźwięków fortepianowych. Idea koncertowania, która łączy ten utwór z klasycznym koncertem, zawarta jest we współzawodniczeniu instrumentu solowego z orkiestrą o prymat emocjonalny. Małgorzata Gąsiorowska, charakteryzując *Koncert fortepianowy* Krauzego, napisała, iż „wypracowana przez lata, specyficzna faktura instrumentalna jest jednym z atrybutów *Koncertu*, jego cechą znamioną, tworzy (...) styl (...) ostentacyjnie prosty i «antynowoczesny», jakby wyraz nowego buntu, tym razem wobec tradycji XX wieku”¹⁴.



Przykł. 4. Z. Krauze, *Koncert fortepianowy*, odcinek A

¹³ Wypowiedź kompozytora cytowana w: Sławomir Kaczorowski, *Koncert fortepianowy Zygmunta Krauzego – studium analityczne*. Praca magisterska (maszynopis), Akademia Muzyczna w Łodzi, 1981, s. 82.

¹⁴ Małgorzata Gąsiorowska, *Koncert fortepianowy Zygmunta Krauzego*, „Ruch Muzyczny”, 1979, nr 11, s. 6.

Koncerty fortepianowe, które powstają na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wyrastają już z idei artystycznych poawangardowych, otwierając kolejny etap kształtowania tego gatunku muzyki fortepianowej. Przypomnijmy: w roku 1979 Krzysztof Meyer komponuje *Koncert fortepianowy* (I wersja), a Aleksander Lasoń pisze *II Symfonię „Koncertującą”* na fortepian i orkiestrę, w roku 1980 powstaje *Koncert* na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową Henryka Mikołaja Góreckiego, natomiast Stefan Kisielewski pisze I część swego *Koncertu fortepianowego*. Spośród wymienionych utworów słuchacze najszybciej (1980) zaznajamiają się z *Koncertem* Góreckiego. Po prawykonaniu utworu w Katowicach Krzysztof Droba konstatował: „Do innego nurtu, poza dziwnością, należy najświeższy *Koncert* na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową op. 40 [H.M. Góreckiego] (...) *Koncert klawesynowy* ma aurę jawnie tonalną: (...) Ale zarówno część I jak II są przede wszystkim witalne i dynamiczne. I *Koncert klawesynowy* byłby może radośnie motoryczny, tak jak to tylko potrafiła muzyka neoklasyczna – gdyby nie poczucie, iż jest to balansowanie na rozpiętej do granic wytrzymałości strunie”¹⁵. W *Koncercie* Góreckiego uwagę zwraca również stałość funkcji przypisanych soliście i orkiestrze. Partia fortepianu jest motoryczna, schromatyzowana, figuracyjna. W partii orkiestry obecny jest temat: śpiewny, diatoniczny, rozwijający się w dłuższych wartościach rytmicznych. Przeciwstawienie tego co figuracyjno-motoryczne (soliści) temu co kantylenowe, tematyczne (orkiestra) jest w tym *Koncercie* opozycją tego co ornamentalne (wirtuozeria) do tego co funkcjonalne (temat), przeciwstawieniem czynnika ruchowego i brzmieniowego czynniki melodycznemu. „«Solo» – kontra «tutti» – pisała Teresa Malecka – istnieje (...) przez zachowanie kolorystyczno-fakturalnej tożsamości każdej z płaszczyzn”¹⁶.



Przykł. 5. H.M. Górecki, *Koncert klawesynowy*, cz. I, nr 3

¹⁵ Krzysztof Droba, *Wielkość – dziwność. O III Symfonii i Koncercie klawesynowym Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Ruch Muzyczny”, 1980, nr 10, s. 8.

¹⁶ Teresa Malecka, *O Koncercie klawesynowym Góreckiego* [w:] *Księga Jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego*. Zeszyt Naukowy nr 7, Akademia Muzyczna, Kraków 1984, s. 110.

Prawykonanie *II Symfonii „Koncertującej”* Lasonia nastąpiło siedem lat po skomponowaniu utworu, w 1986 roku. O posłużeniu się nazwą „symfonia koncertująca” w znaczeniu przyjętym przez Szymanowskiego zadecydowała znacząca rola orkiestry w kształtowaniu przebiegu. Także w tym utworze asocjacje tonalno-modalne są czytelne, zwłaszcza w przeciwstawianiu płaszczyzn diatonicznych schromatyzowanym, a czynnik kolorystyczny znaczący, chociaż odległy od sonorystycznego eksperymentowania. Klarowność języka muzycznego i logika formy *II Symfonii* sprawiły, iż zaczyna się widzieć w Lasoniu neoklasyka, twórcę, który wykorzystując w swych utworach osiągnięcia wcześniejszych eksperymentów, dokonał „ich przeniesienia w trwałe i piękne formy”¹⁷.

Neoklasyczny, choć w innym znaczeniu, jest również *Koncert fortepianowy* Kisielewskiego, rozpoczęty w 1980 roku, ukończony w roku 1991. Przejrzystość konstrukcji formalnej, kameralizacja faktury, motoryka ruchu, zabarwiona dysonansami harmonika – te cechy języka muzycznego *Koncertu* sytuują go w stylistyce kierunku neoklasycznego. Ale *Koncert* zawiera również charakterystyczny dla Kisielewskiego pierwiastek przekory: odwrócenie ról przypisanych tradycyjnie obu partnerom. Solistami są tutaj instrumenty orkiestrowe. Fortepian, choć potraktowany wirtuozowsko, jest instrumentem akompaniującym. Przeniesienie tematu do orkiestry znajdujemy już w *Konercie fortepianowym* Góreckiego, Kisielewski jednak tę przeciwstawną relację rozpiął na poszczególne instrumenty orkiestry i fortepian traktowany „jak maszyna”. W ostatnim wywiadzie kompozytor powiedział: „U nas przyjęło się, że fortepian śpiewa, a u mnie przeważnie rąbie”¹⁸.

O ile utwór Kisielewskiego jest późnym ogniwem kierunku neoklasycznego, o tyle *Koncert fortepianowy* K. Meyera, pisany językiem wypracowanym przez kompozytora w poprzednich latach, zdaje się wchodzić w postmodernistyczne „igraszki z przeszłością”. Grę z konwencjami prowadzi kompozytor w części II, w której spleta różnorodne cytaty i idiomy dźwiękowe, parodiując je, zmieniając ich znaczenie, umieszczając w innym kontekście. Własnym spójnym językiem muzycznym przemawia kompozytor natomiast w częściach pozostałych (I, III i IV). Złożoność konstrukcji i bogactwo detali, dynamika formy i głęboka ekspresja, powaga wyrazu, lecz i lekkość szybko biegnącej narracji, tymi właściwościami odznaczają się i *Koncert fortepianowy*, i inne utwory kompozytora. „Krzysztof Meyer komponuje muzykę w ramach określonych rodzajów, gatunków, form (...), pisze symfonie i koncerty, kwartety, kwintety, (...) sonaty”¹⁹ – stwierdzał B. Pocij, toteż forma *Koncertu fortepianowego*, jakkolwiek wypełniona jest zdarzeniami układającymi się według koncepcji kompozytora w fazy: inicjalną, zasadniczą, przejściową, szczególnej ważności, końcową, wykazuje wiele zbieżności z normami konstrukcyjnymi klasycznie zakomponowanego koncertu.

¹⁷ Beata Młynarczyk, *II Symfonia „Koncertująca” Aleksandra Lasonia*, „Ruch Muzyczny”, 1990, nr 9, s. 4.

¹⁸ Marta Ługowska, *Ostatni wywiad ze Stefanem Kisielewskim*, „Ruch Muzyczny”, 1991, nr 21, s. 1.

¹⁹ B. Pocij, *O muzyce kameralnej Krzysztofa Meyera* [w:] *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*, red. M. Jabłoński, Poznań 1994, s. 132.

40 *Pił mosso, d=150* **4** **3** **29** *Meno mosso, d=100* **2**

ff marcantissimo *fff* *diminu.*

FL

Picc

Vn I
din. a2

Vn II
din. a2

VL

fff marcantissimo *fff* *diminu.*

Przykł. 6. K. Meyer, *Koncert fortepianowy*, cz. 1, nr 29

Nawiązaniem do dziewiętnastowiecznych tradycji koncertu fortepianowego oraz do wielkiej pianistki tamtego stulecia stało się jedno z najwybitniejszych współczesnych dzieł tego gatunku – *Koncert fortepianowy* (1988) Witolda Lutosławskiego. Kompozytor powiedział o nim, że „jest swego rodzaju hybrydą (...) [jego] języka dźwiękowego z tradycją XIX-wiecznego pianizmu, i to stało się racją bytu tego utworu”²⁰. W taki sam sposób odbiera dzieło pierwszy odtwórca partii solowej, Krystian Zimmerman, dla którego utwór ten jest „typowym koncertem fortepianowym”²¹. Splot tradycji ze współczesnością, typowość cech gatunkowych – te spostrzeżenia powracają w wypowiedziach różnych krytyków i analityków twórczości Lutosławskiego. Podkreśla się ciągłość gatunku koncertu fortepianowego, który w tym dziele, nie tracąc nic ze swych konstytutywnych cech, jawi się w nowej postaci. Przy tym fortepian, po okresie intensywnych eksploracji brzmieniowych, realizowania częściej innych niż melodyczne funkcji, traktowany jest tutaj zgodnie ze swoją naturą jako instrument predystynowany do kreowania linii melodycznych pełnych liryzmu bądź dramatyzmu, przebiegów wirtuozowskich pozwalających soliście zaprezentować szerokie spektrum pianistycznych możliwości. Syntetyzując ty-

²⁰ Elżbieta Markowska, *Utwór winien być owocem natchnienia. Mówi Witold Lutosławski*, „Ruch Muzyczny”, 1990, nr 22, s. 5.

²¹ T. Kaczyński, *Z Krystianem Zimmermanem o „Koncercie fortepianowym” Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny”, 1988, nr 21, s. 6.

powe środki dziewiętnastowiecznej techniki fortepianowej i założenia konstrukcyjne klasycznego koncertu z własnymi środkami kompozytorskimi i koncepcjami formalnymi, przerzuca Lutosławski pomost ponad utworami czasu awangardy, dołączając – jako kolejne ogniwo łańcucha – do koncertów fortepianowych klasyków muzyki XX wieku.

Handwritten musical score for W. Lutosławski's Piano Concerto, Op. 11, No. 9. The score is written on multiple staves. The top system shows a piano solo (pf. solo) and two violin staves (Vn I div. and Vn II div.). The bottom system shows a piano solo (pf. solo) and two violin staves (Vn I div. and Vn II div.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number 9 is at the top, and a circled number 10 is at the bottom. The word "cresc." is written above the piano solo in the top system. The word "pianissimo" is written above the piano solo in the bottom system. The word "Ped." is written below the piano solo in the bottom system.

Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych zapisała się przede wszystkim premie-rami koncertów fortepianowych twórców młodszego pokolenia kompozytorskiego. W roku 1991 odbyło się wykonanie *II Koncertu fortepianowego* (1991) Hanny Kulenty, utworu zwracającego uwagę ciekawymi rozwiązaniami kolorystyczno-fakturalnymi. Wydarzeniem roku 1995 stała się prapremiera *Koncertu fortepianowego* (1994) Pawła Szymańskiego, utworu, który ponownie poruszył krytyków m.in. niekonwencjonalnym spojrzeniem na gatunek koncertu solowego. B. Pociąg, stawiając pytanie: „jak możliwy jest koncert fortepianowy po Brahmsie”, konstatował: P. Szymański „dał (...) w tym tradycyjnym gatunku rzecz olśniewająco oryginalną”²². Elżbieta Szczepańska, przyłączając się do osób, które koncert uznały za największe wydarzenie artystyczne „Warszawskiej Jesieni” (1995), pisała jednak, że „tytuł utworu jest (...) trochę przypadkowy i nie widać, by kompozytor zaciągał tu jakieś zobowiązania poza zagwarantowaniem udziału dwóch ciał – fortepianu i orkiestry”²³. K. Droba określił *Koncert* jako „magnetyzujący swą przewrotną konstrukcją”²⁴.

Przykl. 8. P. Szymański, *Koncert fortepianowy*, cz. II, t. 74–76

²² B. Pociąg, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego*, „Ruch Muzyczny”, 1995, nr 6, s. 16 i 17.

²³ Elżbieta Szczepańska, *To jeszcze nie koniec postmodernizmu*, „Ruch Muzyczny”, 1995, nr 23, s. 14.

²⁴ K. Droba, 38 *Warszawska Jesień. Uniwersytet nowej muzyki*, „Tygodnik Powszechny”, 15 X 1995, s. 14.

Te stwierdzenia prowokują pytania. Czy wprowadzona przez kompozytora idea współzawodniczenia solisty i orkiestry oraz budowana w oparciu o nią forma *Koncertu* sytuują go bliżej obrzeży, czy bliżej centrum kategorii „koncertu”? Czy typ rozwiązań konstrukcyjnych zastosowanych w tym utworze jest tak odległy od tradycyjnego modelu, iż trudno bez zastrzeżeń przyjąć ten tytuł gatunkowy? A może jest tak, że kompozycja ta jest jedną z tych, które wnoszą nowe koncepcje do tego klasycznego gatunku?

GRANICE GATUNKU. TRADYCJA A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Aby podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o specyfikę *Koncertu fortepianowego* P. Szymańskiego i znaczenie idei kształtującej ten utwór, spojrzeć należy retrospektywnie na techniki, style, założenia artystyczne, pod wpływem których tworzone koncerty w minionym pięćdziesięcioleciu, i odnieść powstałe dzieła do klasycznego modelu koncertu.

Józef M. Chomiński, omawiając formę w kontekście przemian historycznych, różnił dwa rodzaje przemian, którym ulega realny kształt form uzyskany w poszczególnych okresach historycznych. Są to: (1) przemiany ewolucyjne zakładające „genezę form, ich rozwój i zamieranie”, (2) przemiany metaboliczne oznaczające „całkowity odwrót od tradycji i kształtowanie form na nowych zasadach”²⁵. Jednocześnie Chomiński przestrzegał, że „nie należy (...) sugerować się samą nazwą, gdyż mimo jej zachowania gatunek może zmieniać swój kształt”²⁶.

W pierwszym powojennym dziesięcioleciu, gdy w muzyce polskiej dominujące znaczenie miał kierunek neoklasyczny, koncert fortepianowy kształtował się pod wpływem jego wzorów, a rozwiązania konstrukcyjne zastosowane w tamtych utworach miały charakter ewolucyjny. W latach sześćdziesiątych, pod wpływem awangardowych kierunków, przewartościowaniu uległy podstawowe kategorie strukturalne dzieła muzycznego, w następstwie tego modyfikacjom poddane zostały klasyczne formy i gatunki muzyczne. Głębokość przemian była tak znaczna, iż zasadne stało się pytanie o istotę koncertu, zespół cech konstytutywnych, granice gatunku. Tę niejasność pogłębiała jeszcze specyfika koncertu, którego istota zawarta jest w technice koncertującej. To właśnie technika koncertująca jest cechą stałą, podstawową gatunku, natomiast inne czynniki, wśród nich forma i obsada, są zmienne²⁷. Wyrazem przemian – wówczas o charakterze metabolicznym – były: z jednej strony postawa kompozytorów wobec klasycznego wzorca i nazwy, z drugiej postrzeganie owych zmian przez krytyków i charakteryzowanie koncertów współczesnych w relacjach do tego modelu.

25 Józef Maria Chomiński, *Forma* (hasło) [w:] *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 277.

26 J.M. Chomiński, op. cit., s. 277.

27 Por. zespół cech współzaczynających kategorię „koncert”, który wyodrębnia F. Blume, *Form* (hasło) [w:] *MGG*, t. 4, Kassel 1979, s. 540–541.

Symptomatyczne pod tym względem są utwory koncertujące na fortepian z orkiestrą B. Szabelskiego. *Wiersze*, których poza techniką koncertującą i obsadą nic nie łączy z klasycznym koncertem, nawet rozmiary utworu (kompozycja jest bardzo krótka), nazwane zostały przez kompozytora w sposób podkreślający odrębność koncepcji artystycznej dzieła, kształtowanie go według nowych zasad nie powiązanych z klasycznym koncertem. Pocięj doszukał się jednak pewnych związków z wcześniejszymi formami koncertującymi, co wskazywałoby na sytuowanie utworu na obrzeżach gatunku. Kilkanaście lat później Szabelski nowo skomponowany utwór na fortepian z orkiestrą nazwał już *Koncertem fortepianowym*, mimo iż zespół cech właściwych temu gatunkowi pozostał w zasadzie ten sam. K. Serocki obie kompozycje koncertujące z solowym fortepianem nazywa tytułami własnymi odnoszącymi się do pewnych rozwiązań warsztatowych w nich zastosowanych. Natomiast T.A. Zieliński charakteryzuje te utwory jako współczesne wersje koncertów na instrumenty solowe. T. Sikorski, A. Dobrowolski, S. Esztenyi, którzy stosują najnowsze środki i techniki dźwiękowe, odnoszą się w tym czasie (lata sześćdziesiąte-siedemdziesiąte) do koncertu jako gatunku kształtowanego na nowych zasadach, a więc takiego, który uległ przemianom metabolicznym.

W latach osiemdziesiątych, gdy nastąpił powrót do niektórych tradycyjnych kategorii strukturalnych, a fortepianowi przywrócono funkcje spełniane w przeszłości, utworom nadawano nazwę podkreślającą związek z klasyczną tradycją. Były to już jednak koncerty inne od tych, jakie tworzone przed rokiem 1960. Doświadczenia czasu awangardy wpłynęły na utrwalenie się postaw poszukujących nowych rozwiązań konstrukcyjnych i idei leżących u podłoża techniki koncertującej. Nie wrócono do klasycznych zasad kompozycyjnych. W tym samym czasie krytycy, opisujący utwory o koncepcjach znacznie odbiegających od ukształtowanego w drugiej połowie XVIII wieku modelu (np. koncerty Góreckiego, Szymańskiego), postrzegali je właśnie w kontekście cech tego klasycznego gatunku.

Różne postrzeganie tego gatunku muzycznego przez kompozytorów, krytyków, również wykonawców tłumaczyć można nie tylko odmienną percepcją jego cech koniecznych i różnorodną interpretacją tego terminu. Zwrócić należałoby się jeszcze do samego pojęcia, które obok cech stałych zawiera cechy zmienne. Odwołując się do postępowania badawczego i pojęć stosowanych w naukach o orientacji kognitywistycznej, zaliczyć należy koncert do kategorii naturalnej, której granice stały się nieostre; jest on «zbiorem rozmytym». Eleonore Rosch charakteryzuje to zjawisko następująco: „Kategorie składają się ze znaczenia zasadniczego (...), które zawiera «przypadki najoczywistsze» (najlepsze przykłady) kategorii, «otoczone» przez inne elementy kategorii o stopniowo malejącym podobieństwie do znaczenia zasadniczego»²⁸. „Nietypowość” wynika więc z małego podobieństwa do podstawowego modelu. Jednocześnie wydaje się znaczące, że zmiany materiałowe i strukturalne.

²⁸ Eleonore Rosch, *On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories* [w:] *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, T.M. Moore, Academic Press, New York 1973, s. 112; cyt. za: *Amerykańska antropologia kognitywna. Poznanie, język, klasyfikacja i kultura*, red. M. Buchowski, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 101.

jakie nastąpiły w koncercie solowym w latach 1960–1975, sprawiły, że pomniejszył się i częściowo zmienił w porównaniu do kateorii prototypowej (klasycznej) zespół cech podstawowych, stałych, a poszerzyły jego obrzeża. Gdy tak spojrzymy na tę kategorię, wówczas zgodzimy się z T.A. Zielińskim, że wymienione kompozycje Serockiego są „w istocie” koncertami solowymi, a na peryferiach jako mniej prototypowe umieścić można inne utwory czasów awangardy. *Koncert fortepianowy* P. Szymańskiego, w znaczeniu zmodyfikowanym pod wpływem awangardowych kierunków, jawi się jako kompozycja oryginalna, lecz nieprzypadkowo nazwana koncertem. Można więc wyrazić przekonanie, iż stał się on nowym spojrzeniem na ten gatunek muzyczny, jedną z owych niekonwencjonalnych koncepcji, jakie pojawiły się w dziełach współczesnych, odmieniając klasyczną strukturę koncertu solowego.

KALENDARIUM

- | | |
|----------------|--|
| 1947 | Borys Grzegorz LOMANI: <i>I Koncert fortepianowy</i>
Kazimierz SEROCKI: <i>Concertino na fortepian</i>
Michał SPISAK: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1948 | Apolinary SZELUTO: <i>V Koncert fortepianowy</i> |
| 1949 | Grażyna BACEWICZ: <i>Koncert fortepianowy</i>
Tadeusz BAIRD: <i>Koncert fortepianowy</i>
Jan EKIER: <i>Koncert fortepianowy</i>
Borys Grzegorz LOMANI: <i>II Koncert fortepianowy</i>
Konrad PAŁUBICKI: <i>I Koncert fortepianowy</i>
Stanisław PRÓSZYŃSKI: <i>Koncert fortepianowy</i>
Adam ŚWIERZYŃSKI: <i>Koncert fortepianowy</i>
Stanisław WISŁOCKI: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1950–1955 | Tadeusz KASSERN: 4 <i>Koncerty fortepianowe</i> |
| 1951 | Witold FRIEMANN: <i>II Koncert fortepianowy</i>
Konrad PAŁUBICKI: <i>II Koncert fortepianowy</i> |
| 1952 | Witold FRIEMANN: <i>III Koncert fortepianowy</i>
Irena GARZTECKA: <i>Koncert fortepianowy</i>
Tadeusz PACIORKIEWICZ: <i>I Koncert fortepianowy</i> |
| 1954 | Zygmunt MYCIELSKI: <i>Koncert fortepianowy</i>
Tadeusz PACIERKOWICZ: <i>II Koncert fortepianowy</i> |
| 1955 | Bolesław SZABELSKI: <i>Concertino na fortepian</i>
Józef ŚWIDER: <i>Koncert fortepianowy</i>
Władysław WALENTYNOWICZ: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1956 | Witold FRIEMANN: <i>IV Koncert fortepianowy</i>
Tadeusz NATANSON: <i>Koncert fortepianowy</i>
Roman PALESTER: <i>Concertino na klawesyn i 10 instrumentów</i>
Zbigniew SZYMONOWICZ: <i>Koncert fortepianowy</i>
Romuald TWARDOWSKI: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1957 | Bogusław MADEY: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1960/1972/1982 | Andrzej PANUFNIK: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1961 | Marcin KAMIŃSKI: <i>Koncert fortepianowy</i>
Tadeusz NATANSON: <i>Symfonia-Koncert na fortepian i orkiestrę</i>
Bolesław SZABELSKI: <i>Wiersze na fortepian i orkiestrę</i> |
| 1962 | Karol MROSZCZYK: <i>Koncert fortepianowy</i>
Franciszek WOŹNIAK: <i>Koncert fortepianowy</i> |
| 1963 | Witold FRIEMANN: <i>V Koncert fortepianowy</i>
Szymon LAKS: <i>Concerto da camera na fortepian i 9 instrumentów</i>
Bolesław WOYTOWICZ: <i>III Symfonia z fortepianem koncertującym</i> |
| 1964 | Tadeusz MACHL: <i>Koncert fortepianowy</i> |

-
- 1965 Tomasz SIKORSKI: *Concerto breve* na fortepian, 24 instrumenty dęte i perkusję
- 1966 Mieczysław MAKOWSKI: *I Koncert fortepianowy*
- 1967 Bogusław SCHAEFFER: *Koncert fortepianowy*
- Kazimierz SEROCKI: *Forte e piano. Muzyka na 2 fortepiany i orkiestrę*
- 1972 Szabolcs ESZTENYI: *Concerto* na fortepian i taśmę
- Franciszek WOŹNIAK: *I Symfonia* na fortepian i orkiestrę
- 1973 Henryk JABŁOŃSKI: *Koncert fortepianowy*
- Mieczysław MAKOWSKI: *II Koncert fortepianowy*
- Konrad PAŁUBICKI: *III Koncert fortepianowy*
- Aleksander SZELIGOWSKI: *Koncert dziecięcy w dawnym stylu* na fortepian i orkiestrę
- Władysław WALENTYNOWICZ: *Koncert* na fortepian dla młodzieży
- 1974 Zbigniew BAGIŃSKI: *Mały Koncert C-dur* na fortepian i orkiestrę
- Joanna BRUZDOWICZ: *Koncert fortepianowy*
- 1975 Andrzej DUTKIEWICZ: *Concerto for chamber orchestra and piano*
- Józef TALARCZYK: *Koncert fortepianowy*
- 1976 Zygmunt KRAUZE: *Koncert fortepianowy*
- Aleksander LASON: *Koncert* na fortepian improwizujący i 3 taśmy
- Bronisław Kazimierz PRZYBYLSKI: *Koncert* na fortepian i orkiestrę
- 1977 Konrad PAŁUBICKI: *IV Koncert fortepianowy „Gdański”*
- Franciszek WOŹNIAK: *II Symfonia* na fortepian i orkiestrę
- 1978 Krzysztof BACULEWSKI: *Concertino* na klawesyn (fortepian) i kwintet smyczkowy
- Jan Wincenty HAWEL: *Concerto per clavicembalo e due quartetti d'archi*
- Kazimierz SEROCKI: *Pianophonie* na fortepian, środki elektroniczne i orkiestrę
- Bolesław SZABELSKI: *Koncert* na fortepian i orkiestrę
- 1979 Jan Wincenty HAWEL: *Sinfonia concertante nr 6 per pianoforte ed orchestra*
- Sławomir KACZOROWSKI: *Koncert fortepianowy*
- Aleksander LASON: *II Symfonia „koncertująca”* na fortepian i orkiestrę
- Jadwiga SZAJNA-LEWANDOWSKA: *Koncert fortepianowy*
- 1979/1989 Krzysztof MEYER: *Koncert fortepianowy*
- 1980 Ryszard BUKOWSKI: *II Koncert fortepianowy*
- Henryk Mikołaj GÓRECKI: *Koncert* na klawesyn (fortepian)
- Tadeusz NATANSON: *II Koncert fortepianowy*
- 1984 Romuald TWARDOWSKI: *Koncert* na fortepian
- 1985 Grażyna PSTROKOŃSKA-NAWRATIL: *Concerto alla campana. Tadeusz Baird in memoriam –*
na fortepian i orkiestrę
- 1988 Witold LUTOSŁAWSKI: *Koncert fortepianowy*
- Joachim OLKUŚNIK: *Concerto breve per clavicembalo e archi*
- Bogusław SCHAEFFER: *Koncert* na 2 fortepiany i orkiestrę
- 1990 Hanna KULENTY: *I Koncert* na fortepian i orkiestrę kameralną
- Bogusław SCHAEFFER: *III Koncert fortepianowy*
- 1991 Stefan KISIELEWSKI: *Koncert fortepianowy*
- Hanna KULENTY: *II Koncert fortepianowy*
- 1993 Bogusław SCHAEFFER: *Koncert* na fortepian, media elektroniczne i orkiestrę
- 1994 Paweł SZYMAŃSKI: *Koncert fortepianowy*

Summary

The Piano Concerto in Poland: 1945–1995

The harmony and structure of contemporary piano concertos in Poland have been considerably influenced not only by style but also by musical techniques dominating in the last 50 years. The inspirations of virtuosos as well as sound and articulation powers of the piano proved equally significant. These factors turned out to be important also in the process of perceiving and reception of these works. The article describes and analyses the influence of these musical determinants on the shape of modern piano concerto and its metamorphoses as a genre in the course of several centuries of its development.

The history of the contemporary piano concerto can be divided into three phases: (1.) 1945–1960, the years of the neoclassical style, when the conventional three-part form of the concerto was maintained (Bacewicz, Spisak), (2.) 1960–1975, the years of the domination of avant-garde trends and the search for new technical and structural solutions within this historical genre (Panufnik, Szabelski, T. Sikorski, Serocki, Krauze), (3.) 1975–1995, the time of post-modernist art, with its pluralism of creative approaches expressed in various formal conceptions and ideas of a concerto (Górecki, Meyer, Kisielewski, Lutosławski, Lasoń, Szymański).

The discussion of the genre transformations (in the section on the limits of the genre) is an attempt to define changes which have taken place in its distinguishing features and to set limits to the genre. It is proposed, following the cognitivist paradigm, to treat the concerto as a natural category with fuzzy borderlines: the most typical concertos and those exhibiting less and less resemblance to the principal model are pointed out.

MARTA SZOKA

Liturgia sacra Zygmunta Mycielskiego – *mysterium tremendum et fascinans*

II

DZIEŁA TWÓRCY



MARTA SZOKA

Łódź

„Liturgia sacra” Zygmunta Mycielskiego – mysterium tremendum et fascinosum

Pytanie o miejsce elementu estetycznego w dziele religijnym XX wieku jest szczególnie trudne. Znajdujemy się wszak w epoce wybujałego indywidualizmu i totalnej wolności artysty, co stoi w zasadniczej sprzeczności z potrzebą obiektywnego dystansu, samoograniczeń w wyborze środków wyrazu, czy wreszcie potrzebą posługiwania się językiem komunikatywnym dla zbiorowości, czyli z tym wszystkim, co tkwi u podstaw sztuki sakralnej. Narastający w XIX wieku subiektywizm muzyki religijnej, wynikający m.in. z procesu postępującej intelektualizacji i sekularyzacji społeczeństwa, a także z romantyczno-literackiej koncepcji sztuki sakralnej, w naszym stuleciu uległ dalszemu pogłębieniu. I choć w obrębie nurtów protestanckich dało się zauważyć odrodzenie cech muzyki ściśle liturgicznej (np. w twórczości Anglików: R. Vaughan Williamsa, B. Brittena, czy Niemców: P. Hindemitha, J.N. Dawida), to jednak twórczość największego kompozytora religijnego XX wieku – Oliviera Messiaena, nie przystającą w żaden sposób do celów kultowych, pozostaje świadectwem postawy skrajnie indywidualistycznej. W trzystopniowej klasyfikacji muzyki religijnej A.E. Cherbulieza (*Zum Problem der religiösen Musik*¹), Messiaen znalazłby się zapewne w grupie, którą cechuje najwyższy stopień subiektywizmu. Cherbuliez nazywa ją „racjonalnie religijną”. Grupa pierwsza, „irracjonalno-naiwna” jest reprezentowana

¹ Antoine-Elisée Cherbuliez, *Zum Problem der religiösen Musik* [w:] *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, t. 1, Basel 1924.

przez muzykę o elementarnej prostocie, przez swoisty muzyczny „nikiforyzm”, będący wyrazem niezachwianej wiary i tylko poziom samoświadomości różni ją od grupy drugiej, irracjonalno-intelektualnej. To na tym poziomie wyraźnie widać odbicie intelektualnej pracy nad dziełem. Niewątpliwie lwia część muzyki religijnej do tej właśnie grupy się zalicza.

Powyższa klasyfikacja nie zawiera w sobie wartościowania estetycznego, jak również nie przesądza o subiektywnym z natury rzeczy poczuciu sakralności. To element percepcji komplikuje sytuację sztuki religijnej, często plasując w jej pobliżu zjawisko kiczu. Sacrum jest bowiem obecne i w prymitywnie wyrzeźbionym ludowym świątku i w monumentalnej architekturze, i w chorale gregoriańskim i *Pasji* bachowskiej. Bo, jak mówi Jean Hani, „Sztuka jest sakralna nie poprzez subiektywne intencje artysty, lecz przez jej obiektywną zawartość”². A więc nie jest rezultatem bardziej czy mniej wybujałych uczuć lub fantazji twórcy, lecz wykracza poza to, co ludzkie, stając się transpozycją rzeczywistości radykalnie innej. Pojawia się tu czynnik estetyczny, bowiem doznanie sacrum dane jest w obcowaniu tylko z wielką sztuką, w kręgu wartości takich, jak piękno i doskonałość, prostota, wzniosłość, przecucie tajemnicy i wyraz tęsknoty. Gerard de Leeuw³ dodaje jeszcze inne momenty świętości „wytryskające z Piękna”, takie jak: jasność, unoszenie się, milczenie, nieskończoność, ale także ciemność i obiektywizm. Gdy sprowadzimy rzecz do muzyki, to pojawi się tu także problem rodzaju ekspresji, atmosfery, problem czasu sakralnego, o którym pisał niegdyś Bohdan Pocięj⁴, wreszcie pytanie o sposób w jaki sakralność tkwi w samej strukturze muzyki, jej formie, przepływie, geście. To nie ma i nie może mieć nic wspólnego ze stanami fałszywej błogości i „niebiańskości”, częstymi w twórczości kultowo zaangażowanej. Bywa tak, że pod wpływem jakiegoś dzieła doznajemy oczarowania i pogrążamy się w błogim uduchowieniu, ale jak przestrzega de Leeuw, „żadne dzieło nie może stać się wyrazem świętości, jeśli nie zawiera obu elementów: fascynacji i tremendum”⁵. Zatem, „sacrum to wartość, na którą składa się po pierwsze tajemnica, po drugie fascynacja, a po trzecie trwoga. (...), to sztuka, która raz przeraża, raz zachwyca”⁶. Może być tak, że przeważa strach, ale nie może zabraknąć fascynacji i odwrotnie.

Tremendum et fascinatum, trwoga i fascynacja, subiektywność uczuciowa i dążenie do maksymalnej obiektywności formy i wyrazu, irracjonalność postawy i intelektualny konstruktywizm – niewiele dzieł ostatnich lat wydaje mi się bliskich wcielenia tak rozumianej idei sakralności, jak *Liturgia sacra* Zygmunta Mycielskiego.

Ta kompozycja zajmuje szczególne miejsce w dorobku Mycielskiego, ale nie tylko dlatego, że jest jedną z ostatnich przez niego napisanych. Jest swoistym testamentem

2 Jean Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 9.

3 Gerard de Leeuw, *Vom Heiligen in der Kunst*, Gütersloh 1957.

4 Bohdan Pocięj, *Czas sakralny a muzyka*, „Więź”, 1974, nr 2.

5 G. de Leeuw, op. cit., s. 234.

6 Józef Tischner, *Gdzie zaczyna się religia?* (rozmowa z A. Michnikiem i J. Żakowskim), „Tygodnik Powszechny”, 1995, nr 16, s. 10.

artystycznym i duchowym. Imperatyw skomponowania *Liturgii* streszcza się w lapidarnych słowach kompozytora: „Trzeba było coś takiego napisać”⁷. Wybór formy łacińskiej mszy wydaje się oczywisty w wypadku twórcy pochodzącego z generacji głęboko przedsoborowej.

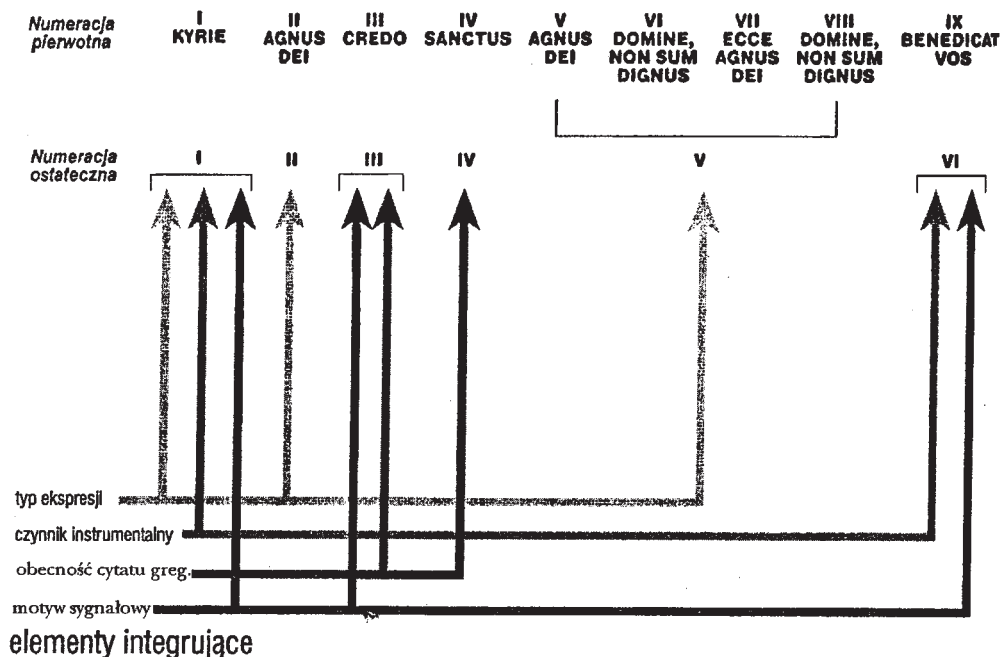
Łacińskie wersy o niezmiennym od wieków własnym rytmie i melizmaty chorału nadające słowom formę skończonego piękna są światem, w którym w pełni uobecnia się rytuał religijny. We współczesnej liturgii posoborowej muzyka została pozbawiona jej obrzędowej funkcji, co więcej, często w praktyce sprowadza się ją do roli użytecznego ornamentu. I choć *Liturgia sacra* Mycielskiego reprezentuje sztukę wysoką, autonomiczną, jest wszelako głęboko powiązana z rytmem. Zarazem w sferze języka osiąga znaczny stopień obiektywizacji. Rozsadzając zewnętrzną formę liturgii, zachowuje jej formę wewnętrzną, stając się środkiem wyrażenia sacrum.

„Wybrałem teksty po swojemu” – mówi kompozytor. Z tradycyjnie stałych muzycznych części mszy zachował on w całości tylko *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Z *Gloria* ocalał jedynie wers „Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram”. *Credo* zostało skrócone do pierwszych wersów od „Wierzę w jednego Boga, Ojca Wszechmogącego” do: „I w jednego Pana Jezusa Chrystusa, Syna Bożego Jednorodzonego” oraz wersu: „I w Ducha Świętego, Pana”. Część ta zatem, z punktu widzenia tekstu, uległa maksymalnej kondensacji i sprowadza się do wyrażenia fundamentalnej wiary w Tróję Świętą. Dopełnia ją wielokrotnie powtarzane, niejako skandowane, słowo „Credo” („wierzę”). Wreszcie, kompozytor wprowadził do swej mszy części nie występujące w mszy jako formie muzycznej: *Domine, non sum dignus*, *Ecce Agnus Dei* oraz błogosławieństwo końcowe *Benedicat vos*.

Charakterystyczna jest zmiana numeracji części, jakiej Mycielski dokonał w stosunku do pierwotnej wersji swego utworu (por. rys. 1). Początkowo – tę numerację przytacza książka programowa „Warszawskiej Jesieni” z 1986 r., podczas której odbyło się prawykonanie *Liturgii* – kolejne części: *Kyrie*, *Agnus Dei*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Domine...*, *Ecce Agnus Dei*, ponowne *Domine...* i *Benedicat vos* były numerowane oddzielnie, od pierwszej do dziewiątej. Później, nie skracając rzecz jasna utworu, kompozytor utworzył jedną część piątą z wcześniejszych: V, VI, VII i VIII. W jej skład weszły więc teksty: *Baranku Boży* i teksty Komunii świętej. Podstawą dla tej nowej numeracji stała się logika liturgii Mszy św., choć w tym akurat utworze logika muzyczna skłaniałaby do innego podziału. Bowiem pomiędzy częścią II, *Agnus Dei* – przypomnijmy: z *Gloria*, a właściwym *Agnus Dei* istnieje silny związek. To drugie *Agnus Dei* jest tylko lekko rozbudowanym przytoczeniem części II, z tym samym ukształtowaniem dźwiękowym wszystkich fraz wokalnych oraz instrumentalnego wstępu. Natomiast fragmenty *Domine...*, *Ecce Agnus Dei* i *Domine...* tworzą

⁷ Przytoczone w tym tekście wypowiedzi Zygmunta Mycielskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wywiadu udzielonego przez kompozytora Janowi Stęszewskiemu pt. *Najbardziej cenię sztukę płynącą w sposób naturalny*, „Ruch Muzyczny”, 1987, nr 13, s. 2–5.

zamkniętą formę repryzową, powiazaną co prawda z *Agnus Dei* obecnością wspólnej sekwencji chóralnej „...qui tollis peccata mundi”. Tym samym zarysowuje się wyraźnie formalna dwufazowość części V – oczywiście z punktu widzenia logiki przebiegu muzycznego.



Rys. 1.

Ten wysoce indywidualny wybór tekstów ogniskuje się wokół tonacji błagalnej, zawartej głównie w *Kyrie* oraz we wszystkich wezwaniach „Baranku Boży” i „Panie, nie jestem godzien”. Brak tonacji chwalebnej (*Gloria*) tylko częściowo rekompensuje radosna eksklamacja „Hosanna” z *Sanctus*. W *Credo* dominuje wyraz niezachwianej pewności, potęgowany sekwencyjnym powtarzaniem słowa „Credo”. Powtarzalność pojedynczego słowa jako element rytuału jest w ogóle w *Liturgia sacra* częstym zjawiskiem – dość wspomnieć choćby *Kyrie*, czy powracające jak *leitmotiv* *Agnus Dei*. W swej koncepcji *Liturgia* Mycielskiego odwołuje się więc do głęboko intymnej sfery przeżycia religijnego, skoncentrowanego na błagalnej prośbie o miłosierdzie oraz do sfery irracjonalnego wzruszenia, którego sensu nigdy nie da się do końca wyjaśnić. Ambiwalencja stanów emocjonalnych, od dramatycznego, pełnego przerażenia *Kyrie*, poprzez kontemplacyjną tajemniczość *Agnus Dei*, aż do ekstremalnie – w sensie muzycznym – wyrażonej w *Domine, non sum dignus* pokory, została w dziele Mycielskiego wyrażona w kształcie uderzająco prostym. Odrzucenie wszelkiej teatralności i efektowności w doborze środków muzycznych, rezygnacja z posłużenia się dźwiękowo-motywiczną symboliką i stylistycznymi aluzjami,

wyrzeczenie się powabów natury brzmieniowo-instrumentacyjnej, wreszcie ograniczenie do minimum czynnika tzw. warsztatu, wynikało po części z wyznawanego ideału „sztuki płynącej naturalnie”, po części z przekonania, że „chodzi o coś głębszego”. Wszak według Władysława Stróżewskiego „sacrum w sztuce wyraża się często przez pustkę оголоczenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje”⁸. Gdy słucha się *Liturgii* Mycielskiego, dominujące wrażenie ascetycznej surowości tej muzyki budzi również refleksję o świadomym wyrzeczeniu się przez kompozytora cech indywidualnych, podkreślania własnej stylistyki, rozpoznawalnych znaków i gestów artystycznego ja. A silne oparcie się na monodii gregoriańskiej – o próbie wpisania się w wielką tradycję europejskiej muzyki sakralnej, tradycję – dodajmy – budowaną przez pokolenia artystów.

Obecność pierwiastka chorałowego przejawia się w *Liturgii* wielorako. Bezpośrednio, krótkie cytaty znajdujemy przede wszystkim w *Credo* (t. 16–17, partia sopranu to początek łacińskiego *Credo III*):



Przykł. 1. Z. Mycielski, *Liturgia sacra*, cz. III, t. 16–17

także przy słowach: „Filius unigenitus” i „Et in Spiritum” (por. przykł. 6), oraz w *Sanctus*, gdzie zostały przytoczone za *Missa Tempore Paschali*. W sekwencji *Hosanna* z chorału pochodzi głównie „jej dziwny rytm” (Mycielski). Natomiast we wszystkich częściach *Agnus Dei* chorał jest w charakterystyczny sposób przetworzony. Są to dwugłosowe frazy, w których dysonanse pojawiające się tylko przejściowo rozwiązują się na puste kwarty:

⁸ Władysław Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce* [w:] N. Cieślińska (red.), *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 31.

A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris qui tol -

lis pec - ca - ta mun - di

mi - se - re - re no - bis

Przykł. 2. Z. Mycielski, *Liturgia sacra*, cz. II, t. 6–13

Dwugłosowa polifonia chóru często nawiązuje do techniki antyfonalnej (np. *Agnus Dei*) lub jest warstwowo podwojona. Nieliczne przykłady realnego czterogłosu (np. w *Credo*) są oparte na całkowitej niezależności poszczególnych linii, stąd np. brak imitacji. Można więc powiedzieć, że mimo przewagi faktury dwugłosowej w partii chóru udało się kompozytorowi ocalić ducha monodii gregoriańskiej właśnie za sprawą owych cytatów, a także diatoniki, paralelizmów i techniki antyfonalnej. Uderzające jest w tym kontekście pojawienie się chromatyki w unisonowej frazie chóru w części V, *Domine, non sum dignus*. Opadające dźwięki *fis, f, es, e* i *fis, f, e* za drugim razem (chór i smyczki) są najbardziej adekwatną z możliwych formą znalezienia wyrazu dla pokory słów: „Panie, nie jestem godzien”. W cytowanym już wywiadzie udzielonym Janowi Stęszewskiemu Mycielski żartobliwie pyta: „I co ma robić z takim fanthem analityk? Że najprostsze działa najsilniej? Zapewne”⁹.

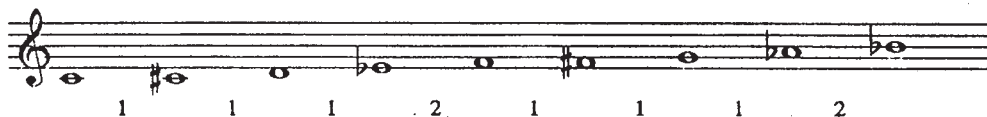
Analitikowi nie pozostaje więc nic ponad przyjrzenie się niektórym właściwościom języka dźwiękowego i przejawom jego organizacji w innych częściach *Liturgii*.

Wśród nielicznych recenzji, jakie ukazały się po prawykonaniu utworu, dominowało uznanie dla jednorodności i spójności dzieła osiągniętych na drodze konsekwentnie przyjętej dyscypliny i ascezy środków. Stefan Kisielewski pisał o „pustej, niby oschłej interwalice” utworu, jakby „wykutej w skale”¹⁰, Jan Stęszewski o „zharmonizo-

⁹ *Najbardziej cenię...*, s. 4.

¹⁰ Stefan Kisielewski, „Ruch Muzyczny”, 1986, nr 23, s. 4.

wanym monolocie”¹¹, Tadeusz Kaczyński o „idei oczyszczenia muzyki religijnej z zewnętrznych ornamentów i teatralnego gestu”¹². Źródłem muzycznej ascetyczności *Liturgii* jest jednak nie tylko sposób potraktowania tekstu i monochromatyczność, ale także zastosowany system porządkowania materii dźwiękowej. Mycielski odrzuciwszy reguły klasycznej dodekafonii – „dają mi zawsze wrażenie szarzyzny dźwiękowej”¹³ – posłużył się swobodnie konstruowanymi układami siedmio-, ośmio- i dziewięcio-dźwiękowymi. Szeregi te dają się ułożyć według następstw mało- i wielkosekundowych. Np. instrumentalny początek *Kyrie* został oparty na porządku dziewięcio-dźwiękowym:



Przykł. 3. Z. Mycielski, *Liturgia sacra*, cz. I.

Jego regularność wykrywamy także na poziomie połączeń kolejnych stopni, np. I–V, II–VI, III–VII itd. – otrzymamy wówczas zawsze interwał kwarty czystej, szczególnie eksponowany w muzyce Mycielskiego. Pierwsze wejście chóru – t. 16–20 – wprowadza trzy brakujące w poprzednim porządku dźwięki: *a*, *e*, *h*:



Przykł. 4. Z. Mycielski, *Liturgia sacra*, cz. I, t. 16–20

ustawiając całą frazę *Kyrie eleison* na pozycjach diatonicznych. Ten proceder eliminacji z przebiegu, a potem wprowadzenia kilku dźwięków Mycielski nazwał „modulacyjną niespodzianką”¹⁴, oczywiście abstrahując od skojarzeń tonalno-funkcyjnych. To pierwsze wejście chóru zyskało w ten sposób dodatkowe wzmocnienie, mamy tu bowiem potrójne przeciwstawienie: brzmienia (instrumenty – chór), wysokości dźwięków, stopnia nasycenia (dysonansowość – paralelizmy pustych kwart i kwint), nie mówiąc już o rytmie i zmianie poziomu dynamiki.

Dalszy przebieg pierwszej części *Liturgii* jest następujący: trzy powtórzenia „Kyrie eleison”, trzy powtórzenia „Christe eleison”, trzy „Kyrie eleison” i w kulminacji

¹¹ Najbardziej cenię..., s. 4.

¹² Tadeusz Kaczyński, *Jesień Polska*, „Ruch Muzyczny”, 1986, nr 24, s. 11.

¹³ Z. Mycielski, *Jeszcze o wyborach wysokości dźwięku*, „Res Facta”, 1994, nr 1(10), s. 12.

¹⁴ Ibidem, s. 12.

quasi-litanijna recytacja na stojących dźwiękach: trzy razy słowo „Kyrie”, trzy razy „Christe” i trzy razy „Kyrie”. Kolejne chóralne frazy „Kyrie eleison” i „Christe eleison” podlegają zasadzie swoistego kadencjonowania polegającego na rozwiązaniu interwału seksty lub septymy na czystą oktawę. Odcinki dążą kolejno do dźwięków: *b, h, c* („Kyrie eleison”), *cis, d, es* („Christe eleison”), a ponowna faza „Kyrie eleison” kończy się rozwiązaniem na *fis*. Każdy z dwugłosowych odcinków stanowi „modulacyjną niespodziankę” w stosunku do poprzedzającego, opierając się na transpozycji układu dźwiękowego wraz z jego rozszerzeniem:

„Kyrie eleison”:

(1)	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>		→	<i>b</i>
(2)	<i>b</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>as</i>			→	<i>h</i>
(3)	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	→ <i>c</i>

„Christe eleison”:

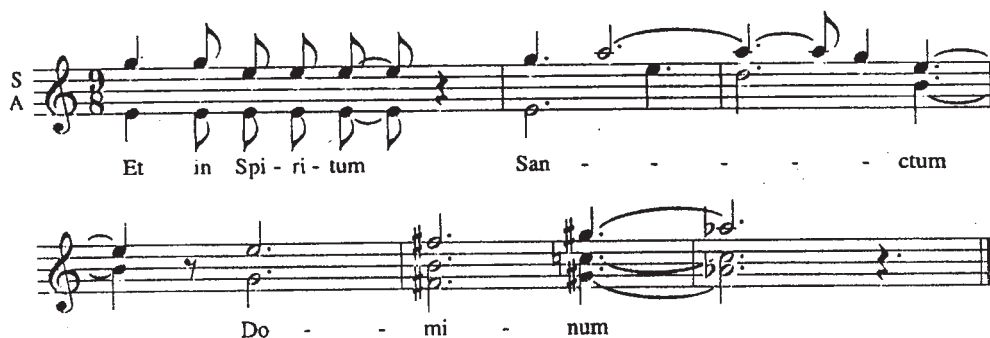
(1)	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	→	<i>cis</i>
(2)	<i>cis</i>		<i>es</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>			→	<i>d</i>
(3)	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	→	<i>es</i>

Jak widać, kompozytor układa porządki dźwiękowe – mówiąc jego słowami – „według aktualnych potrzeb”, tak, aby unikać wszelkich skojarzeń z ciężeniami funkcyjnymi, czy harmoniką modalną, zarazem jednak swobodnie korzystając z metod dodekafonicznych. Stąd powtarzające się dźwięki i interwały obok zasady transpozycyjności, a układy silnie schromatyzowane obok diatoniki. Stąd na początku każdego odcinka wyeksponowany interwał kwarty (lub jej przewrotu), jako struktura pionowa i następstwo sekundy wielkiej – linearnie, analogicznie do wstępu instrumentalnego, gdzie wiolonczele inicjują komórkę dźwiękową:



głosu. Każdy z nich rozpoczyna się od interwału kwarty (struktura pionowa) i sekundy wielkiej (ruch poziomy). Kadencjonowanie kolejnych odcinków następuje coraz wyżej: na *b*, *h*, *cis*, *d*, *e*, z kulminacją na *gis*. A zatem, analogicznie do *Kyrie*, narastanie napięcia odbywa się na drodze transpozycji porządku dźwiękowego, swobodnie rozszerzanego w niektórych odcinkach.

Silna dominacja interwału kwarty, dająca się zaobserwować nie tylko w paralelizmach i sekwencjach chóralnych, ale również w ostinatowych, quasi-sygnałowych interwencjach instrumentów blaszanych, powoduje, że nieoczekiwanego znaczenia nabiera pojawienie się interwału tercji wielkiej. Konotacje z trybem majorowym nie są tu nieuniknione, zważywszy na kontekst dźwiękowy. Dwa wykryte przypadki są jednak analogiczne. Pierwszy to osiągnięcie tercji *as–c* w pochodzie ku górze, jako kulminacja frazy „et Spiritum Sanctus Dominum” w *Credo* (na słowie „Dominum”):



Przykł. 6. Z. Mycielski, *Liturgia sacra*, cz. III, t. 47–52

Drugi raz tercja *as–c* pojawia się przy słowie „Deus” w *Benedicat vos*. Przy konsekwentnym wystrzeganiu się przez kompozytora elementów symboliki muzycznej, te dwa momenty chwilowego rozjaśnienia wyrazowego trudno uznać za przypadkowe.

Innym czynnikiem silnie integrującym formę całej kompozycji jest, obok języka dźwiękowego, proporcjonalność i symetryczność (por. rys 1). Poszczególne części cechuje zwartość i wyrównane proporcje czasowe. Forma *Liturgii* została zogniskowana na dwu najbardziej „gregoriańskich” częściach centralnych: *Credo* i *Sanctus*, okolonych częściami błagalnymi: *Agnus Dei* i *Kyrie* z jednej strony, *Agnus Dei* i *Domine, non sum dignus* (plus reszta) z drugiej. Jednocześnie *Kyrie* i końcowe *Benedicat vos* tworzą ramy kompozycji, zbliżone do siebie za sprawą wyrazistego, mocnego udziału medium instrumentalnego. Dodajmy, że środki instrumentalne zgodnie z koncepcją kompozytora zostały tu użyte bardzo powściągliwie, bez sięgania do arsenału sonorystyki, bez udziału perkusji, z wyeksponowaniem jedynie instrumentów dętych blaszanych monochromatyczny koloryt brzmieniowy *Liturgii* zawdzięczamy specyficznej metodzie instrumentacji, scharakteryzowanej przez Mycielskiego słowami: „Można przejechać karetą między niskimi a wysokimi rejestrami orkiestry”.

Na tle polskiej muzyki współczesnej *Liturgia sacra* wyróżnia się doskonałym wyważeniem obu czynników: subiektywnego i obiektywnego. Monumentalny przepych

i patos religijnych dzieł Pendereckiego jest jej równie obcy jak balansujący wokół nieprzekraczalnych granic emocjonalny ekstremalizm Góreckiego, żeby sięgnąć po przykłady najbardziej charakterystyczne. Podejście Mycielskiego jest konsekwentnie aromantyczne, choć nie pozbawione akcentów uczuciowych, a jego indywidualizm widoczny choćby w sposobie ujęcia tematu jest stonowany za sprawą języka muzycznego o swoiście metahistorycznych cechach. Biorąc pod uwagę zarówno stronę czysto brzmieniową, jak i splot gregoriańskiej modalności ze zrębami myślenia dodekafonicznego, nie mamy wątpliwości, że utwór przynależy do muzyki XX wieku. Ale jednocześnie nie zawiera on żadnych przesłanek typu „tu i teraz” (równie dobrze mógłby być „datowany”, np. w okolicach *Króla Edypa* Strawińskiego). Dążenie do wymiaru uniwersalnego przejawiało się w niewrażliwości kompozytora na tzw. mody muzyczne, ale również w braku elementów rozpoznawalnych jako typowo polskie, np. w sferze ekspresji. To właśnie owa „obiektywna zawartość” (J. Hani) stawia dzieło Mycielskiego na całkowicie odrębnych pozycjach w polskiej muzyce sakralnej.

ANEKS¹⁵

I. Nota biograficzna

Zygmunt Mycielski urodził się w 1907 roku w Przeworsku. Odbył studia muzyczne pod kierunkiem o. B. Rizziego w Krakowie oraz Nadii Boulanger i Paula Ducasa w paryskiej Ecole Normale de Musique. W latach 1928–1936 działał w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków w Paryżu (m.in. jako jego prezes). Po powrocie do kraju zajmował się kompozycją i publicystyką muzyczną. Brał udział w kampanii wrześniowej 1939 i kampanii we Francji 1940. W latach 1949–1950 był prezesem Związku Kompozytorów Polskich. Od 1960 do 1968 Zygmunt Mycielski piastował stanowisko redaktora naczelnego „Ruchu Muzycznego”. Jest laureatem m. in. Nagrody Państwowej (1952 – za *Symfonię polską*), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1954, 1986), Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Ks. Rainiera III w Monako (1961 – „Mention Speciale” za *II Symfonię*) oraz Nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za twórczość kompozytorską i eseistykę muzyczną (1981). Wydał 3 zbiory esejów i felietonów muzycznych: *Ucieczki z pięciolinii* (1957), *Notatki o muzyce i muzykach* (1961), *Postludia* (1977). Zmarł 6 sierpnia 1987 w Warszawie.

II. Wykaz utworów

♦ Utwory orkiestrowe

5 Szkiców symfonicznych (1945)

I Symfonia (1947)

Uwertura śląska na orkiestrę i 2 fortepiany (1948)

Symfonia polska (1951)

Koncert fortepianowy (1954)

II Symfonia (1961)

III Symfonia – Sinfonia breve (1967)

¹⁵ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

IV Symfonia (1973)

V Symfonia (1977)

6 Pieśni na orkiestrę (1968)

Wariacje na orkiestrę smyczkową (1980)

Fantazja na orkiestrę (1981)

♦ **Utwory kameralne**

Trio fortepianowe (1934)

5 Preludiów na kwartet smyczkowy i fortepian (1967)

♦ **Utwory wokarno-instrumentalne**

3 Pieśni na sopran i fortepian do słów C. K. Norwida, E. Żegadłowicza i własnych (1929–1930)

3 Pieśni do słów Petroniusza na sopran i fortepian do tekstu łacińskiego (1935)

*5 Pieśni weselnych na sopran i fortepian do fragmentów poematu B. Jasieńskiego *Słowo o Jakubie Szeli** (1937)

5 Pieśni na głos i fortepian do słów Cz. Miłosza (1947)

Portret muzy na głos recytujący, chór mieszany i 15 instrumentów do słów K.I. Gałczyńskiego (1947)

Brzezina, pieśń na sopran i kwintet smyczkowy do słów J. Iwaszkiewicza (1952)

4 Pieśni mazowieckie na chór i orkiestrę do tekstów ludowych (1953)

Nowy lirnik mazowiecki, 9 Pieśni i finał na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę do tekstów P. Hertza (1955)

Krągły rok, 6 Pieśni na baryton i fortepian do tekstów J. Iwaszkiewicza (1967)

Psalmy na baryton, chór i orkiestrę (1982)

Cykl pieśni do tekstów Z. Herberta (1983)

Liturgia sacra na chór i orkiestrę (1984)

Fragmenty na chór i orkiestrę (1987)

♦ **Utwory sceniczne**

Zabawa w Lipinach, balet (1953)

Summary

Zygmunt Mucielski's *Liturgia sacra* – misterium tremendum et fascinosum

The case of *Liturgia sacra* by Zygmunt Mucielski is being considered as an example of the incorporation of the idea of the sacred into a musical work. The starting point are two quotations: from Jean Hani: "Art is sacred not owing to subjective intentions of the artist, but due to its objective content" and from Józef Tischner: "The sacred is the value which is contributed to first by mystery, second by fascination, and third by fear." In his work Mucielski presents the irrationality of approach, intellectual constructivism, subjective emotionality and the drive at the objectivity of form. The expression of the latter are references to the Latin tradition and the saturation of the musical language with Gregorian motives, while irrationality finds its expression in the individual selection of texts and their arrangement which make the supplicatory tone dominant.

The ascetism of musical means has its source on the one hand in a very restrained treatment of orchestration (monochromatic tone colour), and on the other, in the system of sound organization that

has been applied. The composer has made use of freely constructed seven, eight and nine-tone groupings as well as the principle of transposition, which has allowed him to avoid not only all associations with tonal or modal harmony, but also the routine of serial procedures. The appearance of the tones which are missing in the preceding sequence – a technique labelled by Mycielski the "modulation surprise" – and the principle of shifting sound configurations up the scale intensify the dramatism of expression in the *Kyrie* and the *Credo*.

The unique role is played by the perfect fourth, which is underlined both in linear and vertical patterns, e.g. in parallelisms. The avoidance of the third, which appears only sporadically, deepens the austere, almost archaic-sounding, sonorous climate.

Mycielski's *Liturgia sacra* thus occupies an entirely individual position in contemporary Polish sacred music, which is far removed from the monumental pathos of the works of Penderecki as well as from the emotional extremism of Górecki.



ZOFIA HELMAN

Warszawa

Roman Palester – Kantata „Wisła” do słów Stefana Żeromskiego

Na początku 1947 roku Roman Palester wyjechał do Paryża z nie ukrywanym zamiarem zamieszkania tam na stałe. W jego planach nie było to równoznaczne z wyborem emigracji, nie oznaczało też zerwania kontaktów z krajem, zaś powodem tego posunięcia była chęć ucieczki od nadmiaru obowiązków społecznych, które go absorbowały w pierwszych latach powojennych. Oficjalnie Roman i Barbara Palestrowie byli delegatami Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Paryżu, co poświadczają obszernie sprawozdania p. Palestrowej kierowane w latach 1947–1949 do dyrektora Tadeusza Ochlewskiego¹. Roman Palester przyjeżdżał zresztą w tym czasie parokrotnie do Polski, a po raz ostatni był w 1949 roku na zjeździe w Łagowie – zaproszony osobiście przez ministra Sokorskiego. Początkowo nic więc nie zapowiadało przyszłego konfliktu, w rezultacie którego kompozytor wybrał drogę wygnania. Nawet, gdy odmówił udziału w odbywającym się we Wrocławiu w 1948 roku Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju, nie spotkały go jeszcze żadne większe represje.

Trzeźwo myślący przyjaciele próbowali uświadomić Palestrowi jak niekorzystnie oddziałuje nieobecność w kraju na jego sytuację jako kompozytora; Tadeusz Ochlewski posuwał się nawet do zarzutu „zdrady” i „małości”². Kompozytor jednak nie

¹ Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (PWM) w Krakowie, teczka „Roman Palester”.

² List Tadeusza Ochlewskiego do Romana Palestra z 26 XI 1947, Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

zdawał sobie do końca sprawy, nawet po Łagowie, jak postępujący proces stalinizacji zaciąży na sprawach kultury i układach środowiskowych. Starał się zmusić wszystkich do uznania za sprawę normalną (bo taka w istocie była), że mieszka w Paryżu, pozostając w stałym kontakcie z krajem, nawet za cenę pewnych kompromisów. Okazało się to niemożliwe i w 1951 roku Palester został uznany przez władze ministerialne w Polsce za „wroga ustroju” i „formalistę”, jego nazwisko znalazło się „na indeksie”, a twórczość przestała funkcjonować w życiu muzycznym.

Okres pobytu w Paryżu w latach 1947–1950 był dla twórczości Palestra wyjątkowo korzystny, nic więc dziwnego, że starał się go za wszelką cenę przedłużyć. Powstały wówczas: *Mała Serenada* na flet, skrzypce i altówkę (1947), *Nokturn* na orkiestrę smyczkową (1947), *Sinfonietta* na orkiestrę kameralną (1948), *Divertimento* na 9 instrumentów (1948), kantata *Wisła* do tekstu Stefana Żeromskiego (1948/1949) i *Symfonia na dwie orkiestry smyczkowe* (1949/1950); ponadto w latach 1947–1949 kompozytor ukończył rozpoczęte w 1945 r. *Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę oraz rozpoczął pracę nad *IV Symfonią* i *Trenami* na głos i zespół instrumentalny³.

Pierwsze pomysły kantaty *Wisła* sięgają 1948 roku. Palester, zachęcony zamówieniem belgijskiego komitetu obchodów stulecia śmierci Chopina, zaczął snuć projekty nowego „wielkiego” utworu, który w zamierzeniu określił jako „bardzo polski”⁴. Utwór powstawał w ciągu pierwszej połowy 1949 roku. W kolejnych listach do Tadeusza Ochlewskiego z marca i kwietnia pojawia się już tytuł *Wisła*, przy czym kompozytor żartobliwie donosi, że praca „posuwa się coraz dalej w «wyciąganiu ostatnich konsekwencji z mojej formalistycznej od początku postawy», jak by powiedziała biedna Stefania Ł... . Taka to podła formalistyczna inspiracja u mnie...”⁵.

Tadeusz Ochlewski najwyraźniej próbował odwieść kompozytora od owych „formalistycznych” skłonności: „*Wisłą* interesujemy się w 200%. W druku u nas są *Melodie taneczne Powiśla*. Jest ich w tym zbiorze 125. Nie mogę Ci w tej chwili posłać nut, ale załączam przedmowę, dla Twojej orientacji. Radzę Ci stop, aż Ci nadeślę pierwszą odbitkę melodii”⁶.

Palester odpowiedział: „Przyślij mi jak najprędzej te melodie Powiśla (...), choć to niezupełnie tak było pomyślane, ale mogą jeszcze bardzo wpłynąć na tę robotę”⁷.

Wydanie *Melodii* opóźniało się jednak, zresztą Palester daleki był w tym czasie od stylizacji folklorystycznych, jakkolwiek nie odżegnywał się od idei stylu narodo-

3 Wzmianki o tych utworach znajdujemy w liście do Tadeusza Ochlewskiego z 30 IV [1950]. Palester wspomina też o napisaniu *Concertina* na 2 skrzypiec, ale utworu tego nie ma w archiwum kompozytora i nie pojawia się on w wykazach jego kompozycji.

4 Por. list Romana Palestra do Tadeusza Ochlewskiego, Paryż 16 XI 1948, Archiwum PWM w Krakowie,teczka „Roman Palester”.

5 List Romana Palestra do Tadeusza Ochlewskiego, Paryż 7 marca 1948 [1949], Archiwum PWM w Krakowie,teczka „Roman Palester”.

6 List Tadeusza Ochlewskiego do Romana Palestra z 12 IV 1949, Kopia w Archiwum PWM w Krakowie,teczka „Roman Palester”.

7 List Romana Palestra do Tadeusza Ochlewskiego z 28 IV 1949, Archiwum PWM w Krakowie,teczka „Roman Palester”.

wego. Widział już jednak ten problem w nowej perspektywie, poszukując idiomu polskiego w innych wyznacznikach, niż motywy i rytmy ludowe, a zarazem – wzorem Szymanowskiego – dążąc do syntezy tego idiomu z oryginalnymi środkami warsztatowymi. Już w *Kołaczach* (1942) i w *Polonezach Ogińskiego* (1943), nawiązując do staropolskiej tradycji, starał się podkreślić charakterystyczne cechy narodowe bardziej poprzez uogólnione momenty natury ekspresywnej, najpełniej wyrażone w polonezie, niż szablonowe imitacje folkloru.

W kantacie *Wisła*, jak wskazuje kompozytor, źródłem inspiracji stał się nie tylko tekst Stefana Żeromskiego i zawarte w nim patriotyczne intencje, ale też ojczysty krajobraz, nabierający wręcz wymiaru symbolicznego: „Przed laty, w najciemniejszym okresie okupacji niemieckiej w Warszawie, w małym kółku przyjaciół – artystów zastanawialiśmy się, jakie miejsce, jaki krajobraz, jaka atmosfera najlepiej wyraża samo sedno tego przedziwnego fenomenu Ojczyzny, którego wszyscy czujemy się małą nieznaczną częścią, a któremu na imię Polska. Stefan Jaracz, który znajdował się wówczas w tym gronie, twierdził, że dolina Wisły pod Kazimierzem najlepiej syntetyzuje to wszystko, co w jego sercu łączyło się z pojęciem kraju ojczystego. Przyznaję, że od tej pory innymi oczyma patrzyłem spod ruin baszty poprzez mętne fale wiślane i kępy wikliny na owe rozsiane na drugim brzegu atrybuty polskości: od dworku ze spływającym w stronę rzeki sadem aż po potężne i zaklęte nieruchomo ruiny janowieckiego zamku. Nieco później ten obraz skojarzył mi się z piękną prozą Żeromskiego, który jak nikt inny znalazł właściwe słowa dla wyczarowania tego samego obrazu”⁸.

Da się zauważyć pewną zbieżność „bardzo polskiego” utworu Palestra z zarysowującymi się w latach powojennych programami estetycznymi ukierunkowanymi głównie na treści narodowe. Sam kompozytor zwraca uwagę w liście do Tadeusza Ochlewskiego, że zarówno *Wisła*, jak i *Kołacze*, których wydaniem interesował się dyrektor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, są – jak się wyraził – „na czasie”⁹. Patriotyczne treści kantaty i patetyczny gest w pełni odpowiadały wyzwaniom powojennego okresu. Z drugiej strony jednak zarysowuje się zasadnicza różnica w pojmowaniu i realizacji owych treści. Tekst Żeromskiego o Wiśle powstał w 1918 roku dla uczczenia niepodległości innej Polski, niż ta, w której przyszło teraz żyć kompozytorowi, a pomysł napisania utworu nasunął mu się dokładnie w trzydziestą rocznicę wydarzenia, choć mógł się kojarzyć z chwilą aktualną. Nie zamierzał też kompozytor czynić żadnych koncesji na rzecz zrozumiałości języka muzycznego, pozostawiając sobie pełną swobodę w zakresie formowania materiału muzycznego. *Wisła* nie oznaczała więc wyraźnego sprzeciwu wobec estetycznego programu szerzonego w powojennej Polsce, ale też nie może być traktowana jako forma serwilizmu, który jako postawa był Palestrowi całkowicie obcy. Zresztą hasła socrealistyczne w roku

⁸ Nagroda muzyczna Oddziałów Wartowniczych. Przemówienie Romana Palestra. Dodatek Tygodniowy „Ostatnich Wiadomości”, Mannheim 23 X 1955, R. VIII, nr 43 (360), s. 3.

⁹ List Romana Palestra do Tadeusza Ochlewskiego z 19 VII 1949, Archiwum PWM w Krakowie,teczka „Roman Palester”.

1948 nie przybrały jeszcze tak agresywnej postaci jak po Łagowie. Zamysł utworu wyrósł więc z autentycznego, świadomego zaangażowania twórcy w wywodzącą się jeszcze z okresu międzywojennego dyskusję wokół stylu narodowego; chodziło o stworzenie dzieła, którego polski charakter nie wyklucza eksperymentowania w zakresie języka brzmieniowego i rozwiązań formalnych.

Podobnie jak w przypadku *Requiem*, w procesie twórczym nad kantatą pojawia się problem poliwersyjności. Pierwsza, wstępna partytura, odrzucona przez kompozytora, nie jest jedynie zapisem szkicowym, lecz ukończoną całością, pozostawioną w postaci czystopisu (por. wykaz źródeł w Aneksie). Od wersji następnej różni się przede wszystkim obsadą, jak również wieloma szczegółami natury harmonicznymelodycznej, natomiast rozplanowanie formy pozostaje we wszystkich kolejnych redakcjach niezmienione. Zespół instrumentalny w wersji wstępnej składał się z sześciu rogów, dwóch harf, trzech fortepianów i perkusji. W wersji przeznaczonej do francuskiego wykonania w Brukseli występują już cztery rogi, dwie harfy, dwa fortepiany i perkusja. Ta obsada pozostaje też w nie różniącej się niczym wersji polskiej z roku 1949 oraz w wersji ostatecznej, zredagowanej w 1979 roku (1985?), w której został jedynie wzbogacony zespół perkusyjny. Począwszy od wstępnej redakcji aż do ostatniej następuje coraz większe nasycenie chromatyką w liniach głosów chóru i większa komplikacja współbrzmień, niekiedy też uzupełnienia w partii instrumentalnej i niewielkie skróty tekstu słownego, natomiast nie zachodzą żadne większe zmiany w zakresie przebiegu formy.

Tekst słowny pochodzi z poematu prozą Stefana Żeromskiego *Wista*¹⁰. Kompozytor zestawiał nową całość z fragmentów poematu, przedstawiając ich kolejność. W dwóch pierwszych częściach kantaty zastosował odcinki II rozdziału pt. *Wista*, natomiast w trzeciej części – odcinki I rozdziału pt. *Nowy ład*.

Kantata *Wista* wyrosła z doświadczeń Palestra wyniesionych ze współpracy z teatrem i filmem. W utworze tym słowo odgrywa znacznie większą rolę, niż zazwyczaj w formach kantatowych i pieśniowych. W trosce o pełną zrozumiałość tekstu kompozytor wprowadził obok śpiewu chóralnego solową recytację przeznaczoną na głos męski. Odcinki tekstu zostały umieszczone w przedziałach taktowych z zastosowaniem wartości rytmicznych i pauz, jednakże w «Słowie wstępnym» do nowej wersji utworu Palester zaznacza, że tylko „początki i zakończenia fraz powinny być w tym miejscu, w którym są zanotowane, natomiast pomiędzy tymi punktami recytant (!) ma pełną swobodę rytmiczną i ogólnieinterpretacyjną, a notacja ma jedynie charakter informacji i sugestii wykonawczej”. W wersji z 1949 roku deklamacja recytatora i chóru została zanotowana za pomocą krzyżyków umieszczonych na laskach, jak w notacji śpiewu mówionego (*Sprechgesang*), ale bez kluczy na pięciolinii; w późniejszej wersji kompozytor pozostawił w odcinkach recytowanych same laski z przypisanymi wartościami rytmicznymi, natomiast krzyżyki występują we fragmentach chóralnych *parlando* na określonej wysokości dźwięku (brak takiego *parlando* w pierwszej wersji). W pierwszej części, gdy recytacja wysunięta na pier-

¹⁰ Stefan Żeromski, *Wista*, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa 1918.

wszy plan przybiera charakter swobodny, improwizacyjny, pojawia się zapis ametryczny z fermatami w partiach instrumentalnych i oznaczeniem *lunga* (część I, t. 53, 57, 61, 65¹¹). Jest to moment szczególnie istotny pod względem semantycznym i ekspresyjnym, kulminacja dramaturgiczna, dlatego kompozytor eksponuje słowo ograniczając partię instrumentalną jedynie do roli tła.

Chór pośredniczy między recytacją solową a partią instrumentalną. Skala środków wokalnych obejmuje poza śpiewem także recytację (*parlato*), zbliżającą się do szeptu w *pianissimo* i do krzyku w *fortissimo*. Niekiedy, jak na początku części pierwszej, chór traktowany jest instrumentalnie (*wokaliza*); najczęściej jednak wspiera słowo recytowane, repetując w skrócie niektóre zdania czy fragmenty zdań, bądź współdziała z instrumentami podejmując główne motywy melodyczne (w trzeciej części). W niektórych fragmentach tekst jest podzielony między recytatora a chór na zasadzie responsorialnej (część I, t. 53–67); innym razem partia chóralna pełni rolę samodzielną będąc głównym nośnikiem ekspresji (część III, t. 125–151¹²), przy czym pomimo dokładnego rozplanowania tekstu mówionego w taktach i głosach, brzmienie chóru daje efekt prawie aleatoryczny.

Kompozytor nadaje tekstowi recytowanemu charakter samoistny, by w pełni przekazać jego wszystkie treści i ogólny sens. Rzeka jako cudowne zjawisko natury staje się zarazem symbolem narodu i jego dziejów; wiosenne odnowienie przyrody tworzy parabolę do odrodzenia narodowego. Końcowa apostrofa z gloryfikacją polskiej mowy, zamykając ów krąg wzajemnych odniesień i asocjacji, nabiera charakteru wręcz liturgicznego: „Bądź pozdrowiona przenajświętsza ziemia nasza, którą czciliśmy miłością bezdenną, gdyś była pod otchłaniami wód niewoli! Bądź pozdrowiona teraz i o każdej porze mową naszą tysiącletnią i na wieki wieków świętą!”

Obok cech semantycznych Palester starał się uwypuklić foniczne jakości tekstu. Żeromski ukazuje bowiem w poemacie nie tylko niezwykle bogactwo słowotwórcze polskiej mowy, ale jej piękno dźwiękowe. Organizacja warstwy brzmieniowej – niezwykle sugestywna, wręcz muzyczna – nadaje tekstowi pisanemu prozą walor poetycki. Środki te nie mają charakteru tylko zdobniczego, lecz wzmacniają warstwę znaczeniową, uwydatniając jej siłę obrazotwórczą i ekspresyjną. Efekty onomatopieczne pojawiają się np. we fragmentach opisujących źródła Wisły: „Poczęcie Wisły dokonywuje się wśród świstu-poświstu wiatrów południa”. Swoistą tonację ekspresywną w kolejnych odcinkach tekstu osiąga twórca przez aliterację oraz zestawienia w sąsiadujących wyrazach jednakowych bądź zbliżonych głosek i zespołów głosek, np. „nadranna rosa wiosny”, „różany szron”, „chmury czarującej”, „wspólne wiślańskie fale”, „przerzyna jasne powietrze pokrzyk czajki”, „niebiosami nieskończonymi”, „puszyste i bujające”, „olch pochyłych”, „śni swe przedwiośnie”.

Instrumentacja głoskowa przyczynia się do tworzenia kontrastów brzmieniowych już w samym tekście, np. odmienne preferencje głosek występują w obrazach Czarnej i Białej Wisły: „Ze śniegowic klinem wciosanych w szczeliny skalne między

¹¹ Numeracja taktów według wersji z 1949 roku.

¹² W nowej wersji kompozytor skrócił ten fragment i zastosował w nim responsorialną wymianę tekstu pomiędzy recytatorem a chórem.

trzonami szczytów podniebnych, na których roztrzaskuje się wściekły huragan, wyją furie burzy, ciężarne w zaspy śniegu i kamienie gradowe – sączą się w żleby wysokie wody do stawów. Z pieczar, drażonych przez kamienne pokłady wskutek wzdrzgnięcia bezdennej granitowej skaliny, gdzie czarne powierzchnie jezior podziemnych trwają nieruchomo w mroku przynigdy nierozdartym spojrzeniem oczu istoty żyjącej – skradają się wody czarne do przepaści głębokiej. Z łąnów leśnych, z trzęsawisk torfowych, z pościeli mchów, otulających stopy jodeł i świerków, z zagaja młodej olszyny, paproci i podbiałów – wylewa się czarna Wisła!”¹³.

Powtarzanie głosek szczelinowych: *s, z, sz, rz, c, cz, ś, ź, ć, dź, ch* – jakże typowych w języku polskim – podobnie jak sonornych *r, l, n* daje silny element szmerowy i rezonansowy, tyleż naśladujący brzmienie zjawisk przyrody, co tworzący odpowiedni nastrój i klimat uczuciowy. Zwraca też uwagę rozpoczynanie wyrazów od głosek zwarto-wybuchowych, zwłaszcza *p* (w drugim zdaniu siedmiokrotnie). Tworzy się ogólne wrażenie barw niskich, ciemnych, ale mocnych, donośnych. W następnym zdaniu: „Głębokimi wąwozy, po wielkich złomach kamieni i kłodach zwalonych drzew, w cieniu gałęzi i bujnych traw – pieni się Biała Wisła!” następuje zmiana doboru głosek na dźwięczne *z, w, ł*, nasalne *m, n* i zwarto-wybuchowe *g, k, b, d, t* na początku wyrazów oraz szczelinowe *ch* na końcu wyrazów, przy niemal całkowitej eliminacji *p, r* oraz *sz, cz, s*, charakteryzujących zdania poprzednie. Powstaje barwa jaśniejsza, bardziej miękka, mniej donośna.

Kompozytor respektuje w omawianym fragmencie „muzyczność” tekstu, wspierając jego funkcję obrazotwórczą jedynie tłem brzmieniowym o charakterze improwizacyjnym: tremola instrumentów na zmianę z długo wytrzymywanymi współbrzmieniami, dającymi możliwość dostosowania się do długości odcinków recytacji (część I, takty 52–67). Paralelizmy zdaniowe stały się podstawą podziału tekstu między recytatora a chór. Jedynie w krótkich pauzach zostały wprowadzone motywy instrumentalne nawiązujące do wstępu.

Poza fragmentami recytacji solowej (w pierwszej i trzeciej części) warstwa muzyczna zyskuje znaczenie bardziej autonomiczne. Z jednej strony – podobnie jak np. w muzyce filmowej – ilustruje na zasadzie dźwiękonaśladowczej obrazy sugerowane przez tekst; z drugiej – rządzi się własną logiką i prawami konstrukcji, tworząc rodzaj kontrapunktu w stosunku do warstwy słownej. Brzmieniowa niezależność muzyki jest jednakże pozorna, gdyż – wydawałoby się – czysto muzyczne tematy można zinterpretować jako nośniki znaczeń niesionych przez tekst.

W dwóch pierwszych częściach, obrazujących narodziny i bieg Wisły, kompozytor sięga po środki malarstwa dźwiękowego, kojarzące się ze zjawiskami ruchu. Na początku lekka przejrzysta faktura, charakterystyczny opadający z najwyższego rejestru do środkowego motyw staccatowy w partiach fortepianów, migotliwy ruch szesnastkowy na słowach „w łonie chmury czarującej (...)”, narastanie do *fortissimo* w odcinku instrumentalnym (t. 41–52) – korespondują z obrazami stawania się rzeki w jej górskich źródłach, jej zmienności, grozy i idyllicznego piękna zarazem (przykł. 1).

¹³ Tekst ten uległ skróceniu w nowej wersji utworu Palestra.

4 Allegretto leggiero 1-88

Rec. *f* Poczęcie Wiatru dokonanyu je się wśród świstu poświsłu wiatrów południa.

S.

A.

T.

B.

Allegretto leggiero 1-88

Cor. mf *bauché* *bauché* *bauché* *p*

Ar. I *f* *p* re #

Ar. II *f* *p* re #, sol #, si #

1-88 *Rec.* *3* *4*

Pft. I *pp*

Pft. II *pp*

Tmp. *p* *pp*

Pti. *di Tmp.* *3*

Przykł. 1. Kantata *Wisła*, t. 11–14

W drugiej części muzyka współtworzy kontrast pomiędzy opisem „ociężałych wód” toczących się ku Wiśle, a końcową poetycką wizją „złotych wiślanych smug” uchodzących w „przestwór morza” stykającego się z „nieskończonymi niebiosami”. W wejściu instrumentalnym kompozytor dla podkreślenia chaosu rozlewisk wprowadza blok brzmieniowy, w którym silnie akcentowane dźwięki rogów nakładają się na tło utworzone z glissandowych pasm w harfach i fortepianach na przemian z masywnymi współbrzmieniami rozłożonymi w szerokim zakresie rejestrów (przykł. 2).

The musical score is titled "Largo grave 4/4". It is a single system score for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Cor. in F (Horn in F), Ar. I & II (Arpa, Harp), Pft. I & II (Piano), Tmp. (Trompeta), Trb. pic. (Tromba piccolo), Pttb. (Percussion), and Tmt. (Timpani). The score is written in a single system with multiple staves. The music features a complex texture with glissandi in the harps and piano, and a block of sound created by the horns. The score is written in a single system with multiple staves.

4/4 3/4

grave mf 17

Rec. Zni - zinnych błot, ru - da - wic, pływających jezior i stawisk

T. Zni - zin - nych błot, ru - da - wic

B. Zni - zin - nych błot, ru -

Cor. in F

Ar. I

Ar. II

Pft. I

Pft. II

Timp.

Tmb. pice.

PtHo Tmt.

17

Rec. *ciagna ze wszech stron ku Wi - śle wo - dy o - cie -*

T. *plytkich je - zior i sta - wisk*

B. *- da - wie - plytkich je - zior i*

Ar. I *mi #*

Ar. II *mi b*

Pf. I

Pf. II

The musical score is written for a vocal and instrumental ensemble. It features a Recorder (Rec.), Tenor (T.), Bass (B.), and two Armonica parts (Ar. I and Ar. II). The piano accompaniment consists of two staves (Pf. I and Pf. II). The lyrics are in Polish. The Recorder part has a melodic line with lyrics. The Tenor and Bass parts have lyrics. The Armonica parts have lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support.

Natomiast w odcinku końcowym tej części struktury dźwiękowe stają się uporządkowane a faktura klarowna; stopniowe narastanie wolumenu brzmienia prowadzi do kulminacji w taktach 48–51 („przestwór morza”) z maksymalnym wykorzystaniem przestrzeni dźwiękowej. Charakterystyczne jest muzyczne przedstawienie nieskończoności morza i niebios za pomocą szeregu kwartowego w kanonie, obejmującego wszystkie dwanaście dźwięków w kierunku wstępującym i zstępującym (partia fortepianów, t. 38–45), z dodatkowymi wzmocnieniami w dwóch niepełnych szeregach. Niemal mistycznemu obrazowi natury przedstawionemu w tekście odpowiada w muzyce „naturalny” porządek interwałów i współbrzmień: kwinty w partii chóru, kwartowe szeregi, współbrzmienia kwintowe oraz rozbudowane, poliharmonicznie nakładające się trójdźwięki w partii instrumentalnej.

Myślenie muzyczne Palestra jest zarazem dramaturgiczne i architektoniczne. Dynamika tekstu sugeruje punkty najwyższych wzniesień, zmiany napięć, kontrasty, zawieszenia, tonacje emocjonalne poszczególnych odcinków. Kompozytor kształtując formę nie ogranicza się jednak do metody sukcesywnego postępowania za zmianami tekstu, lecz wprowadza własny porządek architektoniczny, związany z segmentacją, symetrią rozmiarową, powtórzeniami, zaokrągleniami, rozwojem tematycznym. Nadaje więc tekstowi muzyczną formę, wchłaniającą materię słowną.

W kantacie występują charakterystyczne myśli muzyczne powracające w kolejnych częściach i stabilizujące przebieg utworu. Należy do nich przede wszystkim temat główny, pojawiający się nie na początku, lecz w środku części pierwszej (takty 16–20), a w pełnej postaci ukazany w części drugiej.

Rozwijający się szerokim łukiem, w pierwszych dwunastu dźwiękach wyczerpuje pełną skalę chromatyczną (*e a gis c g f e s d cis fis ais h*). Choć to następstwo wykazuje pod względem morfologicznym cechy serii, w istocie nią nie jest, lecz należy do bardziej rozbudowanego tematu. Jeśli weźmiemy pod uwagę następne dźwięki, okaże się wprawdzie, że począwszy od *gis* występuje inwersja grupy pierwszych sześciu dźwięków, ale na tym się kończą zbieżności z techniką dodekafoniczną (przykł. 3).



Przykł. 3. Kantata *Wisła*, cz. II, t. 28–32

Temat ten ukazuje się też w całości w części trzeciej (t. 55–59), a ponadto kompozytor operuje jego wstępnym motywem przewijającym się w partii rogów (np. t. 6, 35–36, 41–42) oraz w partii chóru (alt i sopran, t. 155–159). Nie będzie chyba nadużyciem interpretacyjnym nadanie temu tematowi funkcji symbolicznej i w kon-

tekście słownym określenie go „tematem Wisły”, biorąc pod uwagę otwarcie na dalsze znaczenia: rzeka jako symbol ziemi ojczystej i narodu.

Inne elementy stabilizujące w pierwszej części utworu nie mają znaczenia tematycznego, lecz sonorystyczne i strukturalne. Wstępne współbrzmienie w pierwszej części w oktawach od kontra do małej zawiera trzy charakterystyczne elementy: ciemną, głuchą barwę z silnym rezonansem, sekundowo-septymową budowę interwałową oraz synkopowany rytm (przykł. 4).

Lento molto misterioso $\text{♩} = 42$

Soprano
Alto
Coro
Tenor
Basso

Lento molto misterioso $\text{♩} = 42$

Corno

Arpa I

Arpa II

Pianoforte I

Pianoforte II

Tam-tam

bauche
pp
pp
luna corda
luna corda

Przykł. 4. Kantata Wisła, cz. I, t. 1-2

Elementy te występują w dalszym przebiegu łącznie bądź oddzielnie. I tak współbrzmienie powraca w tej samej postaci na końcu utworu (czwarty takt od końca), tworząc rodzaj ramy, oraz w takcie 6 w pierwszej części i takcie 124 w trzeciej części (podkreślenie ważnego momentu dramaturgicznego), zaś w zmienionym układzie wysokościowo-interwałowym, ale w podobnej barwie zjawia się kilkakrotnie w pierwszej części, w taktach 52, 63 i 67. Sekunda mała i jej przewrót septyma wielka stają się istotnym elementem strukturalnym w kształtowaniu towarzyszących współbrzmień i figuracji, np. w taktach 21–26, 32 i 68–71. Synkopowany rytm tworzy formułę zakończeniową w pierwszej części. Zatem współbrzmienie otwierające stanowi rodzaj centrum brzmieniowego, oddziałującego na dalszy przebieg. Pewne nawiązania w trzeciej części do pierwszej (np. w takcie 54) oraz do drugiej (zakończenie z postęпами kwart czystych) mogą świadczyć o semantycznej funkcji tych komponentów. Znamienne, że kompozytor powiększa ich udział w nowej wersji utworu.

Podział utworu na trzy części świadczy raczej o wzorcach symfonicznych, niż kantatowych. Z tekstu wynika przy tym taka koncepcja dramaturgiczna, w której punkt ciężkości przypada na część ostatnią, do której dwie pierwsze stanowią wprowadzenie. Tekst wpływa również na zasady segmentacji poszczególnych części, jednakże forma całości powstaje dopiero ze współdziałania warstwy muzycznej i słownej. W pierwszej części wyróżnić możemy siedem odcinków o zmiennej obsadzie wykonawczej, przy czym muzyczne powtórzenia, nawiązania i aluzje przyczyniają się do powstania symetrycznego układu: a (t. 1–10), b (t. 11–23), c (t. 24–31), d (t. 32–40), b₁ (t. 41–51), a₁ (t. 52–67), c₁ (t. 68–77). Układ ten wynika z czysto muzycznego kształtowania, np. odcinek b₁ jest wstawką instrumentalną, zaś odcinek c₁ powstaje na skutek powtórzenia chóralnego fragmentu z odcinka c wraz z tekstem.

Druga część, zgodnie z narracją tekstu, odznacza się tendencją do zmienności kolejnych odcinków. Można w niej wyróżnić dwie kontrastujące sekcje, których wewnętrzna segmentacja zostaje wyznaczona udziałem chóru, recytatora i zespołu instrumentalnego. I tak pierwsza sekcja, której przewodnią ideą stają się słowa „wody ocieżałe”, swą jednolitość zawdzięcza partii instrumentalnej – wstęp (t. 1–3), akompaniament w pierwszym odcinku (t. 4–11) i zakończenie (t. 23–27). W drugiej sekcji, której kontrastowość wynika z poetyckiego obrazu Wisły uchodzącej w przestwór morza, układ a (t. 28–37) b (t. 38–45) b₁ (t. 46–55) + coda tworzy się przez powtórzenie fragmentu tekstu śpiewanego przez chór i wydłużenie w ten sposób momentu kulminacji. W tym właśnie odcinku zarysowuje się wyrażenie różnica między narracyjną funkcją recytacji solowej a muzyczną funkcją chóru.

Dwudzielnosc panuje też w trzeciej części kantaty (pierwsza sekcja – t. 1–103, druga sekcja – t. 104–178). Tym razem kompozytor rozbudowuje formę przez dodanie odcinka instrumentalnego (t. 1–32 i t. 80–103). Podstawę kształtowania tworzy tu nowy temat, eksponowany w partii fortepianu, z charakterystycznymi interwałami kwartowo-kwintowymi (przykł. 5):

Przykł. 5. Kantata *Wisła*, cz. III, t. 10–16

W powiązaniu z tekstem można go określić mianem „tematu odrodzenia” – w naturze i życiu narodu. Temat ten przeplata się z początkowymi motywami tematu głównego, który w całości ukazuje się w taktach 55–59. Warstwa instrumentalna zyskuje w pierwszej sekcji znaczną autonomiczność, także w odcinku z tekstem recytowanym. W drugiej sekcji natomiast punkt ciężkości pada na tekst recytowany przez solistę i chór. Tu przypada główna kulminacja, zarówno muzyczna (*tutti* chóru i zespołu instrumentalnego na słowach „szeroka nieprzymierzona ziemia”), jak i poetycka, którą kompozytor wyeksponował w recytacji chóru: „Przypływ i odpływ oceanu nie jest tak nieprzewidywalny, toń jego nie jest tak niezgruntowana, jak wielką była otchłań hańby i przepaść cierpienia, zalewająca tę ziemię... . Bezдушny ciężar martwego oceanu sto lat ta ziemia dźwigała na sobie! Aż oto anioł straszliwy poruszył go do dna, począł kołysać, rozkładać, rozdzielać na ludy wolne, na ludy w sobie samych zaślepione, od pychy swej oszalałe. Pchnięte skrzydłem anielskim pociągnęły głuche wody na wschód, na zachód. Poznały ziemie słoneczne ciężar przypływu cierpienia”.

Końcowa apostrofa sławiąca ziemię i polską mowę przynosi nawiązanie do początkowego motywu tematu głównego w kontrapunktycznym dialogu sopranów i altów chóru. Po ekstatycznym *tutti* zespołu na słowie „ziemio” następuje czterotaktowa instrumentalna koda w *pianissimo*, będąca konkluzją, wybrzmieniem, a zarazem kłamrą spajającą całość.

Palester podejmuje w kantacie *Wisła* wielki temat. Realizuje go jednak skromnymi środkami, rezygnując z wielkiego aparatu wykonawczego i monumentalnej formy. Kompozytor unika grandiloquencji, niekiedy zdaje się zachowywać pewien dystans wobec barokowego stylu Żeromskiego; powściąga emocję, racjonuje ją, by tym bar-

dziej stopniować napięcie i w momentach kulminacyjnych, szczególnie doniosłych, uwypatnić emfatyczny patos, dostroić się do niego w muzyce, przedłużyć ulotny w słowie nastrój. Muzyka nie tylko zresztą podkreśla i dopowiada znaczenia słowne, ale przede wszystkim organizuje i kreuje formę całości.

* * *

Wisła zajmuje miejsce szczególne w dorobku twórczym Palestra przede wszystkim jako nowa propozycja stylu narodowego. Ośrodkiem, wokół którego buduje się koncepcja utworu, jest tekst; on też pozostaje głównym wyznacznikiem polskości, tyleż poprzez odniesienia semantyczne i poetyckie przesłanie, co poprzez właściwości foniczne, oddane w warstwie wokalne. Bez odwołań do konkretnych modeli folklorystycznych, środkami na wskroś współczesnymi kompozytor próbuje w śpiewie chóralnym oddać intonację mowy polskiej poprzez charakter melodyki rozwijającej się w szerokich łukach, recytatywnej, sylabicznej, o słabej pulsacji rytmicznej, postępującej za melodyką zdania, a więc wznoszącej się w części środkowej i opadającej w kadencjach. Ten polski zaśpiew wyraźny staje się zwłaszcza w zwrotach diatonicznych w pierwszej części. Wielogłosowość partii chóralnej przypomina zarówno polską muzykę renesansową, jak i odwołującą się do tej samej tradycji *Stabat Mater* Szymanowskiego. I podobnie jak Szymanowski, stara się Palester dotrzeć głębiej, do źródeł polskiego idiomu, szukając go przede wszystkim w kategoriach ekspresyjnych. Obrazowość tekstu powoduje, że między słowem a muzyką istnieje dodatkowe zapośredniczenie w postaci wrażenia wizualnego – polskiego pejzażu, tego z górskich przełęczy i tego z doliny Wisły pod Kazimierzem, widoku rzeki, raz groźnej, innym razem majestatycznej i prawie nieziemskiej w swym pięknie. Romantyczna tradycja ewokowania uroków ziemi ojczystej łączy się z poszukiwaniem swoistego klimatu emocjonalnego, oddającego zewnętrzne właściwości krajobrazu oraz uogólnione cechy duchowe narodu. Ich wybór, jakość i sposób przekazania – to już jednak kwestia indywidualnych doświadczeń kompozytora i jego osobistego podejścia do zagadnienia narodowej psychiki.

ANEKS

I. Informacje o utworze

Wisła. Kantata na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny (I wersja)

Tekst: Stefan Żeromski

Data powstania: Paryż 1948/1949

Czas: 20'

Obsada: 4 cr., 2 ar., 2 pf., tp., ps, gr.c., tmt., narratore, coro cantato e parlato (SATB)

1 wykonanie: Bruksela 27 VI 1950 (Festiwal SIMC). Wykonawcy: Georges Génicot (recytacja), Jeanne Viselé i Catherine Auny (fortepiany), orkiestra i chór Institut National Belge de Radiodiffusion pod dyrekcją Franza André, kier. chóru René Mazy. Przekład francuski: Bronisław Horowicz

Wykonania radiowe: Paryż 22 VIII 1952, orkiestra i chór Radiodiffusion Française, dyr. Marcel Couraud; Londyn 24 III 1953, orkiestra i chór Radia BBC, dyr. Matyas Seiber

Wykonania polskie: (1) Bydgoszcz, 14 VI 1957, Państwowa Filharmonia Pomorska. Wykonawcy: Orkiestra i Chór Filharmonii Pomorskiej, dyr. Robert Satanowski, recytacja: Janusz Marzec; (2) Kraków, 27 IX 1957, Państwowa Filharmonia w Krakowie. Wykonawcy: Orkiestra i Chór Filharmonii krakowskiej, dyr. Jerzy Katlewicz, recytacja: Franciszek Deleka

Źródła podstawowe:

1. Wersja wstępna, odrzucona przez kompozytora. Partytura, w partii wokalne tekst w języku polskim

Autograf, czystopis pisany czarnym atramentem na papierze nutowym 30-systemowym ze znakiem firmowym „Flammarion” 34,5 x 27 cm, 46 kart, stron zapisanych 88. Tytuł nagłówkowy w jęz. polskim i francuskim: „Wisła / na głos (męski) recytujący, / chór mieszany i małą orkiestrę – pour un recitant, choeur mixte / et petit orchestre”

Uwaga: obsada zespołu instrumentalnego – 6 cr., 2 ar., 3 pf., tp., gr.c., tmb.p., pt., tmt.

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

2. I wersja. Partytura, w partii wokalne tekst w języku francuskim

Autograf, czystopis pisany czarnym atramentem na papierze nutowym 32-systemowym ze znakiem firmowym „Flammarion” 34,5 x 27 cm, 34 karty, stron zapisanych 65

Tekst karty tytułowej: „Roman Palester / Cantate de la Vistule / partition”; na karcie 1 verso: „Première exécution / Festival de la SIMC / Bruxelles, INR, le 27 Juin 1950 / G. Génicot, recitant / choeur et instrumentistes des l'INR / Direction: Franz André”

Tytuł nagłówkowy: „Cantate de la Vistule / pour un recitant, choeur mixte, 4 cors, 2 harpes, 2 pianos, / timbales et percussion / texte de Stephan Żeromski, adaptation française / de Bronisław Horowicz / (Durée: 20 min.)”

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

3. I wersja. Wyciąg fortepianowy, w partii wokalne tekst w chórze w języku francuskim, w głosie recytującym naklejki z tekstem w języku angielskim

Autograf, czystopis pisany czarnym atramentem na papierze nutowym 24-systemowym bez znaku firmowego 34,5 x 27 cm, 16 kart, stron zapisanych 29

Tytuł nagłówkowy: „Cantate de la Vistule / pour un recitant, choeur et ensemble instrumental / (réduction pour piano) / Durée: 20 min.”

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

4. I wersja. Partytura, w partii wokalne tekst w języku polskim

Kopia rękopiśmienna, czystopis pisany czarnym atramentem na papierze nutowym 20-systemowym ze znakiem firmowym „PWM”, 49 kart, stron zapisanych 96

Tytuł nagłówkowy: „Wisła / na głos recytujący chór mieszany / i małą orkiestrę”

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Centralna Biblioteka Nutowa w Warszawie

Wisła. Kantata na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny (II wersja)

Tekst: Stefan Żeromski

Data powstania: Paryż 1979 (?)

Czas: 20'

Obsada: 4 cr., 2 ar., 2 pf., vib., mrb., tp., ps., 2 tmt., narratore, coro cantato e parlato (SATB)

Źródła:

I. II wersja. Partytura, w partii wokalne tekst w języku polskim

Autograf, czystopis pisany czarnym tuszem na papierze nutowym 28-systemowym bez znaku firmowego, 35 x 27 cm, 91 kart, stron zapisanych 91

Tytuł nagłówkowy: „WISŁA”

Do autografu dołączona kartka maszynopisu z tytułem: „Roman Palester / WISŁA / kantata na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny do tekstu Stefana Żeromskiego / CANTATE DE LA VISTULE / pour un récitant, chœur mixte / et ensemble instrumental; texte de Stéphane Żeromski / VISTULA - CANTATA / for narrator, mixed chorus and instrumental ensemble; text by Stephen Żeromski”. Na stronie verso komentarz kompozytora

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

2. II wersja. Wyciąg fortepianowy, w partii wokalne tekst w języku polskim

Autograf, czystopis pisany czarnym tuszem na papierze nutowym 18-systemowym bez znaku firmowego, 35 x 27 cm, 17 kart, stron zapisanych 34

Tytuł nagłówkowy: „Wisła / kantata na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny do tekstu Stefana Żeromskiego”

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Wisła. Kantata na głos recytujący, chór mieszany i dwa fortepiany

Tekst: Stefan Żeromski

Data powstania: Paryż 1985

Czas: 20'

Źródła:

I. Autograf, czystopis pisany czarnym tuszem na papierze nutowym 18-systemowym bez znaku firmowego, 35 x 27 cm, 71 kart, stron zapisanych 71

Tytuł nagłówkowy: „Wisła / kantata na głos recytujący, chór mieszany i dwa fortepiany do tekstu Stefana Żeromskiego

Czas trwania: około 20 minut

II. Stefan Żeromski, *Wisła*

(fragmenty zastosowane w kantacie Romana Palestra *Wisła*, w wersji z 1949 roku)

I. Poczęcie Wisły dokonywuje się wśród świstu-poświstu wiatrów południa i wiatrów zachodu, przypadających na jasne mgły w kwiecistych tatrzańskich dolinach i na wilgotne obłoki, ledwie powstałe z pomiędzy koron sosnowych w szerokiej puszczy Beskidu.

W łonie chmury czarującej, której kształt nieprzerwanie nowy już się nigdy nie powtórzy, a piękność jedyna już nigdy drugi raz nie przepłynie w niebiosach, staje się Wisły istnienie.

Nadranna rosa wiosny, ciepły letni deszcz, różany szron jesieni i szadź, okrywająca martwymi kołcami bezlistne drzewa, długotrwałe zimowe ulewy, ślepa zawieja i grad wszystko wyniszczający wciąż odnawiają nieprzeliczone jej źródła.

Ze śniegowic, klinem wciosanych w szczeliny skalne, między trzonami szczytów podniebnych, na których roztrząskuje się wściekły huragan, wyją furie burzy, ciężarne w zasypany śniegu i kamienie gradowe, – sączą się w żleby wysokie wody do stawów.

Z pieczar, drążonych przez kamienne pokłady wskutek wzdrygnięcia bezdennej granitowej skaliny, gdzie czarne powierzchnie jezior podziemnych trwają nieruchomo w mroku przenigdy nie rozdarty spojrzaniem oczu istoty żyjącej, – skradają się wody czarne do przepaści głębokiej.

Z łąnów leśnych, z trzęsawisk torfowych, z pościeli mchów, otulających stopy jodeł i świerków, z zagaja młodej oszyny, paproci i podbiałów, – wylewa się Czarna Wisła.

Głębokimi wąwozy, po wielkich złomach kamieni i kłodach zwalonych drzew, w cieniu gałęzi i bujnych traw, pieni się Biała Wisła.

Czarne i białe ramie, dwa potoki spadają z wyniosłości, aby, złączywszy się, toczyć zakolem, w głębokich parowach, wśród pól i lasów wspólne wiślańskie fale.

II. Z nizinnych błot, rudawic, płytkich jezior i stawisk ciągną ze wszech stron ku Wiśle wody ocieślały, osnute rzęsą porostów, w miękkości jedwabistych moczarów, wśród tataraku i trzciny, w cieniu wierzb i olch pochytych.

Bujają nad nimi błękitne ważki i wielobarwne motyle; w wysokości obłoków zanoszą się dudnienie lotu bekasy; przerywna jasne powietrze pokrzyk czajki, a po chwiejnych trzcinach unoszą się z miejsca na miejsce stada szpaków gwarliwych.

Wszystkie wody wiślańskie spływają od wielkich gór, co zostały za nimi w oddali, jak gdyby obłoki znieuchomiłe, błękitne i liliowe, z różanego powietrza utworzone o poranku, a o zachodzie szkarłatne, – po jednokrotnie późnym w zamglone polskie równiny.

Złote wiślane smugi niosą się daleko w zielonawy przestwór morza, w błękitnawy jego widnokrąg, co z niebiosami nieskończonymi się spaja.

W niebiosach znowu, tam, skąd przyszła, odchodzi Wisła.

III. Suchy wiatr spalił już wielkie śniegi. Gorący podmuch wyniósł je w przezroczyste niebiosy. Płyną teraz w widnokręgach dalekich, złote zarazem i białe, śniade i rumiane, puszyste i bujające, jak włosy małej dziewczynki. Po śnieżnym panowaniu w głębokich lasach jeszcze się nie wyprostowały zeschłe trawy i zmartwiały byliny. Leżą wygniecione przez ucisk zasp, na płask rozpostarte po ziemi. Blask słońca wszystko wskrzeszający gdzieś tam nie przypada, – poprzedziany przez fioletowe cienie śniatów bukowych i pniów świerka, jakby łaski pełne spojrzenie poprzez palce, przesłaniające boskie oczy. Ledwie dosłyszalny szmer wiosennej wody podnosić się zdaje, przypominać i uwidatniać tajemniczy zapach ziół, ledwie rodzących się w owej chwili. Jak czarodziejskie młodości natchnienie, jaśnieją w dalekiej puszczy sosnowej brzozy owiane nieroztulonymi listkami. Spojrzenie w każdą stronę jest odkryciem cudu i zwiastowaniem o nim czującej duszy.

Daleko, dokąd wzrok nie sięga, za błękitnymi mgłami śni swe przedwiośnie długa, szeroka, nieprzymierzona, nieogarniona ziemia.

Przytył i odpływ oceanu nie jest tak nieprzewidywalny, ton jego nie jest tak niezgruntowany, jak wielką była otchłań hańby i przepaść cierpienia, zalewająca tę ziemię. Bezduszy ciężar martwego oceanu sto lat ta ziemia dźwigała na sobie. Aż oto anioł straszliwy poruszył go do dna, – począł kołysać, rozdzielać, rozkładać na ludy wolne, na ludy w sobie samych zaślepione, od pychy swej oszalałe. Pchnięte skrzydłem anielskim pociągnęły głuche wody na wschód, – na zachód. Poznały ziemie słoneczne ciężar przytyku cierpienia.

Lecz każda noc, która kona, odsłania coraz dalsze zarysy nowego lądu. Każdy dzień, który się z nocy rodzi, ukazuje przestrzeń coraz dalszą...

Bądź pozdrowiona, przenajświętsza ziemia nasza, którą czciliśmy miłością bezdenną, gdyś była pod otchłaniami wód niewoli! Bądź pozdrowiona teraz i o każdej porze mówią naszą tysiącletnią i na wieki wieków świętą!

III. Fragmenty recenzji

P.M., *Le XXIV^e Festival de la SIMC*, „La Dernière Heure”, Bruksela, 1 VII 1950:

„Kantata *Wisła* p. Romana Palestra jest dziełem natchnionym i szczerym. Jej partia instrumentalna jest tylko podporą i osnową, a główną atrakcją staje się partia choralna pełna oryginalnych efektów (...). Można by cytować dalsze szczegóły, ale znaczenia i sukcesu dzieła należy upatrywać nie w nich, a w talencie p. Palestra – poczucie wielkości, które tkwi nie tylko w temacie, ale w temperamencie muzyka”.

Jacques Stehman, *Le Festival de la SIMC (4^e séance)*, „La Lanterne”, Bruksela, 4 VII 1950:

„Rzemiosło solidne, myśli wyrażone ze swobodą w języku przystępnym, kilka pięknych poetycznych momentów nie wystarczą, by dzieło nie wpadało czasem w ton deklamatorski, w patos, którego wymaga bez wątpienia temat, a ponadto, by nie odchodziło od muzyki czystej w kierunku pewnego rodzaju nieprzerwanego recytatywu grożącego monotonią. Zachowa się w pamięci ogromna szczerść i liryzm patriotyczny”.

Lucjan Kydryński, *Przegląd muzyczny. Nie trzeba wierzyć nazwiskom*, „Dziennik Polski”, Kraków, 2 X 1957, R. XIII, nr 234 (4241):

„Niewątpliwie za bardzo ambitne zamierzenie trzeba natomiast uznać przygotowanie *Wisły* Romana Palestra w Filharmonii Krakowskiej. Co więcej – niewiele brakowało, aby zamierzenie to zrealizowano w sposób prawdziwie

wzorowy – chór i szokujący zestaw instrumentalny (dwa fortepiany, cztery rogi, dwie harfy i perkusja) brzmiał bardzo dobrze, miejscami (znakomita III część) wręcz rewelacyjnie! Najmniej wdzięczne zadanie postawiono przed solistą-recytatorem, a i Franciszek Deleka nie potrafił niestety nadać słowom Żeromskiego odpowiedniego wyrazu. Wbrew wielu głosom na ten temat, jestem jednak zdania, że była to sprawa do uratowania i że wprowadzenie recytacji nie należy traktować jako «potknięcia» Palestra, lecz po prostu jako dość istotną, dodatkową trudność przy wykonywaniu dzieła.

Wisła jest we współczesnej muzyce polskiej utworem szczególnie ciekawym. Warto zwrócić uwagę, że powstała ona mniej więcej w tym czasie, w którym nasi kompozytorzy zabierali się już do tworzenia dzieł iście monumentalnych... w formie. Pisali partytury na olbrzymie orkiestry i chóry, piętrzyli szalone trudności (exemplum: choćby i *II Symfonia* Serockiego). Tymczasem Palester aparat wykonawczy co prawda mocno uduził, lecz ograniczył do niewielkiego zespołu – a operuje nim w sposób wywołujący imponujące wrażenie. Nie będzie zbytnią przesadą, jeśli napiszę, że niektóre fragmenty ostatniej części *Wisły* (zwłaszcza w partiach chóralskich) należą do najlepszych w całej naszej powojennej twórczości. Toteż za zapoznanie nas z *Wisłą* – i to zapoznanie tak na ogół udane – wykonawcom (dyrekcja: Jerzy Katlewicz, dwa fortepiany: Zofia Zagajewska i Bogusław Zubrzycki) należy się pełne uznanie”.

IV. Nota biograficzna¹⁴

Roman Palester urodził się 28 grudnia 1907 w Śniatynie (woj. lwowskie). Ukończył Konserwatorium Lwowskie w klasie fortepianu, następnie studiował historię sztuki na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego. Muzyczne studia kontynuował w Konserwatorium Warszawskim, gdzie w roku 1931 uzyskał dyplom w zakresie teorii muzyki i kompozycji (w klasie Kazimierza Sikorskiego). W latach 1931–1939 wiele podróżował, na Światowej Wystawie Paryskiej w 1937 r. jego balet *Pieśń o ziemi* zdobył złoty medal. Komponował utwory dla potrzeb filmu, teatru i radia, współpracując z najwybitniejszymi polskimi reżyserami: Schillerem, Osterwą, Trzcinińskim, Zelwerowiczem. Brał ponadto aktywny udział w życiu muzycznym kraju, pełniąc m.in. funkcje: sekretarza Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich oraz wiceprezesa Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Okres wojny i okupacji spędził w Warszawie. Po wojnie przeniósł się do Krakowa, gdzie został profesorem kompozycji i prorektorem Wyższej Szkoły Muzycznej. Był pierwszym laureatem Nagrody Muzycznej Miasta Krakowa (1946). W roku 1949, po przyjęciu przez Zjazd Kompozytorów w Łagowie formuły realizmu socjalistycznego, Palester opuścił kraj, udając się na emigrację. W tym czasie w Polsce nazwisko kompozytora zostało usunięte z wszystkich polskich publikacji muzycznych, partytury wycofane z obiegu, a zarząd Związku Kompozytorów Polskich skreślił Palestra z listy członków. Zabroniono również wykonywania jego muzyki. Okres emigracji kompozytor spędził w Paryżu oraz w Monachium (lata 1952–1972), gdzie pracował w polskiej rozgłośni radia Wolna Europa, prowadząc cykle audycji „Muzyka obala granice”, w których prezentował utwory zakazane w Polsce oraz „Okno na świat”, gdzie relacjonował najważniejsze wydarzenia kulturalne na Zachodzie. Palester jako pierwszy z muzyków polskich otrzymał Nagrodę im. Jurzykowskiego, właśnie za twórczość z okresu emigracyjnego. Okres milczenia wokół muzyki Palestra w kulturze polskiej trwał około 20 lat. Dopiero w 1977 uchylono wyrok na jego dzieła, a w 1981 r. zarząd Związku Kompozytorów Polskich anulował wcześniejszą niechlubną uchwałę, nadając mu jednogłośnie godność członka honorowego. Polskę odwiedził Palester tylko jeden raz – we wrześniu 1983, uczestnicząc w prawykonaniu *Te Deum* w Krakowie. Zmarł 25 sierpnia 1989 w Paryżu. Spuścizna kompozytora, zgodnie z przesłaniem jego testamentu, znalazła się w kraju w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

V. Wykaz utworów

♦ Muzyka sceniczna

Pieśń o Ziemi, balet w 3 odśtonach, libretto kompozytora według pomysłu L. Schillera (1937)

Śmierć Don Juana, akcja muzyczna w 1 akcie według O.W. Miłosza (1959–1961)

♦ Muzyka orkiestrowa

Taniec z Osmołody (1933)

¹⁴ Notę biograficzną i wykaz utworów opracowała Magdalena Chrenkoff.

Mała uwertura (1935)
Suita symfoniczna (1937–1938)
Tańce polskie z baletu Pieśń o ziemi (1937)
Concertino na saksofon altowy i orkiestrę smyczkową (1938)
Koncert skrzypcowy (1939 – 1941/1959/1985)
II Symfonia (1941–1942)
Concertino na fortepian (1943)
Polonezy Ogińskiego (1943)
Serenada na 2 flety i orkiestrę smyczkową (1946)
Nokturn na orkiestrę smyczkową (1 wersja – 1947, 2 – 1954)
Sinfonietta na orkiestrę kameralną (1948)
Symfonia na dwie orkiestry smyczkowe (1949–1950)
IV Symfonia (1 wersja – 1952, 2 – 1972)
Passacaglia (1953)
Adagio na orkiestrę smyczkową (1954)
Wariacje na orkiestrę (1955)
Study 58 na orkiestrę kameralną (1958)
Śmierć Don Juana, trzy fragmenty symfoniczne (1963)
Metamorfozy (1968 – 1970)
Koncert na altówkę (1975)
V Symfonia (1977–1981)

♦ **Muzyka kameralna**

Symfonia dziecięca (1932)
II Kwartet smyczkowy (1936)
Sonata na dwoje skrzypiec i fortepian (1939)
III Kwartet smyczkowy (1942)
I Trio smyczkowe (1946)
Mała serenada na flet, skrzypce i altówkę (1947)
Divertimento na 9 instrumentów
Taniec polski z baletu *Pieśń o ziemi* na skrzypce i fortepian (1955)
Concertino na tematy starych tańców polskich na klawesyn i 10 instrumentów (1955)
Piccolo concerto na małą orkiestrę (1958)
II Trio smyczkowe (1959)
Duety na dwoje skrzypiec (1965)
Trio stroikowe na obój, klarnet i fagot (1967)
Sonata na skrzypce i wiolonczelę (1968)
Suita we czwórkę na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1969)
Trio na flet, altówkę i harfę (1985)

♦ **Muzyka fortepianowa**

Sonatina na fortepian na cztery ręce (1940)
Preludia (1954)
Varianti na dwa fortepiany (1964)
I Sonata (1970)
Wariacje (1972)
Passacaglia (1973)

Ekspresje (1975)

II Sonata (1980)

Etiudy (1979–1981)

♦ Muzyka wokalna

1. na chór a cappella lub z orkiestrą

Psalm V na baryton, chór mieszany i orkiestrę, sł. W. Kochowski (1931)

Kołacze, poemat weselny na chór żeński i orkiestrę kameralną, sł. S. Szymonowicz (1942)

Requiem na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1946–1947)

Wisła, kantata na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny, sł. S. Żeromski (1948)

Wisła, kantata na głos recytujący, chór mieszany i dwa fortepiany, sł. S. Żeromski (1979)

Missa brevis na chór mieszany a cappella (1951)

Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum) na chór dziecięcy, 2 chóry mieszane i zespół instrumentalny (1979)

2. utwory solowe

Trzy sonety do Orfeusza na sopran z towarzyszeniem orkiestry, sł. R.M. Rilke (1952)

Treny, trzy fragmenty z Jana Kochanowskiego na głos i zespół instrumentalny (1951/1962)

Trzy wiersze Czesława Miłosza na sopran i 12 instrumentów (1977)

Monogramy, koncert kameralny na sopran i fortepian, sł. K. Sowiński (1978)

Listy do matki, kantata na baryton i małą orkiestrę, sł. J. Słowacki (1984)

Matka, kantata na baryton i małą orkiestrę, sł. J. Słowacki (1984)

♦ Ponadto: muzyka teatralna i filmowa, muzyka dla radia.

Summary

Roman Palester – *Vistula* Cantata to Words by Stefan Żeromski

The *Vistula* cantata by Roman Palester for recitative voice, mixed choir and small orchestra was written in Paris in the years 1948–1949, commissioned by the Belgian committee for the centenary celebrations of the death of Chopin. The text of the work has been taken from the prose poem written by the zealously patriotic Polish writer Stefan Żeromski and entitled *Wisła* (*Vistula*; 1918). Palester's work came into being at the time when the slogans of socialist realism started to be launched in Poland, but in spite of superficial esthetic coincidences, which result from patriotic contents of the poem and the pathos of gestures, *Vistula* constitutes an entirely individual proposal of the national style. The composer wanted the work to be "very Polish", as he put it in a letter to Tadeusz Ochlewski, and his intention was to mark the 30th anniversary of the independence of Poland, although he meant the Poland different from the one which was created in 1945.

Having assumed that the Polish idiom is not necessarily reducible to the imitation of folklore, the composer does not introduce any folk intonations in *Vistula*. Nonetheless, the reciter's part saturates the music with phonetic qualities of the Polish language, while the lines of choral voices typify its melodies and expression patterns. The text of the work shapes the dramaturgical conception of the work, with the culmination occurring in Part III. The structure of the piece has been modelled on that of symphony, with the integrated three-part cycle as the basis of its organization. The principal theme, grounded in

the twelve-tone scale, appears not at the beginning, but in the middle of Part I, and then in Part II, while in Part III only its initial cell recurs. The form is further integrated due to the reiteration of certain musical patterns, rhythms or sound patterns of non-thematic character.

Against the background of Polish music of the 1940's, the *Vistula cantata* by Roman Palester stands out owing to the modernity of its harmonies and the richness of its tone-colours.



KRZYSZTOF BILICA

Warszawa

*Sylwetka Romana Maciejewskiego*¹

„Pod przytłaczającym wrażeniem ogromu ludzkich cierpień i morza przelanej krwi postanowiłem pod koniec drugiej wojny światowej skomponować dzieło, które stałoby się jednym z licznych przyczynków do utrwalenia w ludzkiej świadomości przeświadczenia o tragicznym nonsensie wojen” – pisał Roman Maciejewski².

20 września 1960 roku odbyło się w Filharmonii Narodowej w Warszawie prawykonanie jego *Requiem*. Utwór ten dziwnie się prezentował wśród utworów nadającej ogólny ton, coraz pewniejszej siebie awangardy. Wydawał się anachroniczny ze swoim językiem muzycznym czerpiącym wzory zarówno z języka dawnych mistrzów polifonii, jak i z języka późniejszych mistrzów homofonii.

„Starałem się – wyjaśnia kompozytor – o użycie w *Requiem* języka muzycznego, który byłby pomostem między dawną przeszłością i teraźniejszością, i który przez swą bezpośrednią zrozumiałość przyczyniłby się do wypełnienia roli społecznej dzieła muzycznego, zrodzonego z ducha Pokoju, który łączy zarówno sztukę, jak i ludzi różnych epok i przekonań”³.

Gdyby *Requiem* Maciejewskiego pojawiło się na „Warszawskiej Jesieni” trzydzieści lat później, pewnie by umieszczono je w nurcie postmodernistycznym i okrzyknięto utworem w tym nurcie najwybitniejszym. Za wcześnie więc, czy za późno się pojawiło? Kim jest kompozytor?

¹ Referat opracowany na podstawie autorskiego artykułu *Roman Maciejewski – twórca wyzwolony i zniewalający* („Ruch Muzyczny”, 1995, nr 5).

² Książka programowa IV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, s. 29.

³ Ibidem.

Urodził się 28 lutego 1910 roku w Berlinie. Wcześniej jego przyszli rodzice przybyli do tego miasta osobno, nic jeszcze o sobie nie wiedząc. Matka, Bronisława Zgańska, uzdolniona skrzypaczka i pianistka zarazem, odbywała poprzednio studia muzyczne w Warszawie, zarabiając na nie udzielaniem lekcji fortepianu małemu Romanowi Jasińskiemu, późniejszemu pianiście, krytykowi i felietoniście muzycznemu. Do Berlina przyjechała dla uzupełnienia studiów. Rychło ze studentki stała się pedagogiem. Jednym z jej uczniów był późniejszy ojciec Romana. Rodzinna legenda głosi, że imię swe Roman Maciejewski zawdzięcza uzdolnionemu muzycznie warszawskiemu podopiecznemu swojej matki, Romanowi Jasińskiemu. W każdym razie matce zawdzięcza Maciejewski swe pierwsze muzyczne doświadczenia. Uczy się pod jej kierunkiem gry na fortepianie i na skrzypcach. W latach 1916–1919 uczęszcza do berlińskiego konserwatorium Sterna.

W roku 1919 rodzina Maciejewskich wraca do Polski i osiada w Lesznie. Do obowiązków Romana, ucznia gimnazjum leszczyńskiego, należy między innymi grywanie na organach podczas mszy szkolnych (po latach powróci do tego instrumentu podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych). Niebawem zapisuje się do Konserwatorium Poznańskiego, do klasy fortepianu Bohdana Zalewskiego. Teorii uczy go tam Władysław Raczkowski, harmonii i kontrapunktu Kazimierz Sikorski, a solfeżu Stanisław Wiechowicz.

Zetknięcie się z Wiechowiczem, a także z jego żoną, jest ważne dla przyszłego kompozytora. Znakomity chórmistrz i twórca utworów chóralnych zapoznaje go z tajnikami swojej sztuki. Walentyna Szaposznikow-Wiechowiczowa, która prowadziła własny zespół baletowy, odkrywa przed nim świat tańca. W roku 1926 przebywającego za granicą Wiechowicza Maciejewski zastępuje w kierowaniu chórem Koła Śpiewackiego, a dwa lata później obejmuje samodzielne kierownictwo chóru im. Stanisława Moniuszki. Z chórem tym występuje poza krajem, dając w polonijnych skupiskach w Niemczech koncerty współczesnej muzyki polskiej.

W roku 1930 przenosi się do Konserwatorium Warszawskiego, w którym zaczął wykładać Sikorski. Wstępuje do prowadzonej przez profesora klasy kompozycji. W Warszawie od razu zwraca na siebie uwagę talentem kompozytorskim i pianistycznym.

„Romana poznałem bardzo dawno temu – wspomina po latach Witold Lutosławski – byliśmy wtedy studentami w Konserwatorium. On był wówczas wśród studentów gwiazdą. Dyrygował nawet swoimi utworami wykonywanymi przez studentki chór, w którym ja również śpiewałem. – Pamiętam, na przykład, cykl bardzo pięknych pieśni kurpiowskich, Maciek – jak go wówczas nazywaliśmy – dyrygował z wielkim zapałem i temperamentem.

Grał na fortepianie, grał znakomicie. W sali IPS-u organizowano koncerty współczesnej muzyki, gdzie Roman wystąpił jako pianista, grał swoje mazurki, były także w programie jego *Pieśni Bilitis*. Wszystko to zrobiło duże wrażenie, wywołało sensację”⁴.

⁴ Wypowiedź Witolda Lutosławskiego spisana przez Wojciecha Maciejewskiego ze ścieżki dźwiękowej filmu o Romanie Maciejewskim *Outsider* (1992) w reżyserii Stefana Szlachtycza. Opublikowana w „Ruchu Muzycznym” 1995, nr 5.

Maciejewski bywa na spotkaniach towarzyskich w domu sióstr Lilpopówien. Z narzeczonym Felicji, Kazimierzem Krancem, przyjaźni się i występuje w duecie fortepianowym. Felicja Lilpop-Krancowa (Krance) tak opisze jedno z takich spotkań w swojej wspomnieniowej książce:

„Najbardziej ekscytujący wieczór miał miejsce na jesieni 1932 roku (...). Karol Szymanowski był na nim honorowym gościem: chodziło o zapoznanie go z muzyką Romana Maciejewskiego – bo Stryjeński pragnął zacząć tegoroczny sezon koncertowy w IPS wykonaniem dzieł najmłodszych polskich kompozytorów (...). Kranc i Maciejewski – czyli odtąd Kazik i Maciek, zrobili nam po kolacji koncert na cztery ręce. Zabrzmiały skoczną góralską nutą «zbójnicki» i «krzesany», zadudniły taneczne mazurki, rozśpiewała się liryczna kołysanka. Karol Szymanowski nie posiadał się z radości. Zachwycił się świeżym i bujnym talentem Maciejewskiego, chciał słyszeć więcej, był gotów służyć mu radą, brał go pod swoją opiekę»⁵.

Gdy doszło do przygotowywanego w IPS-ie koncertu, Szymanowski wyraził publicznie, w „Wiadomościach Literackich”, swoją pochlebną opinię o utworach młodego kompozytora; napisał wtedy znamienne słowa: „znów powstaje w sztuce polskiej coś o nieprzemijających wartościach”⁶.

Maciejewski znalazł się w kręgu młodych muzyków zgrupowanych wokół Karola Szymanowskiego. „Osobowość jego – stwierdza – wywierała ogromny wpływ na atmosferę całej uczelni warszawskiej. Każdy nowy jego utwór był dla nas wielkim wydarzeniem, byliśmy mu oddani na śmierć i życie. Toteż kiedy w 1932 roku doszła do nas wiadomość o jego dymisji, zareagowaliśmy strajkiem”⁷.

„Oddani mu na śmierć i życie (...)”. Po kilku latach Maciejewski był tym, który przewoził ciało zmarłego w Szwajcarii Szymanowskiego do Polski...

Za współorganizowanie strajku Maciejewski zostaje relegowany z uczelni. Nie przekreśla to jednak jego dalszej kariery. W listopadzie 1932 odbył się w Instytucie Propagandy Sztuki koncert, na którym kompozytor wykonał swoje utwory fortepianowe. Spotkały się one z entuzjastycznym przyjęciem przez słuchaczy. Występ zaowocował licznymi znajomościami (m.in. z ministrem Józefem Beckiem) oraz propozycją podróży koncertowej po krajach bałkańskich.

W roku 1934 zjawia się Maciejewski – jako stypendysta – w Paryżu. Wciąga go wir życia ówczesnej stolicy muzycznej świata („Pokochałem to miasto – wyznaje – od pierwszego wejrzenia. Paryż był wtedy naprawdę uroczy i można tam było uży-

⁵ Felicja Lilpop-Krance, *Powroty*, Białystok 1991, s. 69.

⁶ Karol Szymanowski, *Pamięci Karola Stryjeńskiego*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 5. Szymanowski kilkakrotnie wspomina o Romanie Maciejewskim, m.in. w liście do Tadeusza Żakieja (Marka), wysłanym z Zakopanego 23 IX 1934: „Może bowiem powstać jedynie spór o to, czy jestem istotnie t a k wielkim muzykiem, jak Pan o mnie sądzi, ale nie mam wątpliwości, że jestem j e d y n y m, a więc i zupełnie samotnym na smutnym polskim ugorze (o ile młodzi ode mnie np. Maciejewski nie spełnią w zupełności dawnych [dawanych?] obietnic)”. Cyt. za: Karol Szymanowski, *Pisma*, t. 1. *Pisma muzyczne*, Zebrał i opracował Kornel Michałowski, PWM, Kraków 1984, s. 449–450.

⁷ Janusz Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej. Rozmowy z kompozytorami przeprowadził i opracował...*, PWM, Kraków 1976, s. 165.

wać życia w pełni”⁸). Inny ówczesny stypendysta, Czesław Miłosz, pamięta go jako wyśmienitego kompana. W Paryżu kompozytor poznaje plejadę osobistości muzycznych: Strawińskiego, Casellę, Milhauda, Honeggera, Poulenca, Nadie Boulanger, przyjaźni się z Arturem Rubinsteinem, działa w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków, także komponuje, m.in. *Koncert na dwa fortepiany*, wykonywany później często z Krancem.

Wyjazd na koncerty do Anglii w roku 1938 stał się punktem zwrotnym w życiu Maciejewskiego. Usłyszał go choreograf niemiecki Kurt Joos i poprosił o skomponowanie muzyki baletowej dla swego zespołu. Podczas pobytu w Dartington Hall, siedzibie zespołu Joosa, Maciejewski poznaje szwedzką tancerkę, Elvi Galeen, żeni się z nią i wyjeżdża do Szwecji, aby się przedstawić rodzinie żony. „Wyjechałem – opowiada – w krótkich spodenkach, z małą walizeczką, i tam właśnie [...] zaskoczył mnie wybuch wojny”⁹ (w tym samym czasie na antypodach został podobnie zatrzymany Gombrowicz).

W Szwecji koncertuje regularnie w tamtejszym radiu, działa wśród Polonii, pomagającej w miarę możliwości rodakom w okupowanym kraju, spotyka się z Tomaszem Mannem, współpracuje z Ingmarem Bergmanem, komponując muzykę do reżyserowanych przez niego spektakli teatralnych, m.in. do *Makbeta* Szekspira i *Kaliguli* Camusa, współpracuje też z innym wybitnym reżyserem szwedzkim, Knutem Strömem, czego owocem jest muzyka do klasycznego dramatu chińskiego *Śpiew lutni*.

Tymczasem dają o sobie znać nasilające się dolegliwości gastryczne, spowodowane być może wcześniejszym nadużywaniem kuchni francuskiej, a już na pewno stresującym trybem życia. Po kilku operacjach, które nie przyniosły poprawy (m.in. po częściowej resekcji żołądka), Maciejewski odzyskuje zdrowie dopiero wtedy, kiedy odkrywa zbawienny wpływ diety owocowej na swój organizm. Staje się jaro- szem („Po roku – mówi – byłem tak silny i zdrowy, że wszyscy lekarze, którym nie udało się wepchnąć mnie do trumny, zasięgałi moich rad...”¹⁰), zaczyna praktykować ćwiczenia hatha-joga, przeprowadza okresowe głodówki, osiągając – jak to opisuje – „szczyty optymizmu i radości, która jest tak dominująca, że zbliża człowieka do zrozumienia źródła i sensu istnienia”¹¹. Rewiduje swoje poglądy na życie i sztukę.

Mniej więcej w tym czasie zaczyna kiełkować w nim idea skomponowania mszy żałobnej. „Podczas wojny – oświadcza Maciejewski – ani nie walczyłem, ani nie cierpiałem (z jej powodu) fizycznie, toteż chciałem wziąć udział w tej krucjacie chociaż jako kompozytor. Postanowiłem stworzyć Requiem, poświęcone ofiarom wojny wszechczasów”¹². Nad zakrojonym na wielką skalę dziełem pracuje w Szwecji,

⁸ Ibidem, s. 168.

⁹ Ibidem, s. 170.

¹⁰ Ibidem, s. 171.

¹¹ Ibidem, s. 172.

¹² Ibidem, s. 170.

w Szkocji, a od 1951 roku w Stanach Zjednoczonych. Przybywa tam na zaproszenie Artura Rubinsteina.

Świadkiem pierwszych kroków Maciejewskiego w Nowym Świecie była Felicja Krancowa: „W drodze do Kalifornii – pisała – gdzie Artur miał już dla niego różne projekty w związku z ilustracją muzyczną do filmów – zatrzymał się u nas i tak mu się tu spodobało, że został z nami kilka miesięcy. Przewrócił nam dom do góry nogami: sypiał na podłodze, praktykował jogę – rzecz wówczas w Oshkosh dość egzotyczna – biegał dokoła domu w szortach i jadł tylko surowiznę”¹³.

Z projektów Rubinsteina nic nie wyszło. Maciejewski odrzuca propozycję znakomitej finansowo, lecz charakterem nie odpowiadającej mu pracy w wytwórni filmowej Metro-Goldwyn-Meier i zostaje organistą w jednym z kościołów katolickich w Los Angeles. Gra i prowadzi chór parafialny. Ten zespół jest dlań poligonem doświadczalnym dla rozwiązań wprowadzanych w *Requiem*. Nadal praktykuje jogę. Podpatrzony, jak w ustronnym miejscu, nago, przybiera dziwaczne, a szokujące dla nieobeznanych pozycje, wskutek protestu zgorszonych parafianek musi zrezygnować z posady organisty. Przyjmuje gościnę gminy żydowskiej. Wśród żydowskich przyjaciół kończy partyturę *Requiem*.

Jest to główne dzieło Maciejewskiego, *summa* jego dokonań. „Styl i środki muzyczne użyte w *Requiem* – deklaruje się kompozytor – stoją w ścisłym związku z ideologicznym założeniem oraz uniwersalnym, ogólnoludzkim charakterem tego dzieła, w którym starałem się zwrócić do jak najszerszych kręgów słuchaczy, pobudzając ich wyobraźnię i wrażliwość odbiorczą już w pierwszym słuchaniu oraz unikając wszelkich prób szukania nowych, eksperymentalnych środków muzycznych lub użycia problematycznych jeszcze zdobyczy muzyki awangardowej, dostępnej dla raczej ograniczonego koła słuchaczy”¹⁴.

Poza *Requiem* dorobek kompozytorski Maciejewskiego nie jest zbyt obfity: utwory fortepianowe – *Tańce góralskie* (1931), *Tryptyk* (1933), *Kotysanka* (1938), *Oberok* (1943) i przede wszystkim około 60 mazurków, komponowanych w różnych okresach życia; o mazurkach Stefan Kisielewski napisał, że „są to małe arcydzieła: jest w nich synteza współczesnych zdobyczy harmonii i faktury z najprawdziwszą polskością melodyki i nastroju, jest też intuicyjne a niezwykle udane rozwiązanie niełatwego problemu współczesnego stylu fortepianowego...”¹⁵; dalej – *Tarantela* na dwa fortepiany (1938); *Koncert* na dwa fortepiany i orkiestrę (1936); *Kotysanka* i *Allegro concertante* na fortepian i orkiestrę (1944); *Sonata skrzypcowa* (1938), *Trio smyczkowe* (1948), *Suita hiszpańska* na dwie gitary (1948), *Nokturn* na flet, czeleste i gitarę (1952), *Kwintet* na instrumenty dęte (1971); *Pieśni kurpiowskie na chór a cappella* (1932), *2 Pieśni Bilitis* na sopran i orkiestrę (1932), *Missa brevis* (1964), *Msza zmartwychwstania* (1966); muzyka do spektakli teatralnych; opracowania na dwa fortepiany utworów innych kompozytorów.

¹³ F. Lilpop-Krance, op. cit., s. 189.

¹⁴ *Książka programowa...*, op. cit., s. 29.

¹⁵ Stefan Kisielewski, *Muzyka w Krakowie*, „Tygodnik Powszechny”, 1947, nr 110.

Ten niewielki dorobek kompozytorski wynika z przyjętej przez Maciejewskiego postawy wobec życia i twórczości, postawy nietypowej i niecodziennej, postawy głęboko przemyślanej. „Daleki jestem od zaciekłości zawodowej, cechującej zwykle artystów – zwierzył się kompozytor w rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim. – W ostatnich czasach dość powszechny jest typ artysty, który nie potrafi się poruszać, nie wie jak się odżywiać, jak odpoczywać, dbając tylko o jedno: aby sprostać wymaganiom czasu. Taki tryb życia prowadzi artystów do samowyniszczenia ciała, systemu nerwowego, co z kolei odbija się na ich dziełach. Będąc kompozytorem, staram się nie zapominać o tym, co jest może najważniejsze – o samym istnieniu”¹⁶.

Dążność twórców do uzyskania większej lub mniejszej swobody nie jest sprawą nową. Spod resztek zależności feudalnej wyzwolił się był kiedyś Beethoven, niezależność twórczą dzięki niezależności finansowej zdobył później na przykład Ives. Maciejewski – zdaje się – dąży do osiągnięcia wolności absolutnej; jako twórca muzyki nie chce i nie zamierza być przez nią niewolony. Komponuje, kiedy tylko tego chce, a nie – kiedy musi, komponuje nie ulegając naciskom panującej mody, komponuje będąc w zgodzie z sobą, a sam stara się być w zgodzie z Naturą i z Bogiem. Nie zabiega o wykonania swoich dzieł, nie jest zainteresowany publikowaniem własnych partytur, nie ciekawia go opinie o swojej twórczości. To jego święte prawo. Powinnością jednak muzykologów jest zająć się tym twórcą i jego dorobkiem. To ich święty obowiązek.

ANEKS¹⁷

I. Nota biograficzna

Roman Maciejewski urodził się 28 lutego 1910 roku w Berlinie. Po pierwszych lekcjach gry na fortepianie i skrzypcach, udzielanych mu przez matkę, uczył się w latach 1916–1919 w berlińskim konserwatorium J. Sterna. W roku 1919 rodzina Maciejewskich wróciła do Polski i osiadła w Lesznie. Roman zapisał się do Konserwatorium Poznańskiego, do klasy fortepianu. Solfeżu uczył go tam Stanisław Wiechowicz, a harmonii i kontrapunktu Kazimierz Sikorski. W roku 1930 przeniósł się do Konserwatorium Warszawskiego, w którym zaczął wykładać Sikorski. Wstąpił do prowadzonej przez profesora klasy kompozycji. Dwa lata później został relegowany z uczelni za współorganizowanie studenckiego strajku podjętego na wiadomość o dymisji Karola Szymanowskiego. Kilka miesięcy później odbył się w Instytucie Propagandy Sztuki koncert, na którym kompozytor wykonał swoje utwory fortepianowe (*Preludium, chorał i fugę*). Spotkały się one z entuzjastycznym przyjęciem słuchaczy. W roku 1934 Roman Maciejewski udał się jako stypendysta do Paryża, gdzie poznał plejadę osobistości muzycznych: Strawińskiego, Casellę, Milhauda, Honeggera, Poulenca, Nadię Boulanger oraz zaprzyjaźnił się z Arturem Rubinsteinem. Działal również w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków. W roku 1939 Maciejewski wyjechał do Szwecji, gdzie zastał go wybuch wojny. Tam poznał Tomasza Manna a także nawiązał współpracę z Ingmarem Bergmanem, kom-

¹⁶ Tadeusz Kaczyński, *Rozmowa z twórcą „Requiem”*, „Tygodnik Powszechny”, 1961, nr 624.

¹⁷ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

ponując muzykę do reżyserowanych przez niego spektakli teatralnych, m. in. do *Makbeta* Szekspira i *Kaliguli* Camusa. Największe dzieło Maciejewskiego (pisane 15 lat) – poświęcone ofiarom wojny *Requiem*, miało swoje prawykonanie na „Warszawskiej Jesieni” w 1960 roku. Od roku 1951 kompozytor mieszkał i pracował w Stanach Zjednoczonych, a od 1977 w Szwecji.

II. Wykaz utworów

♦ Utwory orkiestrowe

Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę (1936)

Kołysanka i *Allegro concertante* na fortepian i orkiestrę (1944)

♦ Utwory kameralne

Sonata skrzypcową (1938)

Tarantela na dwa fortepiany (1938)

Trio smyczkowe (1948)

Suita hiszpańska na dwie gitary (1948)

Nokturn na flet, czeleść i gitarę (1952)

Kwintet na instrumenty dęte (1971)

♦ Utwory fortepianowe

Tańce góralskie (1931)

Tryptyk (1933)

Kołysanka (1938)

Oberek (1943)

około 60 mazurków (komponowanych przez całe życie)

♦ Utwory wokalne i wokarno-instrumentalne

Pieśni kurpiowskie na chór a cappella (1932)

2 Pieśni Bilitis na sopran i orkiestrę (1932)

Requiem (1960)

Missa brevis (1964)

Msza żmartwychwstania (1966)

Summary

Roman Maciejewski – the Man and the Music

The Polish composer Roman Maciejewski has spent a large part of his life outside of his country. He was born in Berlin in 1910 and as a nine-year-old, together with his family, he returned to newly independent Poland. Here, in the town of Leszno, he completed his secondary schooling, and started studying in the Poznań conservatory; after a break he resumed his studies in 1930, this time in the conservatory of Warsaw in the composition class of K. Sikorski. As a student he became known

as a fine piano player (he and K. Krance have since often performed as a duo), but first of all as a highly promising composer.

He enjoys securing a high esteem of his greatest contemporaries; "again in Polish art something of lasting value is being created", Karol Szymanowski himself said of Maciejewski. In 1934 he leaves for Paris where he receives a scholarship; there he meets a group of musical celebrities: Stravinsky, Casella, Milhaud, Honegger, Poulenc, Nadia Boulanger, he makes friends with Arthur Rubinstein, he is active in the Society of Young Polish Musicians, he writes e.g. the *Concerto for two pianos*. Right before the outbreak of World War II he marries E. Galeen, a Swedish dancer from the company of K. Joos with whom he has been collaborating, and leaves for Sweden. There he regularly has concerts on the radio, meets Thomas Mann, composes music to theatre pieces staged by I. Bergman, e.g. to Shakespeare's *Macbeth* and Camus' *Caligula*, as well as to the classical Chinese drama *The Song of the Lute* staged by K. Ström.

A serious stomach disorder results in a profound change of life style: he turns vegetarian and revises his hitherto views on life and art. He undertakes work on a monumental *Requiem*, "to the memory of the victims of the perpetual war". He writes it in Sweden, in Scotland, and after 1951 in the US, where Maciejewski comes invited by Rubinstein. This is the pinnacle of the composer's achievement. "The style and musical means employed in the *Requiem*", the composer declares, "are closely linked to the ideological background and the universal, human character of the work. I tried to address the broadest possible audience, stimulate their imagination and sensitivity already when they listen [to the work] for the first time, and avoid any attempts to look for new, experimental musical means or employ the still controversial gains of avant-garde music, accessible only to rather restricted audiences." The work was first performed in 1960 during the Warsaw Autumn festival. Apart from the *Requiem* the composer's portfolio consists mainly of piano works (incl. those for two pianos), chamber music, choral pieces and theatrical music. This modest composition achievement results from the unusual and yet very carefully thought over attitude to life and work which was adopted by Maciejewski. He writes music when he feels like it and not when he has to, he does not yield to current fashions, and being in harmony with himself, he also tries to remain in harmony with Nature and God. He does not solicit the performances of his works, he is not anxious to publish his scores, he is not interested in the opinions others hold of his works. Since 1977 he has again been living in Sweden.



REGINA CHŁOPICKA

Kraków

Związki z tradycją literacką i muzyczną w „Paroles tissées” Witolda Lutosławskiego¹

Utwór Witolda Lutosławskiego *Paroles tissées* powstał w roku 1965 do tekstu wiersza Jean Francois Chabruna. Wiersz ten został opublikowany przez poetę w roku 1947 w zbiorze *Poésie* pod tytułem *Quatres tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*². Chabrun znany był bardziej jako krytyk sztuki niż poeta. Podczas drugiej wojny światowej wraz z Noël Arnaudem stał się animatorem surrealistycznej grupy poetów „La main à la plume”. Poezja surrealistów tego pokolenia odbiegała już w pewnym stopniu od pierwotnych założeń tego kierunku takich jak technika „écriture automatique”, czy autonomiczny charakter obrazów. O tej fazie rozwoju poezji surrealistów tak pisał Adam Ważyk: „Zaczęto nizać obrazy, na myśl na poły dyskursywną, z konieczności niejasną, wprowadzać je w jakiś rodzaj medytacji (...). W obrębie zdania powróciły aluzje, w obrębie większego fragmentu skróty i elipsy, coś czego trzeba się domyślać, coś do odszyfrowania”³.

¹ Skrócona i zmodyfikowana wersja artykułu *Les rapports des „Paroles tissées” de Witold Lutosławski avec la tradition littéraire et musicale* [w:] *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre. Actes du 4^e Seminaire International, Paris-Fontainebleau-Versaille*, Ed. Olschki, Firenze 1993. Przykł. nutowe w tekście zaczerpnięte są z partytury: W. Lutosławski, *Paroles tissées* na tenor, smyczki, harfę, fortepian i perkusję, PWM, J. & W. Chester, Kraków 1974. I wykonanie utworu: 20 VI 1965, Aldeburgh, Peter Pears i Orkiestra Philomusica of London pod dyr. W. Lutosławskiego.

² Inne zbiory wierszy Jean Francois Chabrun: *Qui fait la pluie et le beau temps* (z rysunkami Tita), *La main à la plume* (1941), *Idée première*, *Messenger boiteux* (1950), *Descriptions*, *Hors mesure* (1968).

³ Adam Ważyk, *Przedmowa* [w:] *Surrealizm – teoria i praktyka literacka*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 19.

Oryginalny tytuł wiersza Chabrun *Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi* zawiera sugestie dotyczące nie tylko budowy formalnej utworu, a więc jego podziału na cztery fazy przebiegu, ale także pewnych cech warstwy językowej. Określenie „tapisseries” mówi bowiem o pewnej jedności materii poetyckiej, o splocie brzmień, motywów i wątków ukazanych w czterech odmianach – symbolicznie odpowiadających czterem odmianom jednego rodzaju tkaniny – „tapisserie”. W tytule jest również przywołana postać ze średniowiecznego *roman*, postać kasztelanki de Vergi, dla której ten tekst poetycki – jak określił to Lutosławski – miał być rodzajem daru⁴. Nasuwa się pytanie czy tytuł wiersza jest rodzajem swobodnej dedykacji poety, czy też stanowi rodzaj klucza, pozwalającego na odsłonięcie ukrytych struktur i odczytanie głębszych znaczeń konstytuujących sens całości. Innymi słowy chodzi o stwierdzenie, czy Chabrun ogranicza się do tak częstej w poezji surrealistów swobodnej gry oderwanych obrazów, czy też istnieje w nim determinująca przebieg wiersza, ukryta warstwa znaczeniowa, możliwa do odczytania jedynie poprzez odniesienie do literackiej tradycji średniowiecznego gatunku *roman* do poematu i *La Châtelaine de Vergi*. Aby odpowiedzieć na to pytanie konieczne jest przedstawienie w skrócie podstawowych kanonów gatunku *roman* i ich realizacji w *La Châtelaine de Vergi*, a następnie stwierdzenie czy istnieją istotne związki łączące wiersz Chabruna ze średniowiecznym *roman*. Analiza i interpretacja tekstu poetyckiego Chabruna pozwoli z kolei określić jego związki z dziełem Lutosławskiego. Warto przy tym zbadać czy ewentualne odniesienia do tradycji w wierszu Chabruna mogły wpłynąć na interpretację muzyczną dokonaną przez Lutosławskiego. Trzeba tu podkreślić, że tytuł za zgodą poety został przez kompozytora zmieniony na *Paroles tissées*, co wskazywałoby na intencję uniknięcia odniesień do francuskiej tradycji literackiej.

II. ŚREDNIOWIECZNA OPOWIEŚĆ LA CHÂTELAINE DE VERGI

Opowieść o kasztelance z Vergi jest anonimowa. Wydanie krytyczne manuskryptu paryskiego (BN 375), przytaczające także inne jej wersje pochodzące z XIII i XIV wieku ukazało się w roku 1970⁵. Wydanie to poza wstępem, słownikiem i indeksem zawiera też bibliografię, w której podstawową pozycję stanowi obszerna rozprawa naukowa Paula Lakitsa *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, do którego wyników badań będę się odwoływała⁶.

Opowieść o kasztelance z Vergi powstała na początku wieku XIII i należy do gatunku *roman d'aventure*, który jest jedną z odmian *roman courtois*⁷. Jest to zresztą moment przeobrażeń na terenie gatunku i powstawania *la nouvelle courtois*.

⁴ Jean Paul Couchoud, *La musique polonaise et Witold Lutosławski*, Stock, Paris 1981, s. 130.

⁵ R.E. Stuip, *La Châtelaine de Vergi*. Wydanie krytyczne manuskryptu BN fr. 375, Mouton, The Hague-Paris 1970.

⁶ Pal Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*. Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de L. Kossuth nominatae. Fasc. II. KLTE, Debrecen 1966. Zob także: Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris 1964; Paul Zumthor, *Rhetorique et langage poétique dans le moyen-âge roman*, Paris 1963.

⁷ Joseph Bédier, Paul Hazard, *Littérature française*, Larousse, Paris 1948, t. 1, s. 21, 58.

W *roman courtois* pojęcie *aventure* od czasów opowieści tworzonych przez Marie de France czy Chretien de Troyes, określa rodzaj próby, której zostaje poddany rycerz, aby przejść od ciemności do światła i osiągnąć ideał moralny⁸. Przez tajemnicze i romantyczne *aventures* odsłania się taki model świata, w którym za sprawą cnót dworskich marzenie o miłości i harmonii staje się rzeczywistością. *Aventure* zresztą ma także wartość strukturalną, gdyż pojawia się w momencie krytycznym utworu i często zostaje uwypuklona przez cudowne wydarzenie⁹. Rozwiązuje ono w sposób opatrnościowy sytuację i pozwala rycerzowi przenieść się z planu świata codziennego, ziemskiego w plan idealny, *fine amor* i spełnienia rycerskiego. Symbolem opozycji tych dwóch planów staje się przestrzeń dworu – *La Cour* i przestrzeń ogrodu (sadu) – *Le Verger*. Dwór symbolizuje przestrzeń realną, w której rozgrywają się wydarzenia, ogród natomiast symbolizuje rzeczywistość nadrealną (niekiedy o charakterze mistycznym), świat marzeń i snu, wizję szczęścia doskonałego istniejącego jakby poza czasem¹⁰.

W kolejnych fazach rozwoju gatunku, epicka opowieść o przygodach – próbach rycerza zaczyna się przekształcać w schemat psychologiczny, a *aventure* przeobraża się w rodzaj doświadczenia wewnętrznego, któremu zostaje poddany rycerz. W aspekcie moralnym centralnym punktem odniesienia staje się obraz harmonii doskonałej, scena miłości, której miejscem jest ogród. Scena ta coraz silniej kontrastuje z realnym światem dworu, w którym rządzą ludzkie namiętności: strach, zazdrość czy gniew. Miejsce opowieści o kasztelance z Vergi w rozwoju gatunku *roman* jest specyficzne¹¹. Powstaje ona bowiem w momencie kryzysu ideałów rycerskich i narastającej świadomości schyłku epoki. Opowieść ta kontynuując gatunek *roman* (choć równocześnie będąc początkowym ogniwem *nouvelle*) staje się zarazem jakby jego negatywem. Lakits zwraca uwagę na to, że opowieść ta rozpoczyna się w momencie, w którym inne opowieści się kończą – nie prowadzi ona bowiem do zdobycia szczęścia, lecz do jego utraty. Zachowując szereg cech i zasadniczą strukturę gatunku stanowi jakby jego inwersję.

Scena w ogrodzie, pojawiająca się w centrum opowiadania i mająca ewokować plan idealny – czarodziejski ogród miłości, jest w gatunku *roman* zwykle wyodrębniona z kontekstu i otoczona kręgiem poezji i tajemnicy. Służy temu szereg środków: unieruchomienie obrazu przez zawieszenie chronologii zdarzeń ściśle przestrzeganej w pozostałych scenach (częste stosowanie repetycji, powrotów, przestawień)¹²; wielka ilość paralelizmów i powtórzeń dotyczących gestów, myśli, słów czy składni przenosząca punkt ciężkości z „dziania się” na „trwanie”, czyli z ciągu następujących po sobie wydarzeń na określony stan ducha; jednolicie liryczny charakter wypowiedzi.

⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, PIW, Warszawa 1968, s. 137 (oryginał w języku niemieckim *Mimesis*, A. Francke AG Verlag, Bern 1946).

⁹ Baśniowość i cudowność wydarzeń jest typowa dla kręgu legend bretońskich (por. P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi*..., s. 49).

¹⁰ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi*..., s. 50.

¹¹ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi*..., s. 14–32 (rozdział *Sources et modèles*).

¹² P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi*..., s. 82.

Ten stan równowagi i szczęścia, wizja Arkadii szczęśliwej zostaje zniszczona przez wtargnięcie symbolicznego „dworu”, a wraz z nim pojawienie się konfliktu, napięcia i walki. To wtargnięcie antycypowane jest przez motyw cienia symbolizujący dworskie prawo rycerskie nakazujące strzec tajemnicy miłości. Złamanie tego prawa musi doprowadzić do katastrofy. Niezwykłość opowieści *La Châtelaine de Vergi* polega na tym, że rycerz stoi w niej przed autentycznym dylematem. Jest nim konflikt między dwoma sprzecznymi zobowiązaniami moralnymi. Jeżeli rycerz odmówi wyznania prawdy księciu – złamie przysięgę wierności wasala, ale jeśli zezwoli na odsłonięcie tajemnicy – przekroczy główne prawo *fine amor* i pogwałci obietnicę złożoną kasztelance. Tragedia finałowa jest nieunikniona, jedynym rozwiązaniem możliwym jest śmierć bohaterów. Kasztelanka umiera z rozpacz, rycerz na widok martwej ukochanej popełnia samobójstwo. W tych dwóch symetrycznie zbudowanych scenach pojawia się nowy element dotychczas prawie nieobecny w *roman*, a mianowicie konieczność przeżycia tragicznej samotności jako doświadczenia wewnętrznego, przez które bohaterowie muszą przejść, zanim znajdą ukojenie w śmierci. Jest to jakby w innym wymiarze echo *aventure*. Sceny te pełnią funkcję podwójną: wyłumaczenia sytuacji i wyrażenia uczuć bohaterów. Zawierają więc część informacyjną, w pewnym stopniu zobiektywizowaną podawaną przez narratora i część ekspresywną w formie monologu wewnętrznego bohaterów. Całość zamyka rodzaj *conclusio*, które przenosi sens opowiedzianej historii na płaszczyznę ogólną, zawierając przesłanie o bolesnych aspektach egzystencji ludzkiej i możliwości istnienia przeciwieństw w porządku moralnym.

Do środków stylistycznych typowych dla opowieści zalicza Lakits m.in.: przewagę rymów męskich w scenach dramatycznych, a żeńskich w lirycznych; zastosowanie rytmu binarnego kombinowanego z anaforą w wierszu 8-sylabowym (w którym napisana jest *Châtelaine*); zastosowanie takich figur stylistycznych jak powtarzanie jako rymu słowa nieco odmieniającego za każdym razem swe znaczenie czy funkcję gramatyczną; melodyczne następstwo synonimów w partiach pogodnych, kontrastujące z urywanym rytmem opowiadania o dramatycznych wydarzeniach¹³

III. ZWIĄZKI Z TRADYCJĄ LITERACKĄ W WIERSZU CHABRUNA I ICH MUZYCZNE KONSEKWENCJE W *PAROLES TISSÉES* LUTOSŁAWSKIEGO

Omówienie kolejnych części wiersza Chabruna *Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi* w ich muzycznej interpretacji dokonanej przez Lutosławskiego w *Paroles tissées* ma na celu przybliżenie sposobu rozumienia tekstu poetyckiego przez kompozytora na podstawie fragmentów jego wypowiedzi, interpretację wiersza Chabruna z perspektywy średniowiecznego *roman* – *La Châtelaine de Vergi*, wskazanie pewnych cech muzyki utworu, których źródła można upatrywać w ukrytych strukturach i znacze-

¹³ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi...*, s. 98.

niach wiersza związanych z odniesieniem do *roman*, wyodrębnienie niektórych elementów utworu, które w sposób wyrazisty nawiązują do tradycji muzycznej.

Witold Lutosławski tak wypowiada się: „Surrealistyczny wiersz Chabrun dopuszcza różne rodzaje interpretacji. Ta, jaką wyraża mój utwór, narzuciła mi się od początku. Tekst «zobaczyłem» od razu jako zarys czteroczęściowej kompozycji. Każda z tych części posiada swoją odrębną fizjonomię tworząc niezbędne ogniwo całości”¹⁴.

1. Część pierwsza

„Un chant qui s'émerveille
une ombre l'ensorcelle
blanche comme une oreille

La cri du bateleur et celui de la caille
celui de la perdrix celui de ramoneur
celui de l'arbre mort celui des bêtes prises

Une ombre qui someille
une herbe qui s'éveille
un pas qui m'émerveille”

„W pierwszej części wiersza, składającej się z trzech strof trzywersowych, poeta zestawiał szereg oderwanych obrazów, które nie pozostają w jakimś uchwytym związku ze sobą, ale będą grały ważną rolę w konstrukcji całości wiersza” – mówi Witold Lutosławski¹⁵.

Z perspektywy *roman* pierwsza część wiersza zawiera ekspozycję motywów, które będą istotne dla konstrukcji całości: *m o t y w o g r o d u* – związany z kręgiem *fine amor*, *m o t y w d w o r u* – wiążący się z ciągiem dramatycznych wydarzeń i *m o t y w t a j e m n i c y* – symbolizujący prawo dworskie.

W pierwszej i trzeciej strofie powtarzają się tylko dwa słowa. Pierwsze z nich to określenie pewnego stanu ducha – „s'émerveille”, „m'émerveille” („zachwyca się”, „zachwyca mnie”). Znamienne, że słowo to pojawia się w miejscu szczególnie znaczącym, na początku i na końcu części tworząc rodzaj ramy. Aluzja do miejsca – „une herbe qui s'éveille” („trawa, która się budzi”) i do pojawienia się jakiegś bliżej nieokreślonej postaci, która jest przedmiotem zachwycenia – „un pas qui m'émerveille” („krok, który mnie zachwyca”) – przywołują wizję ogrodu ze snu. Drugie słowo powtórzone w tych samych strofach to „une ombre”: „une ombre ensorcelle”, „une ombre qui someille” („cień zaczarowany, cień który drzemie”). Z jednej strony słowo to dopełnia wizję ogrodu baśniowego, z drugiej symbolizuje podstawowe prawo *fine amor*, konieczność dochowania tajemnicy. Przekroczenie tego prawa musi doprowadzić do katastrofy.

¹⁴ Konwersatorium na temat utworów wokalnie-instrumentalnych Witolda Lutosławskiego [w:] *Muzyka w kontekście kultury, Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. T. Malecka, P. Polony, PWM, Kraków 1978, s. 99.

¹⁵ Tadeusz Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972, s. 94.

Strofa środkowa wprowadza wątek odmienny – antycypuje wydarzenia dramatyczne. Jest ona skoncentrowana wokół słowa „le cri” („krzyk”) – które pojawia się z różnymi dookreśleniami. Wśród nich dwa ostatnie „celui de l’arbre mort”, „celui des bêtes prises” („ten umarłego drzewa”, „ten uwięzionych zwierząt”) można rozumieć z jednej strony jako zapowiedź tragedii, z drugiej zaś jako aluzję do nierozwiązywalnego dylematu rycerza. Budowa tej strofy – binarny podział wersu z zastosowaniem anafory, wyraźnie nawiązuje do środków stylistycznych wymienianych jako typowe dla średniowiecznego *roman*¹⁶.

Muzyka pierwszej części *Paroles tissées* przebiega w trzech fazach zbliżając się do formy A B A¹. Pierwsza i trzecia strofa wiersza są podane w formie analogicznego recytatywu, w którym dominują pochody sekundowe. Zwraca uwagę niezwykle w muzyce współczesnej, a charakterystyczna dla całego tego utworu dbałość kompozytora o uwypuklenie akcentów i intonacji słów. Recytatyw ten kończy się trzykrotnym powtórzeniem słowa „un pas” na coraz większym skoku interwałowym w górę i przechodzi w liryczne zakończenie na słowie „m’émervaille”, które stanowi kulminację wyrazową części. Przeniesienie narracji muzycznej (w zakończeniu części) w górę, w wysoki rejestr antycypuje zarazem część drugą.

Obszerne partie smyczków, dla których recytatyw stanowi jakby tylko dopowiedzenie, są napisane (poza dwoma wyjątkami) w sekcjach *ad libitum*. Przez bogactwo niuansów, delikatność rysunku, misterne utkanie poszczególnych sekcji oraz przyciszony ton (przeważa dynamika *piano* i *pianissimo*) partie te odnoszą się do wizji idealnego ogrodu miłości i „tworzą” klimat wprowadzający do części drugiej (przykł. 1).

The image displays a musical score for a string ensemble. It is divided into two main sections. The first section, labeled with a circled '4' and a downward arrow, is marked 'ad lib. ca 8'' and covers staves 4 through 6. The second section, labeled with a circled '5' and a downward arrow, is marked 'ca 6'' and covers staves 7 through 10. A third circled '6' with a downward arrow and 'ca 10'' is positioned above the first staff of the second section. The staves are numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'vni' (violin). The score is written in a modern, minimalist style with a focus on texture and dynamics.

Przykł. 1. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. I, nr 4–6

16 P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi...*, s. 94.

Środkowa faza części pierwszej utworu odpowiada drugiej strofie wiersza. Tutaj słowo „le cri” jest wyeksponowane przez długość dźwięku, rejestr i dynamikę. Trzykrotne symboliczne powtórzenie długotrwałej nuty (*gis, f, fis*) na słowie „le cri” i jego rymach („celui”, *perdrix*) przy równoczesnym przeniesieniu reszty tekstu w niższe rejestry (sylabiczna repetycja dźwięku) wytwarza silny kontrast. Kontrast ten nadaje charakter dramatyczny tej fazie przebiegu, odpowiadając rzeczywistości „dworu” w wierszu i antycypując napięcia dramatyczne, które pojawią się w trzeciej części utworu.

Część pierwsza utworu ujęta jest w wyraźne ramy, które stanowią dwie wewnętrznie ruchliwe struktury dwunastodźwiękowe w sekcjach *ad libitum*, sprowadzane stopniowo do unisonu I – *ces*, II – *cis*, *f* (przykł. 2).

Przykł. 2. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. I, nr 1–3

A zatem w części pierwszej utworu Lutosławskiego, która stanowi ekspozycję materiału muzycznego, istnieje zróżnicowanie odpowiadające dwóm głównym wątkom ukrytym w pierwszej części wiersza Chabruna (wątek ogrodu, wątek dworu) odczytywanego z perspektywy *roman*. Wątek trzeci związany z motywem tajemnicy nie zostaje wyróżniony i nie posiada swojego ekwiwalentu w muzyce.

2. Część druga

„Quand le jour a rouvert les branches du jardin
un chat qui s'émerveille
le cri du bateleur et celui de la caille
une herbe qui s'éveille
celui de la perdrix celui du ramoneur
une ombre l'ensorcelle
celui de l'arbre mort celui des bêtes prises

Au dire des merveilles
l'ombre en deux s'est déchirée”

O drugiej części wiersza pisze Lutosławski: „Pierwszy wers tej części: «Kiedy dzień znów otworzył gałęzie ogrodu», jest jakby początkiem zdania, jakiejś historii, opowiadania, które zostaje przerwane luźnymi obrazami. Z kolei dwa ostatnie wersy tej części (...) znów stanowią odrębny materiał. Razem z pierwszym wersem tworzą embrion jakiejś historii. Ale historii nie ma. Są niepowiązane ze sobą obrazy, w które wpleciony zostaje załączek jakiejś akcji”¹⁷. I dodaje uwagę o łagodnym, kołysankowym charakterze tej części.

Z perspektywy *roman* część druga jest wizją ogrodu miłości, marzenia o harmonii doskonałej. Ramy tej części stanowią dwa zdania o charakterze epickim wypowiedziane przez narratora. Pierwsze z nich określa czas i miejsce akcji: przeszłość, ogród. Sam zwrot „Quand la jour” przypomina typowe początki baśni, a zastosowanie czasu przeszłego sugeruje tu klimat wspomnienia Arkadii szczęśliwej, raju utraconego. Zdanie drugie zamykające tę część z jednej strony potwierdza cudowność, nadrealność czy wizyjność sytuacji „au dire des merveilles” („wśród tych cudów”), z drugiej odwołuje się do krytycznego momentu w opowieści, momentu złamania prawa „fine amor” przez odsłonięcie tajemnicy „l'ombre en deux s'est déchirée” („cień rozdarł się na dwoje”). Złamanie prawa stanie się przyczyną wydarzeń dramatycznych, które doprowadzą do katastrofy.

W ramach tych dwóch zdań pojawiają się obrazy zaczerpnięte z pierwszej części wiersza, ze zmianą kolejności wersów (zawieszenie następstwa wydarzeń-obrazów w planie ogrodu to typowy układ tej sceny w *roman*) w taki sposób, aby uzyskać rytm możliwie najbardziej zrównoważony. Każdy wers 6-sylabowy jest zrównoważony pełnym 12-sylabowym aleksandrynem, podzielonym średniówką tak, że w rzeczywistości tworzą się niezwykle statyczne układy trójwersowe 6-sylabowe. Równocześnie ta zmiana kolejności wersów prowadzi przez zmianę kontekstu do złagodzenia brzmienia. W części pierwszej wiersza występował bowiem kontrast między ostrzejszym brzmieniem strofy środkowej, a łagodniejszym strof skrajnych.

¹⁷ *Konwersatorium...*, s. 100.

Wizja muzyczna drugiej części wiersza budzi zdumienie i podziw dla intuicji artystycznej kompozytora, który nie znał ani treści, ani struktury *roman* – *La Châtelaine de Vergi*. Dowodem nieznamomości *roman* jest pojawiające się w wielu wywiadach stwierdzenie kompozytora o odwołaniu się Chabruna do średniowiecznej historii o miłości kasztelanki z Vergi i księcia burgundzkiego zakończonej śmiercią kochanków. Potwierdził to kompozytor w nagranej w kwietniu 1989 roku rozmowie na temat *Paroles tissées*¹⁸. A przecież obiektem miłości kasztelanki w średniowiecznej opowieści jest nie książę lecz rycerz. Książę zaś staje się przyczyną jego dylematu moralnego. Nie potrafi on utrzymać tajemnicy wyznania rycerza, co staje się powodem katastrofy i śmierci obojga kochanków. Książę pozostaje przy życiu i wstępuje do zakonu templariuszy.

Lutosławski opracowuje zaszyfrowaną w wierszu Chabruna wizję świata idealnego, snu o szczęściu, ogrodu miłości z *roman* – w formie kołysanki. Stosuje przy tym przy opracowywaniu materiału muzycznego szereg środków stylistycznych uderzająco podobnych do stosowanych w *roman* (unieruchomienie obrazu, paralelizmy i powtórzenia, poetyka snu...). Kompozytor tworząc kołysankę daje obraz muzyczny wyraźnie statyczny o charakterze idyllicznym, pastoralnym. Charakterystyczna dla tej części jest quasi-kołowa struktura motywów melodycznych partii głosu, ciągła powtarzalność słów, barw, jednostajny puls rytmiczny głosu i harfy oraz szczególne tło o zatartych konturach, które stanowią partie *ad libitum* w smyczkach o rozjaśnionym, poprzez zastosowanie wysokiego rejestru, kolorycie i niezliczonych niuansach brzmieniowych. Stały ruch drobnych wartości rytmicznych w towarzystwie jest typowym przykładem ruchu w miejscu nie zawierającego dążenia naprzód, dynamiki rozwoju (przykł. 3).

The image shows a musical score for 'Paroles tissées' by Witold Lutosławski. It features a vocal line (labeled 'ar.' and 'ten.') and a string line (labeled 'vni'). The vocal line includes the lyrics 'un chat qui s'é-mer-veil-le' repeated. The string line includes performance markings such as 'Andante con moto (♩ = ca 100)', 'ad lib.', 'poco rit.', and 'poco cresc.'. There are also numerical markings like '1,3,5', '7,9', '2,4,6', and '8,10'.

Przykł. 3. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. II, nr 27

¹⁸ Nagranie rozmowy z kompozytorem w posiadaniu autorki. Por. także *Konwersatorium...*, s. 99.

Część druga utworu posiada wyraźnie wyeksponowane ramy. Stanowi je powtórzenie w zakończeniu całej inicjalnej partii głosu solo (partia quasi-narratora) na innym tekście. Owa partia składa się z trzech wznoszących się, coraz to dłuższych, oddzielonych od siebie pauzami fraz, które stanowią jakby gest magiczny otwierający i zamykający wizję innej rzeczywistości – rzeczywistości nadrealnej snu (przykł. 4).



Przykł. 4. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. II, wstęp

3. Część trzecia

„Mille chevaux hors d’haleine
mille chevaux noirs portent ma peine
j’entends leurs sabots sourds
frapper la nuit au ventre
s’ils n’arrivent s’ils n’arrivent
avant le jour ah la peine perdue

Le cri de la perdrix celui du ramoneur
au dire des merveilles une herbe qui s’éveille
celui de l’arbre mort celui des bêtes prises
mille coqs hurlent ma peine

Mille coqs blessés à mort
un à un à la lisière des faubourgs
pour battre le tambour de l’ombre
pour réveiller la mémoire des chemins
pour appeler une à une
s’ils vivent s’ils vivent
mille étoiles toutes mes peines”

Lutosławski mówi: „Trzecia część zawiera więcej nowych elementów, jakkolwiek stare także się powtarzają. Treść tekstu, a właściwie szczątki treści sugerują pewną gwałtowność charakteru, dramatyczność akcji: (...). Jest to jakiś niestychanie dramatyczny okrzyk: «Mille chevaux hors d’haleine, mille chevaux noirs portent ma peine j’entends leurs sabots sourds, frapper la nuit au ventre, s’ils n’arrivent, s’ils n’arrivent avant le jour, ah la peine perdue». Możemy domyślać się, że chodzi w tym okrzyku o jakąś akcję faktycznie nie istniejącą (...). Można jedynie domyślać się jakiejś treści na podstawie czysto uczuciowego działania obrazu”¹⁹.

¹⁹ *Konwersatorium...*, s. 100, 101. Tłumaczenie Lutosławskiego przytoczonego fragmentu wiersza brzmi: „Tysiąc koni tracących oddech, / tysiąc koni czarnych niesie mój ból, / słyszę ich gluche kopyta, / jak uderzają noc po jej brzuchu. / Jeśli nie nadejdą, jeśli nie nadejdą / przed nastaniem dnia, wszystko na nic (daremny trud)”.

Część trzecia wiersza Chabruna z perspektywy *roman* jest jakby syntezą szeregu scen związanych z dworem. Świat dworu bowiem inspirowany gwałtownymi namiętnościami dąży do zniszczenia świata idealnego – rzeczywistości ogrodu. Służy temu w *roman* ciąg kolejnych wydarzeń. Chabrun nie przytaczając tych wydarzeń oddaje ich charakter dramatyczny. Tok narracji ulega wyraźnemu przyspieszeniu, wiersz wyzwała się z ram aleksandrynu (czy regularnego 6-sylabowca) – dominuje heterosylabiczność i nieregularność akcentów. Charakterystyczne jest zastosowanie dużej ilości czasowników oznaczających ruch lub gwałtowną ekspresję, a nie stan. Występują takie słowa jak: „frapper”, „portent”, „n’arrivent”, „hurlent”, „battre”, „appeler” („uderzać”, „nosić”, „nie przybędą”, „wyjść”, „bić”, „wołać”). Podstawowym elementem integrującym tak różne obrazy, elementem zastępującym jakby instrumentacją brzmienia logiczny ciąg wydarzeń, staje się anafora, która pojawiała się już w drugiej strofie pierwszej części wiersza. Uzupełnieniem konstrukcyjnym (epiforą), a zarazem kluczem tej części staje się słowo „peine”. Kończy ono każdą z trzech faz tej części, stanowiąc także rodzaj symbolicznego podsumowania. Jest to odniesienie do środka stylistycznego często pojawiającego się w *roman*, a polegającego na stosowaniu różnych odcieni znaczeniowych tego samego słowa: „portent ma peine”, „la peine perdue”, „mille coqs hurlent ma peine” („niesie moje cierpienie”, „daremny trud”, „tysiąc kogutów wyje mój ból”). Na różne odcienie znaczeń tego słowa zwrócił uwagę Lutosławski w swojej interpretacji²⁰.

Część trzecia *Paroles tissées* Lutosławskiego to część o charakterze dramatycznym, w której dominują rozbudowane partie instrumentalne niosące na sobie główny ciężar narracji. Jest to jedyna część utworu, w której przeważają partie *a battuta*. Tempo narracji jest przyspieszone (♩ – ca 160), dramatyczny charakter jest potęgowany przez rozmieszczenie ostro akcentowanych wielodźwiękowych akordów (przykł. 5). Zagęszczenie ich prowadzi do kulminacji. W partii głosu pojawia się wielokrotnie motyw rytmiczny złożony z szesnastki połączonej z wydłużoną wartością rytmiczną na sylabie akcentowanej słowa. Podkreśla on również dramatyczny i patetyczny zarazem charakter części. Ruchliwe towarzyszenie instrumentalne z ciągłymi powtórzeniami rozdrobnionych motywów szczególnie pod koniec części, przywodzi na myśl tradycję stylu wzburzonego, weneckiego stylu *concitato* współdziałającego w tworzeniu napięć dramatycznych w narracji muzycznej. Dwie ostatnie fazy przebiegu tej części są wyraźnie oddzielone od siebie kończąc się analogicznie do budowy wiersza wyeksponowanym słowem „peine”. Obszerny melizmat na tym słowie rozładowuje napięcie kulminacji z jednej strony, z drugiej zaś stanowi antycypację lamentu, który pojawia się w czwartej części (przykł. 6).

²⁰ *Konwersatorium...*, s. 101.

(48)

The musical score is for measures 48-51 of the piece 'Regina Chłopicka'. It is written for a large orchestra, including Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with dynamic markings like *sf*, *ff*, and *mf*. The measures are numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51.

Przykł. 5. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. III, nr 48

Część trzecia utworu, najbardziej muzycznie rozbudowana, to jakby muzyczna opowieść o dramatycznych perypetiach bohaterów *roman*, opowieść której rodzaj ekspresji został zasugerowany przez wiersz Chabruna. Przez wewnętrzną dynamikę i logikę muzycznych wydarzeń, przyspieszoną narrację i dramatyczny charakter, część ta kontrastując silnie z pozostałymi, staje się częścią centralną dzieła, kulminacją w przebiegu muzycznej formy.

70

71 $\frac{3}{4}$ Lento

72 ∇ ad lib.

tmt

ar. (J-ca 60) *rit.*

pf.

ten.

1,2

3,4

mi 5,6

7,8

9,10

1

vle 2

3

1

vc. 2

3

cb.

4. Część czwarta

„Dormez cette pâleur nous est venue de loin
le cri du bateleur et celui de la caille
dormez cette blancheur est chaque jour nouvelle
celui de la perdrix celui de ramoneur
ceux qui s'aiment heureux s'endorment aussi pâles
celui de l'arbre mort celui de bêtes prises

n'endormiront jamais cette chanson de peine
que d'autres ont repris d'autres la reprendront”

„Część czwarta – jak pisze Lutosławski – jest tak zbudowana, że wiersze nieparzyste przynoszą nowy tekst, wiersze zaś parzyste zawierają obrazy z pierwszej części w nowych kombinacjach i nowych wariantach. Dramat i gwałtowność już znikły, jest tylko spokój (...). Dostrzegamy tu nawiązanie do średniowiecznego *roman*, aluzję do treści poematu, który znamy z tytułu. «Dormez cette pâleur nous est venue de loin»; słowo «bladość» rozumiem jako bladość śmiertelną. Przyjmuję, że część ta dotyczy śmierci domniemanych bohaterów – jest aluzją do śmierci kasztelanki i księcia»²¹. Dalej określa kompozytor tę część jako tren po śmierci kochanków, akcentując jego charakter elegijny.

Czwarta część wiersza Chabruna jest napisana pełnym, regularnym aleksandrynem, a więc rodzajem wiersza, który uważany jest dzisiaj za najbardziej typowy dla tradycji francuskiego średniowiecznego *roman* (*La Chatelaine de Vergi* napisana jest wierszem 8-sylabowym). Jego regularność (wyłączywszy *conclusio*) podkreśla spokój i równowagę przy intensywniej, pełnej rezygnacji, lirycznej ekspresji lamentu. Ze szczegółów warto wymienić pojawienie się w każdym nowym wersie takich słów, jak „pâleur”, „blancheur”, „pâles”, „dormez”, „s'endorment” („bladość”, „białość”, „blady”, „śpijcie”, „usypiają”) – słów tradycyjnie związanych z opisem śmierci w *roman*.

Można tu także zwrócić uwagę na pewien rodzaj syntezy, której dokonał Chabrun. Bowiem w *roman* dwie wielkie sceny śmierci: kasztelanki i rycerza, kluczowe dla rozwiązania akcji opowieści, zawierają rozbudowane monologi wewnętrzne bohaterów o charakterze lamentu, skargi na swój los. Chabrun zastępuje obie sceny partią narratora, który z jednej strony kieruje swe słowa do bohaterów (pierwszy i trzeci wers rozpoczyna się od słowa „dormez” [„śpijcie”]), z drugiej zaś rozważa ich los z pozycji obserwatora, prowadząc do ukazania sensu ogólnego opowieści. Takie *conclusio* przynoszące symboliczne przesłanie moralne jest typowe dla konstrukcji średniowiecznego *roman*.

Część czwarta *Paroles tissées* Lutosławskiego ujęta jest w ramy recytatywu na jednym dźwięku, który otwiera tę część refleksją nad tym co się stało, a zamyka przesłaniem ogólnym. Niezwykła prostota i redukcja środków stwarza jakby wielką przestrzeń zamyślenia nad ludzkim losem (przykł. 7). Po rozpoczynającym część recytatywie

²¹ *Konwersatorium...*, s. 102.

Przykł. 7. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. IV, nr 83

powraca wspomnienie utraconej Arkadii, ogrodu szczęścia w formie nawiązania do kołysanki z części drugiej, kołysanki której klimat w dużym stopniu określało towarzyszenie harfy. Teraz przy zachowaniu partii tego instrumentu, głos towarzyszący tworzy ostinatowy, opadający motyw, przechodzący kolejno przez coraz niższe rejestry, aż do granic skali (przykł. 8). Ta struktura stanowi wyraźne nawiązanie do barokowego lamentu opartego na ground basie²². Po krótkiej repetycji wstępnego recytatywu, następuje partia lamentu o szeroko rozbudowanej kantylenie, która stanowi kolejne ogniwo wielkiej tradycji lirycznego płaczu w muzyce, tradycji operującej w dużym stopniu środkami i figurami muzycznej *patopoi*. Tradycja ta sięga od *Lamentu Arianny*

²² Charles Bodman Rae mówi o nastroju nokturnu tej części i zwraca uwagę na specyficzny, występujący cztery razy dwunastodźwiękowy „akord snu”. Zob. Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, PWN, Warszawa 1996. System operowania materiałem dwunastodźwiękowym w utworach Lutosławskiego przedstawiła Jadwiga Paja w pracy doktorskiej *System w muzyce Witolda Lutosławskiego*, Katedra Teorii i Historii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1982.

Monteverdiego i *Lamentu Dydony* Purcella, aż po *Stabat Mater* Szymanowskiego czy *Lacrimosa* z *Polskiego Requiem* Krzysztofa Pendereckiego.

Przykł. 8. W. Lutosławski, *Paroles tissées*, cz. IV, nr 85

UWAGI KOŃCOWE

Wiersz Chabruna, który stanowi podstawę utworu Witolda Lutosławskiego *Paroles tissées* opatrzony jest tytułem *Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*. Tytuł ten stanowi klucz do odczytania jego ukrytych znaczeń i sensów. Tekst poety z jednej strony zawiera odniesienia ogólne do tradycji literackiej francuskiego średniowiecza, a szczególnie do tradycji *roman courtois*, z drugiej zaś odwołuje się do konkretnego utworu poetyckiego jakim jest trzynastowieczna opowieść o kasztelanice z Vergi. W surrealistycznym wierszu skonstruowanym pozornie z oderwanych obrazów i bogato zróżnicowanych brzmień zaszyfrowane są odniesienia do struktury średniowiecznego roman, tak na poziomie elementów języka, jak w zakresie ekspresji, dramaturgii i formy, tworząc strukturę znaczeniową determinującą w dużym stopniu poetycki kształt utworu i jego symboliczne przesłanie.

Witold Lutosławski potraktował wiersz Chabrun jako symboliczną opowieść o miłości i śmierci. W swej muzycznej interpretacji zgodnie z jej domyślnym przebiegiem wyróżnił kolejne fazy utworu, które charakteryzują odmienne rodzaje ekspresji. Pierwsza faza ma charakter epicko-liryczny, druga nawiązuje do kołysanki, trzecia ma charakter dramatyczny i stanowi kulminację utworu, wreszcie czwarta to rodzaj lamentu zakończony refleksyjnym przesłaniem. Język muzyczny Lutosławskiego charakteryzują współczesne środki warsztatu kompozytorskiego. Należy zwrócić uwagę na oryginalny, opracowany przez kompozytora system organizacji wysokości materiału 12-dźwiękowego, charakterystyczną organizację czasu w utworze opartą na

przeciwstawieniu sekcji dyrygowanych i sekcji *ad libitum*, wreszcie obszerny repertuar środków artykulacji dźwięku pozwalający na niezwykle zróżnicowanie barwy. W *Paroles tissées* Lutosławski przywołuje również tradycję muzyczną sięgając do pewnych utrwalonych wzorów figur, czy struktur dźwiękowych związanych z określonymi kategoriami ekspresji, choć ich konkretyzacja realizowana jest współczesnymi środkami. I tak na przykład opadający, ościnowy, *ground bass* pojawia się w części IV – lamencie, elementy *stile concitato* w części III – dramatycznej, a charakterystyczny melodyczno-rytmiczny motyw kołysanki w części II – pastoralnej.

Zjawiskiem jednak szczególnie interesującym z punktu widzenia związków muzyki ze światem poetyckim wiersza Chabruna jest fakt, że Witold Lutosławski nie znał ani oryginału opowieści *La Châtelaine de Vergi*, ani kanonów poetyckiego gatunku *roman*. Wiedziony jednak intuicją wielkiego artysty odczytał ukryte w wierszu poety struktury i plany (plan idealny i realny – krąg „ogrodu” i „dworu”) pochodzące z tradycji średniowiecznego *roman*. Lutosławski stworzył w swym utworze ich specyficzny muzyczny ekwiwalent, nie tylko w zakresie formy, ale także w zakresie stosowanych środków stylistycznych. Te specyficzne ukryte w tekście poetyckim porządki przeniknęły jednak do utworu poza świadomością kompozytora, choć należy on do twórców o niezwykle wysokim stopniu świadomości artystycznej. Witold Lutosławski zdawał sobie jednak sprawę ze złożonej natury związków słowa i muzyki w utworze muzycznym. Tak o nich mówił: „Związki, jakie prawdopodobnie istnieją między treściami utworów słownych a muzyką, są tajemnicze, złudne, zawsze subiektywne. Występują w sferze ludzkiego ducha, w którą lepiej się nie zapuszczać, jeśli się jest kompozytorem, a nie badaczem. Związki te przeżywam, odczuwam na swój praktyczny użytek, ale nie staram się ich zrozumieć ani usystematyzować”²³.

ANEKS²⁴

I. Nota biograficzna

Witold Lutosławski urodził się 25 stycznia 1913 r. w Warszawie. Już jako sześciolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie, a od 1924 r. również na skrzypcach. W roku 1927 wstąpił do Warszawskiego Konserwatorium. Po zdaniu matury w 1931 r. zapisał się na Wydział Matematyki Uniwersytetu Warszawskiego, równocześnie studiując kompozycję, grę na skrzypcach i na fortepianie w Konserwatorium. Nie mogąc jednak, z powodu braku czasu, pogodzić wszystkich swoich zainteresowań, zrezygnował najpierw z gry na skrzypcach, a w roku 1933 ze studiów matematycznych. Konserwatorium ukończył z dwoma dyplomami: pianistycznym, w klasie Jerzego Lefelda (1936) i kompozytorskim, w klasie Witolda Maliszewskiego (1937). Za swój debiut kompozytorski Lutosławski uznał prawykonanie w 1938 r. *Wariacji symfonicznych*. Lata okupacji niemieckiej Lutosławski przeżył w Warszawie, utrzymując się z grania na fortepianie (m.in. w duecie z Andrzejem Panufnikiem). Większość partytur kompozytora spłonęła w czasie pożaru miasta po Powstaniu. Po wojnie, oprócz działalności twórczej, występował również jako dyrygent (od 1963 r.), prowadząc wykonania własnych utworów. Ponadto brał aktywny udział w życiu muzycznym: był członkiem zarządu (1959–1965), wiceprezesem (do 1969), a następnie, jako jeden z najwybitniejszych autorytetów,

²³ Bohdan Pociąg, *Lutosławski a wartość muzyki*, PWM, Kraków 1976, s. 129.

²⁴ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

członkiem honorowym Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Wykładał w europejskich i amerykańskich uczelniach muzycznych oraz na kursach kompozytorskich. Otrzymał członkostwo kilku akademii sztuki: Królewskiej Szwedzkiej Akademii Muzycznej, Freie Akademie der Künste w Hamburgu, Deutsche Akademie der Künste w Berlinie, Akademie der Schönen Künste w Monachium, American Academy of Art and Letters, Royal Academy of Music w Londynie, Académie Européenne des Sciences. Był również członkiem honorowym Związku Kompozytorów Polskich oraz British Association of Professional Composers. Uniwersytety w Warszawie, Toruniu, Chicago, Lancaster, Glasgow, Cambridge, Durham, Cleveland Institute of Music i Uniwersytet Jagielloński nadały mu doktoraty honorowe. Witold Lutosławski został laureatem wielu nagród: nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1959, 1973), Nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki (1962), Nagrody państwowej I stopnia (1964, 1978), Nagrody Międzynarodowej Rady Muzycznej (1963, 1985), nagród im. S. Kuświckiego (1964), im. Herdera (1967), im. L. Sonning (1967), im. Ravela (1971), im. Sibeliusa (1973), im. Siemens (1987), im. Grawemeyera (1985), UNESCO (1985), królowej Zofii Hiszpańskiej (1985). Otrzymał ponadto nagrodę „Solidarności” (1984), złoty medal Royal Philharmonic Society w Londynie (1985), Koussewitzky International Record Award (1992, za nagranie *II Symfonii*), złoty medal i tytuł muzyka roku 1991 nadane przez brytyjskie Incorporated Society of Musicians (1992), medal Stockholm Concert Hall Foundation (1992), Polar Music Prize (1993) oraz Kyoto Prize (1993). W 1994 r. nadano kompozytorowi najwyższe polskie odznaczenie – Order Orła Białego. Witold Lutosławski zmarł w Warszawie 7 lutego 1994.

II. Wykaz utworów (wybór)

♦ Utwory orkiestrowe

Wariacje symfoniczne (1936–1938)

I Symfonia (1941–1947)

Uwertura smyczkowa (1949)

Preludia taneczne na klarnet i orkiestrę kameralną (1955)

Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową (1958–1960)

3 Postludia (1958–1963)

Jeux vénitiens (*Gry weneckie*) na orkiestrę kameralną (1960–1961)

II Symfonia (1965–1967)

Livre pour orchestre (1968)

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1969–1970)

Mi-parti (1975–1976)

Novelette (1978–1979)

Koncert podwójny na obój, harfę i orkiestrę kameralną (1979–1980)

III Symfonia (1983)

Chain 2 (*Łańcuch II*). *Dialog* na skrzypce i orkiestrę (1985)

Chain 3 (*Łańcuch III*) na orkiestrę (1986)

Koncert na fortepian i orkiestrę (1988)

Partita, wersja na skrzypce i orkiestrę (1988)

Interludium na orkiestrę (1989)

IV Symfonia (1992)

♦ Utwory kameralne

Wariacje na temat Paganiniego na dwa fortepiany (1941)

Recitativo e arioso na skrzypce i fortepian (1951)

Kwartet smyczkowy (1964)

Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych (1972)

Epitafium na obój i fortepian (1979)

Grave, Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

Chain 1 (*Łańcuch I*) na zespół kameralny (1983)

Partita na skrzypce i fortepian (1984)
Slides (Przeżroczu) na zespół kameralny (1988)
Subito na skrzypce i fortepian (1992)

♦ **Utwory na instrumenty solowe**

2 Etiudy na fortepian (1940–1941)
Bukoliki na fortepian (1952)
Wariacja Sacherowska na wiolonczelę solo (1976)

♦ **Utwory wokально-instrumentalne**

Lacrimosa na sopran i orkiestrę, z możliwością użycia czterogłosowego chóru mieszanego (1937)
20 kołęd na głos i fortepian (1946, wersja na sopran, chór żeński i orkiestrę 1989)
5 Pieśni do słów K. Iłłakowiczówny na sopran i fortepian (1957, wersja na głos i 30 instrumentów 1958)
Trois Poèmes d'Henri Michaux na chór 20 głosów solowych i orkiestrę kameralną (1963)
Paroles tissées (sł. J.F. Chabrun) na tenor i orkiestrę kameralną (1965)
Les espaces du sommeil (sł. R. Desnos) na baryton i orkiestrę (1975)
Tarantella (sł. H. Belloc) na baryton i fortepian (1990)
Chantefleurs et Chantefables (sł. R. Desnos) na sopran i orkiestrę (1990)

Summary

Witold Lutosławski's *Paroles tissées* and its Links with Literary and Musical Tradition

Witold Lutosławski based his *Paroles tissées* (Engl. *Woven Words*) on a poem of a contemporary French poet, J.F. Chabrun. The original title of the poem, *Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi*, is the key to its hidden meanings. In this surrealistic poem, constructed superficially out of detached images and highly differentiated sonorities, there are cryptic references to the medieval roman courtois genre, which also included the 13th century story lady from the castle of Vergi. These references are manifest both at the level of language and through types of expression and ways of building dramaturgy and form; they create a unique, meaningful framework which determines the shape of the poem and its symbolic message.

In his musical interpretation Witold Lutosławski treated Chabrun's poem as a symbolic story of love and death, and, in agreement with its implied course, he marked the consecutive phases of the work according to their varying types of expression. The first movement is epic and lyrical, the second pastoral, the third dramatic (the culmination of the work), and the fourth, a kind of lamentation ending in a reflective message.

Lutosławski's musical language is characterized by modern composition techniques, notably, the original, self-devised pitch organization system of the twelve-tone material, the characteristic time organization of the work, based on the contrast between conducted sections and *ad libitum* sections, and finally the unique instrumentation, which, along with a rich repertoire of articulatory means, enables the extraordinary variability of tone colour. In *Paroles tissées*, Lutosławski reaches to musical tradition also by employing certain fixed sound patterns or structures connected with particular types of expression,

while their realization is already carried out by contemporary means. Thus, for example, the falling ostinato ground bass appears in the 4th movement (the lamentation), elements of stile concitato occur in the 3rd, dramatic movement, while the characteristic melodic and rhythmic lullaby motive appears in the 2nd movement.

From the point of view of the links of music with Chabrun's poetic world, however, it is particularly interesting that Lutosławski, familiar neither with the original story, *La Châtelaine de Vergi*, nor with the poetic canons of the roman, was still able, with the intuition of a great artist, to see in the poem the structures and plans traditional for the medieval roman (the ideal and the real plan, the circles of the "garden" and the "court"). In his work he created their unusual musical equivalent, not only in its dramaturgy and form, but even in the type of stylistic means he employed. Nonetheless, these unique orders of the poem have permeated into the work without Lutosławski's conscious awareness of the fact, even though he belonged to the composers of very high artistic awareness. He did realize, however, the complex nature of the links between words and sounds in musical works. This is how he put it: "The probable links between the content of verbal texts and music are mysterious, delusive and always subjective. They occur in the sphere of the human spirit, where it is better not to venture if one is a composer and not a researcher. I experience these links, I feel them for my own practical use, but I don't try either to comprehend or to systematize them."



EWA SIEMDAJ

Kraków

**„Pomiędzy uczuciem a intelektem”
Geneza autorefleksji muzycznej
Andrzeja Panufnika**

„Doskonała muzyka ma swoją przyczynę. Powstaje ona z równowagi. Równowaga powstaje z tego, co słuszne, a to co słuszne, powstaje z istoty świata. Dlatego o muzyce mówić można jedynie z człowiekiem, który pojął istotę świata”.

Liu Bu We, *Wiosna i jesień*¹

Andrzej Panufnik zajmuje szczególne miejsce w panoramie muzyki polskiej XX wieku. Wynika ono z wielu powodów, z których trzy uważam za najistotniejsze:

1. Mocno skryształizowane poglądy estetyczno-filozoficzne, którym kompozytor dał wyraz w swojej autobiografii (*Composing Myself*, 1987), w komentarzach poświadczających do wszystkich utworów (m.in. *Impuls and Design*, 1974) i w wywiadach.

2. Stosowanie przez Panufnika wysoce indywidualnych, wręcz hermetycznych, środków techniki kompozytorskiej. Część z nich ma charakter ścisłych reguł, np. operowanie stałą komórką dźwiękową *f–h–e*, która stanowi melodyczną oraz harmoniczną bazę utworów; nadrzędność architektoniki dzieła, czerpiącej swoje wzory z geo-

Hermann Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971, s. 26.

metrii i przedstawianej w postaci diagramów graficznych; częste wykorzystywanie układów symetrycznych przejawiających się w planie różnorodnych elementów muzycznych; świadome kształtowanie elementu toponomicznego utworu.

3. Powód biograficzny. Dramatyczna decyzja Panufnika o ucieczce z kraju i wyborze statusu emigranta rozpatrywana jest niekiedy jako syndrom losów pokolenia, do którego kompozytor przynależy.

Wydaje się, iż na ukształtowanie postawy estetyczno-filozoficznej Andrzeja Panufnika nie miały wpływ wywarł jego ojciec, Tomasz Panufnik (1876–1951). Z zawodu inżynier-konstruktor, z zamiłowania muzyk i lutnik (twórca cenionych modeli skrzypiec „Antica” i „Polonia”), był także autorem podręczników: *Sztuka lutnicza*, *Technologia lutnicza*, *Historia instrumentów smyczkowych*, *Tajemnica skrzypiec*, *Akustyka sal teatralnych, koncertowych i odczytowych* oraz traktatu *Muzyka i prawo harmonii we wszechświecie*². To ostatnie dzieło jest szczególnie interesujące, przy podjęciu próby odnalezienia źródeł poglądów muzycznych Andrzeja Panufnika.

O powstaniu *Muzyki i prawa harmonii we wszechświecie* czytamy w pamiętnikach Tomasza: „...często pogłębiam się w dociekaniach bytu, przez badanie przyrody i harmonii wszechświata, istnienia mądrych i głębokich praw, a chcąc ująć te dociekania w ramy skonkretyzowanych myśli, zbieram się do pisan... . Są to szkice i studia, a właściwie medytacje”³.

Autor wychodząc z założenia, że muzyka jest w swej istocie odbiciem rytmu i harmonii wszechświata, przedstawił w traktacie poglądy na łączność muzyki ze wszechświatem. Poglądy autora są inspirowane całym szeregiem teorii filozoficznych na temat istoty muzyki (począwszy od Platona, poprzez Arystotelesa, po Kanta, Schopenhauera i szczególnie wyróżnioną przez Tomasza Panufnika, matematyczno-metafizyczną estetykę Hoene-Wrońskiego). Ważne miejsce w rozważaniu o istocie muzyki zajmuje problematyka liczby, traktowana przez autora na sposób mistyczny (niektóre myśli mają swoje źródło m.in. w dogmatyce chrześcijańskiej i żydowskiej kabale).

Andrzej Panufnik w autorefleksjach muzycznych nigdy bezpośrednio nie odwoływał się do teorii ojca, jednakże konfrontując przesłanie traktatu *Muzyka i prawa harmonii we wszechświecie* z niektórymi poglądami kompozytora można wskazać na pewne swoiste paralele zachodzące pomiędzy nimi.

² Tylko dwie prace Tomasza Panufnika zostały wydane: *Sztuka lutnicza* (Warszawa 1926) i *Technologia lutnicza* (Warszawa, 1934). Maszynopisy pozostałych tytułów wymienionych w artykule znajdują się w posiadaniu rodziny kompozytora.

³ Rękopisy pamiętników Tomasza Panufnika znajdują się w posiadaniu rodziny. Przytoczony cytat pochodzi z roku 1930, roku w którym powstał traktat *Muzyka i prawo harmonii we wszechświecie*.

Paralela 1: *Kompozytor jako jednostkowe, indywidualistyczne zwierciadło świata*

Oto kilka cytatów z traktatu Tomasza Panufnika, które przedstawiają jego pogląd na rolę kompozytora w świecie.

„Sztuka odtwarza niezmienną istotę zjawisk wszechświata, oddaje wieczne idee, poznawane za pomocą czystej kontemplacji”⁴. „Muzyka jest (...) wyrazem świata w naszym uczuciu (...) pozostaje do wszechświata w stosunku takim, jak odpis do oryginału”⁵. „Świat objawia się nam widziany przez pryzmat artysty-twórcy”⁶, dlatego „kompozytor wyjawia najskrytszą istotę świata i wypowiada najgłębszą mądrość”⁷. To objawianie świata odbywa się jednocześnie z perspektywy jednostkowej, ponieważ „człowiek jest żywym dźwiękiem harmonii natury”⁸. „Muzyka jest koniecznym wyrazem uczuć i odczuć psychicznych, jako wyraz życia wewnętrznego, objaw charakteru jednostki”⁹, ponadto „syntezą świadomości i dążeń każdej epoki”¹⁰.

Postawa Andrzeja Panufnika, która w miejscu centralnym stawia indywidualizm twórcy, zakłada podążanie własną drogą i wewnętrzne poszukiwania, nie jest więc daleka od tych poglądów. W autobiografii kompozytor pisze: „Byłem głęboko przekonany, że trzech najważniejszych elementów: duchowego życia, poezji i odkrywczości, nie można się nauczyć, lecz muszą one wypływać z wnętrza kompozytora, wynikać z wrodzonych zdolności twórczych (wspartych samodyscypliną i wytrwałością). (...) Jeśli mam cokolwiek do powiedzenia, to powinienem użyć własnych, indywidualnych środków wyrazu, a nie dostosowywać się do narzuconego mi przez kogoś stylu. Byłem zdecydowany pozostać wierny sobie na dobre i na złe”¹¹. Swoje zaś doświadczenia z techniką dodekafoniczną podsumowuje: „postanowiłem, że już nigdy więcej nie będę zapożyczać metod od innych kompozytorów. Instynkt podpowiadał mi [...], że muszę za wszelką cenę, nieustrudzenie poszukiwać własnych, nowych środków wyrazu, by pozostać niezależny i wierny sobie. Wiedziałem, że będę potrzebował jakiejś dyscypliny, jakiejś zasady konstrukcyjnej, na której mógłbym oprzeć moje utwory, ale musi to być zasada sformułowana przeze mnie”¹². Jednakże najpełniej określa tę indywidualistyczną postawę jedna wypowiedź kompozytora: „zawsze bardziej patrzyłem w siebie niż poza siebie”¹³.

4 Tomasz Panufnik, *Muzyka i prawo harmonii we wszechświecie*, s. 20.

5 Ibidem, s. 135.

6 Ibidem, s. 21.

7 Ibidem, s. 32.

8 Ibidem, s. 104.

9 Ibidem, s. 153.

10 Ibidem, s. 6.

11 Andrzej Panufnik, *Panufnik o sobie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, Warszawa 1990, s. 62.

12 Ibidem, s. 81.

13 Ibidem, s. 99.

Paralela 2: *Ład wszechświata oddany w porządku liczbowym*

„Harmonia wszechświata nie da się wyjaśnić bez udziału woli, która objawia się łaodem wszechświata przez działanie sił na materię, przez istnienie mądrych i głębokich praw”¹⁴. Odzwierciedlają się one w „niezmiennych i wiecznych prawach harmonii i liczb, a narzędziem tej świadomości była architektura”¹⁵.

W tym poglądzie ojca można odnaleźć korzenie fascynacji Andrzeja Panufnika liczbą, proporcją, geometrią oraz architektoniką, która jest wyrazem wszystkich poprzednich elementów.

„Geometryczne konfiguracje zarówno przypadkowe, jak i świadome, czy to w nauce, mistycyzmie, religii, czy sztuce wszystkich okresów, zawsze oddziaływały na mnie z hipnotyczną siłą. (...) Czułem, że kształty geometryczne mogą zapewnić moim kompozycjom niewidzialny szkielet łączący moje pomysły harmoniczne, melodyczne i rytmiczne w całość, stworzyć zorganizowaną strukturę, z której swobodnie płyną ekspresje duchowe, jak poetyckie. Przejmując definicję muzyki jako «niezamrożonej architektury», uznałem za oczywiste, że kompozytor, tak jak architekt, może czerpać natchnienie z form geometrycznych”¹⁶.

„Od dawna pozostaję pod wpływem piękna, mocy konstrukcyjnej, a także pewnej tajemniczości geometrii. Architektonika muzyczna ma dla mnie znaczenie pierwszoplanowe, zaś bogactwo form geometrycznych, jakie znajdujemy w przyrodzie i w kosmosie, dostarcza pod tym względem ogromnych możliwości wyboru”¹⁷.

Sinfonia mistica opatrzona jest natomiast następującym komentarzem: „W tym tytule chciałem dać wyraz mej głębokiej fascynacji pięknem i tajemnicą geometrii; w szczególności miałem na myśli jedną z figur, stanowiącą dla mnie symbol porządku uniwersalnego i harmonii wewnętrznej. (...) Figura ta jest swego rodzaju cudem, nośnikiem jakiegoś mistycznego znaczenia”¹⁸.

Paralela 3: *Intuicja jako czynnik prawdziwie twórczy*

Tomasz Panufnik pisze: „Rozważając akcję muzyki w człowieku ze stanowiska prawa natury – prawa harmonii w wszechświecie, przekonujemy się, że w każdym działaniu nawet w zadaniu moralnym i umysłowym, cały człowiek duszą i ciałem uczestniczy. (...) Jak syntetyczną i wszechstronną jest nasza ludzka natura, wynika choćby z tego, że logicznie porównać ją możemy z trzema pierwiastkowymi barwami kolorów tęczy i takimi trzema dźwiękami skali muzycznej. (...naależy mówić o trzech sferach życia ludzkiego i wzajemnym ich oddziaływaniu na siebie: 1. cielesne, czyli zmysłowe; 2. intelektualne, czyli umysłowe i 3. duchowe, będące życiem

¹⁴ T. Panufnik, op. cit., s. 1.

¹⁵ Ibidem, s. 6.

¹⁶ Tadeusz Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, PWN, Warszawa 1994, s. 67.

¹⁷ A. Panufnik, op. cit., s. 341.

¹⁸ Program Festiwalu *Warszawska Jesień '89*, s. 13.

wiary i natchnień. Te trzy sfery dopiero obejmują całokształt objawów życia człowieka. (...) Życie duchowe jest najwyższym znamieniem człowieczeństwa. (...) Jak owe trzy sfery życia ludzkiego, są też trzy drogi, którymi do prawdy dochodzić możemy. Pierwszą drogą jest doświadczenie, czyli droga zmysłowa, drugą – postrzeganie i wywodzenie logiczne czyli droga umysłowa; trzecią zaś bezpośrednia droga natchnienia – intuicji, duchowa”¹⁹. Według autora traktatu kompozytor tworzy instynktownie z przewagą pierwiastka intuicyjnego: „Mamy w umyśle intuicję, uczucie praw natury, formy tylko ich nie znamy. Formy tej dopiero uczy nas doświadczenie. Wszystko więc, co nazywamy wynalazkiem, odkryciem, jest niczym innym tylko zrealizowaniem pierwotnego uczucia prawdy, które długo chowane w milczeniu nagle lotem błyskawicy prowadzi do pojęć płodnych. Umysł więc tylko zdolnym jest przez jakieś natchnienie szczęśliwe wydobyć tajemnice drzemiące w łonie natury; on nosi w sobie przeczucie tej wielkiej prawdy obiektywnej, która jest ideą świata”²⁰.

Tożsamy pogląd na znaczenie intuicji w procesie kompozytorskim wygłasza Andrzej Panufnik: „Dzieła plastyczne, literatura, muzyka tylko w części są wynikiem racjonalnych lub dających się nazwać umiejętności rzemieślniczych; sam rdzeń, ów czynnik prawdziwie twórczy sprowadza się do nieuchwytnej i nie dającej się wyjaśnić materializacji intuicji artysty, procesu, który wymyka się wszelkim słownym opisom”²¹.

Intuicja kompozytora odegrała także szczególną rolę w odkryciu komórki trzyczęściowej, będącej jednym z ważniejszych elementów jego języka muzycznego. Andrzej Panufnik tak opisuje to wydarzenie: „Siedząc przy biurku, eksperymentowałem na papierze nutowym, zapisując bez końca różne pomysły i wypróbowując je potem na fortepianie, aż wreszcie któregoś dnia zdałem sobie sprawę, iż ucho i intuicja zaczyna brać górę nad intelektualnymi spekulacjami: odkryłem komórkę trzech nut, które (...) ujawniły swe inspirujące i osobliwe możliwości rozwojowe, a nawet jak mi się zdawało, jakąś siłę magiczną”²².

Przedstawione powyżej podobieństwa w poglądach Tomasza i Andrzeja Panufnika mogą wskazywać na źródło autorefleksji muzycznej kompozytora. Przytoczone wypowiedzi poruszając wiele ważnych aspektów myśli estetycznej Andrzeja Panufnika nie wprowadzają jednakże naczelnej myśli kompozytora, pełniącej w jego twórczości rolę estetycznego *constans*: jest nią dążenie do zachowania w utworze równowagi między elementem emocjonalnym i elementem racjonalnym. Taka zasada, sprecyzowana została przez Panufnika po raz pierwszy w kwietniu 1952 roku i od tej pory pojawia się jako przewodnia idea estetyczna wszystkich utworów: „Muzyka jest wyrazem emocji i uczuć. Ideałem moim jest utwór, w którym treść poetycka łączy się z do-

19 T. Panufnik, op. cit., s. 106–107.

20 Ibidem, s. 116.

21 A. Panufnik, op. cit., s. 361.

22 Ibidem, s. 323.

skonałością muzycznego rzemiosła. Sama poezja nie decyduje o muzycznej wartości utworu, podobnie jak samo rzemiosło grozi popadnięciem w martwe i suche formułki. Nieprzemijające piękno rodzi się tylko z r ó w n o w a g i o b u t y c h e l e m e n t ó w²³.

Dzieła Andrzeja Panufnika postrzegane czasami były przez pryzmat ścisłych zasad technicznych wprowadzanych przez kompozytora. Zaprezentowane poglądy twórcy świadczą jednakże, iż elementy techniczne są zawsze u niego przeniknięte duchowością. Pojmowanie istoty świata przez kompozytora odbywa się poprzez szukanie równowagi: „We wszystkich moich utworach usiłuję osiągnąć prawdziwą równowagę pomiędzy uczuciem a intelektem, sercem a mózgiem, i m p u l s e m a z n a k i e m²⁴”.

ANEKS²⁵

I. Nota biograficzna

Andrzej Panufnik urodził się 24 września 1914 r. w Warszawie, w rodzinie inżyniera-konstruktora, a także lutnika. Pierwsze próby kompozytorskie pochodzą z roku 1923. Studia teoretyczne i kompozytorskie (w klasie Kazimierza Sikorskiego) odbył w Konserwatorium Warszawskim, otrzymując dyplom z odznaczeniem (1936). Edukację muzyczną kontynuował we Wiedniu u Felixa Weingartnera (dyrygentura), w Paryżu i Londynie. Lata wojny i okupacji spędził w Warszawie, występując w duecie fortepianowym z Witoldem Lutosławskim. Wszystkie kompozycje z tego okresu stracił w Powstaniu Warszawskim (trzy z nich udało się później zrekonstruować). Po wojnie był dyrygentem orkiestry Filharmonii Krakowskiej (1945–1946), a następnie dyrektorem Filharmonii Warszawskiej (1946–1947). Dyrygował gościnnie w Niemczech, Francji i Anglii. W roku 1950 wybrany został (razem z Arthurem Honneggerem) wiceprzewodniczącym Międzynarodowej Rady Muzycznej UNESCO. W roku 1954 Andrzej Panufnik opuścił Polskę, nie mogąc pogodzić się z polityczną kontrolą swobód twórczych. Jego utwory znalazły się na indeksie (nie były wykonywane aż do roku 1976), a nazwisko skreślono z listy członków Związku Kompozytorów Polskich. Po wyjeździe z kraju osiadł w Anglii. Początkowo zajął się działalnością dyrygencką, od 1957 r. pełniąc funkcję dyrektora muzycznego City of Birmingham Symphony Orchestra. W 1959 r. zrezygnował jednak z tego stanowiska, by całkowicie poświęcić się pracy twórczej. Andrzej Panufnik zdobył wiele nagród na konkursach kompozytorskich w Polsce i za granicą: I nagrodę na Konkursie im. Szymanowskiego w 1947 (*Nokturn*), I nagrodę na Konkursie Chopinowskim w 1949 (*Sinfonia rustica*), I nagrodę na konkursie zorganizowanym z okazji Igrzysk Olimpijskich w Helsinkach w 1952 (*Uwertura heroiczna*). Dwukrotnie został laureatem Nagrody Państwowej (1951 i 1952) oraz Prix de Composition Musicale Prince Pierre de Monaco w 1963 (*Sinfonia sacra*) i Prix de Composition Musicale Prince Rainier III de Monaco w 1983 (za całokształt twórczości). Otrzymał ponadto Medal Stulecia Sibeliusa w Londynie w 1965, członkostwo honorowe Royal Academy of Music w Londynie w 1984, a także członkostwo honorowe Związku Kompozytorów Polskich w 1987. W roku 1990 uhonorowano kompozytora Nagrodą Ministra Spraw Zagranicznych RP za zasługi dla kultury polskiej, zaś w roku 1991 brytyjskim tytułem szlacheckim „Sir”. W roku 1987 Andrzej Panufnik wydał w Anglii swoją autobiografię zatytułowaną *Composing myself*. Kompozytor odwiedził Polskę na rok przed śmiercią, dyrygując własnymi utworami na festiwalu „Warszawska Jesień” 1990. Zmarł 27 października 1991 w Twickenham w Anglii.

²³ Rękopis tej wypowiedzi Andrzeja Panufnika datowany: Warszawa, 25 kwietnia 1952 r., znajduje się w posiadaniu rodziny kompozytora.

²⁴ A. Panufnik, *Impulse and Design in my Music*, Boosey & Hawkes, London 1974, przedmowa.

²⁵ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

II. Wykaz utworów (wybór)

♦ Utwory orkiestrowe

- Uwertura tragiczna* (1942; rekonstrukcja 1945; rewizja 1955)
Nokturn (1947)
Kołysanka na smyczki i dwie harfy (1947)
Divertimento na smyczki (1947, nowa wersja 1955)
Sinfonia rustica (1948; rewizja 1955)
Suita staropolska na orkiestrę smyczkową (1950, rewizja 1955)
Koncert gotycki na trąbkę i orkiestrę (1951)
Uwertura heroiczna (1952; rewizja 1969)
Rapsodia (1956)
Sinfonia elegiaca (1957; rewizja 1966)
Polonia (1959)
Koncert fortepianowy (1962; rewizja 1970-72; Intrada 1982)
Landscape na orkiestrę smyczkową (1962; rewizja 1965)
Autumn music (1962; rewizja 1965)
2 Utwory liryczne dla młodych wykonawców (1963)
Sinfonia sacra (1963)
Tryptyk jagielloński na orkiestrę smyczkową (1966)
Epitafium katyńskie (1967, rewizja 1969)
Koncert skrzypcowy (1971)
Sinfonia concertante na flet, harfę i smyczki (1973)
Sinfonia di sfere (1975)
Sinfonia mistica (1977)
Metasinfonia na organy, smyczki i kotły (1978)
Concerto festivo (1979)
Sinfonia votiva (1981; rewizja 1984)
A Procession for Peace ((1983)
Arbor Cosmica, 12 ewokacji na 12 smyczków lub orkiestrę smyczkową (1983)
Koncert na fagot i małą orkiestrę (1985)
IX Symfonia (Sinfonia di speranza) (1986, rewizja 1987)
X Symfonia (1988; rewizja 1990)
Harmony na orkiestrę kameralną (1989)
Koncert wiolonczelowy (1991)

♦ Utwory kameralne

- Trio fortepianowe* (1934; rekonstrukcja 1945; rewizja 1977)
Quintetto Accademico na flet, obój, 2 klarnety i fagot (1953; rewizja 1956)
Triangles na trzy flety i trzy wiolonczele (1972)
I Kwartet smyczkowy (1976)
II Kwartet smyczkowy „Messages” (1980)
Sekstet smyczkowy „Trains of Thought” (1987)
Song to the Virgin Mary na sekstet smyczkowy (1987)
II Kwartet smyczkowy „Wycinanki” (1990)

♦ **Utwory na instrumenty solowe**

Krąg kwintowy na fortepian (1947; rewizja 1955-64)

Refleksje na fortepian (1968)

Pentasonata na fortepian (1984)

♦ **Utwory wokально-instrumentalne**

5 Polskich Pieśni Wiejskich na sopran, flety i klarnety (1940; rekonstrukcja 1945; rewizja 1959)

Hommage a Chopin na sopran i fortepian lub na flet i orkiestrę smyczkową (1949, rewizja 1955)

Pieśń do Marii Dziewicy na chór a cappella lub sześć głosów solowych do tekstów łacińskich (1964, rewizja 1970)

Universal Prayer, kantata do tekstów A. Pope'a na głosy solowe, trzy harfy, organy i chór mieszany (1968–1969)

Thames Pageant, kantata do słów Camilli Jessel dla młodych wykonawców na chór i instrumenty (1969)

Winter Solstice na głosy solowe, chór i instrumenty do słów Camilli Jessel (1972)

Invocation for Peace na głosy sopranowe, dwie trąbki i dwa puzony (1972)

Dreamscape na mezzosopran i fortepian (1977)

Summary

Between Emotion and Intellect:

The Genesis of Andrzej Panufnik's Self-image and his Perception of Music

Andrzej Panufnik holds a unique position in the panorama of 20th century Polish music. One of the key aspects which have contributed to this state of affairs are the highly crystalized esthetic and philosophical views of the composer, which he expressed in his autobiography (*Composing Myself*, 1987) and in the commentaries he left to all his works. One person who seems to have influenced the formation of these views most was the composer's father, Tomasz Panufnik (1876-1951). A civil engineer by training, a musician and violin constructor by hobby (he happened to design two highly acclaimed models of the violin, called «Antica» and «Polonia»), author of several textbooks (*The Art of Violin Making*, *The Technology of Violin Making*, *The History of String Instruments*, *The Mystery of Violin*, *The Acoustics of Theatre, Concert and Lecture Halls*).

One treatise of Tomasz Panufnik's (*Music and the Law of Harmony in the Universe*, 1930) is particularly interesting when searching for the sources of the composer's musical views. Assuming that music is essentially the reflection of rhythms and harmonies of the universe, the author presented his views on the links between music and the universe. The work is not fully original but constitutes a compilation of views on the essence of music held by various philosophers (from Plato and Aristotle to Kant and Schopenhauer to Hoene-Wroński, whose the mathematical and metaphysical esthetics was particularly favoured by Panufnik). The area of numerics holds a significant place in the discussion on the nature of music carried on in the book and is approached by the author from the mystical angle (some of his opinions have their source e.g. in the Christian dogma or the Jewish Caballa).

Andrzej Panufnik has never directly referred to the theory of his father's, still when the message of this treatise is juxtaposed with some opinions of the composer remarkable resemblances and analogies are encountered. They are the testimony of the significant influence of Tomasz Panufnik's esthetic thought on the views of his son. It is also his father's thought which contributed to the shaping of the composer's principal esthetic idea, first formulated in April 1952 and playing a role of his esthetic reference point ever since: "Music is an expression of emotions and feelings. My ideal is the work whose poetic content is combined with perfection of musical craft. Poetry on its own does not determine the musical value of the work, just as the craft on its own may degenerate into lifeless, dry formulas. Undying beauty is created only when both of these elements are balanced."



EWA MIZERSKA-GOLONEK

Kraków

Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo

1

Krystynę Moszumańską-Nazar najkrócej określić można jako twórcę wszechstronnego a zarazem poszukującego. Twórcę o wewnętrznym niepokoju, który prowokuje do penetracji coraz to nowych obszarów sztuki dźwiękowej i zdobywania nowych doświadczeń. W jej dorobku kompozytorskim znajdujemy różnorodność gatunków i form; od tych osadzonych w tradycji (fuga, wariacja, kwartet, koncert) do kształtowanych swobodnie, będących wynikiem gry wyobraźni nieskrępowanej lub inspirowanej światem pozamuzycznym. Różnorodność środków wykonawczych, bogactwo w zakresie instrumentacji, szczególne umiłowanie perkusji wskazują na inną dziedzinę poszukiwań twórczych jaką jest język dźwiękowy.

Krystyna Moszumańska-Nazar należy do pokolenia kompozytorów wychowanych na tradycji, na muzyce neoklasycznej. Pierwszy jej kontakt z nowymi technikami jak dodekafonia, punktualizm nastąpił dopiero po studiach, gdy dla sztuki w Polsce otwarły się granice. Był to moment przełomowy, zamykający jednocześnie pierwszy, neoklasyczny etap twórczości kompozytorki (około 1958 roku).

Uwolniona od obciążeń systemu *dur-moll*, wzbogacona o umiejętność posługiwania się techniką serialną wkroczyła w okres określany jako „eksperymentalno-sonorystyczny” datowany na lata 1959–1973. Był to czas odkrywania nowych jakości brzmieniowych związanych z emancypacją barwy, rytmu i artykulacji; okres badania możliwości wykonawczych i barwowych instrumentów oraz ich zestawień; czas poszukiwania rozwiązań strukturalnych i formalnych.

Okres ostatni, trwający od roku 1973 do chwili obecnej, określić można mianem „syntezy”. Są to lata dojrzałego, twórczego wykorzystania dotychczasowych doświadczeń i zaakceptowanych wartości. Jednym z ważniejszych wyznaczników stylu staje się forma, której zasadą kształtowania jest ewolucyjne snucie tej samej myśli; rozwijanej, rozszerzanej, dopowiadanej bądź przetwarzanej oraz przeciwstawianie kontrastowych, opozycyjnych jakości. Myślenie barwą stapia się z myśleniem motywowym i tematycznym. Wypowiedź cechuje (podobnie jak w okresie poprzednim) silny dynamizm, dramatyzm z równoczesną tendencją do zwięzłości, lakoniczności, a także pewnej improwizacyjności w kreowaniu zdarzeń muzycznych. „Proces – jak pisze Irina Nikolska – rozszczepiony na mikrodramatyczne wybuchy obfituje w wyraziste napięcia dźwiękowe podległe logice kontrastowych zmian”¹. Typowym sposobem budowania formy jest także wprowadzenie – po krótkich odcinkach formalnych – fazy uogólniającej, finalnej, zbudowanej na ciągłym *crescendo* i kończącej się w punkcie kulminacyjnym. Przeplatanie się różnorodnego materiału tematycznego i sonorystycznego tworzy „ostry rytm kompozycyjny poetyckiej formy – dramaturgii”².

Istota stylu K. Moszumańskiej-Nazar nie wyczerpuje się jednak w zagadnieniach warsztatowych. Naczelną cechą jej postawy twórczej jest dążenie do syntezy środków i technik kompozytorskich XX wieku, a nadrzędną wartością jest wyraz, pragnienie osiągnięcia własnej indywidualnej ekspresji.

2

Jedną z cech wyróżniających warsztat kompozytorski Krystyny Moszumańskiej-Nazar jest dbałość o odpowiednio dobrane instrumentarium, a w jego ramach specyficzne dowartościowanie i uwypuklenie roli instrumentów perkusyjnych. Występuje one licznie w wielkich obsadach symfonicznych, w finezyjnych zestawach kameralnych (np. *Interpretacje* na flet, taśmę magnetofonową i perkusję, *Bel canto* na so pran, czeleste i perkusję czy *In petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję), a także jako grupa solowa. Toteż kompleksowe ujęcie problematyki znacznie przekroczyłoby ramy tej pracy. Jest ona jedynie próbą zbliżenia się do muzyki, uchwycenia jej cech. Jest próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego kreowany przez kompozytorkę perkusyjny świat dźwięków tak nas frapuje i zachwyca?

Pole moich obserwacji ograniczam do utworów na perkusję solo. Są to: *Trzy etiudy koncertowe* (1969), *From End to End Percussion* (1976), *Fantazja* na marimbafon solo (1987) oraz *Music for Five* (1990)³. Wszystkie utwory z wyjątkiem *Etiud* należą więc do okresu ostatniego, a układają się w widoczny ciąg rozwojowy.

¹ Irina Nikolska, *Ot Szymanowskiego do Lutosławskiego i Pendereckiego*, Sowietiskij Kompozitor, Moskwa 1990.

² Ibidem.

³ Druga część *Music for Five* powstała (jako samodzielny utwór) już w roku 1988.

Etiudy o stosunkowo nielicznej obsadzie (marimbafon, 3 piatti sospesi, tamburo militare i 3 tom-tomy), ale już szerokim zasobie środków wykonawczych, są pierwszym doświadczeniem w nowym obszarze – solowej muzyki perkusyjnej. Są to trzy miniatury zestawione kontrastowo, ale każda z nich jest spójna w zakresie barwy, środków artykulacyjnych, tempa i charakteru. Następują po sobie w ciągu jakby *crescendującym* – od subtelnych, melodyjnych barw marimbafonu i *piatti* utrzymanych w refleksyjnym nastroju, przez żywe, żartobliwe przekomarzanie się wszystkich instrumentów w krótkich, ruchliwych, dynamicznych sekwencjach aż do popisowej, improwizacyjnej kulminacji zapisanej w konwencji aleatoryzmu kontrolowanego. *Etiudy* reprezentują – jak sądzę – nurt muzyki *sensu stricto* solowej.

From End to End Percussion natomiast dzięki poszerzeniu i komplikacji środków wykonawczych zbliża się do gatunku muzyki kameralnej. Bogaty zestaw wszystkich rodzajów instrumentów ułożonych w dwie grupy, tworzenie różnorodnych jakości materiałowo-brzmieniowo-wyrazowych i ich przestrzenne współdziałanie, przenikanie, dialogowanie, dają poczucie tkanki wielowarstwowej realizowanej przez kameralny zespół perkusyjny. Kompozycja jest jednoczęściowa, niemniej oscylacje wokół określonych barw, zmiany faktury, nastroju, aury brzmieniowej pozwalają usłyszeć w niej trzy przepływające i korespondujące ze sobą części składowe.

Trzecią, na razie ostatnią, kompozycją tego coraz bardziej rozległego nurtu jest *Music for Five*. Pięciu wykonawców, pięć rozbudowanych ilościowo i zróżnicowanych jakościowo grup instrumentów współdziała na wzór sekcji orkiestrowych. Dwie duże części, wewnętrznie rozczłonkowane, pełnia i bogactwo środków artykulacyjno-dynamiczno-barwowych, rodzajów faktur, obecność elementów strukturalnych wskazują na wielką formę. Jeśli zatem zgodzimy się, że *Etiudy* są utworem solowym, *From End to End Percussion* – kameralnym, to w *Music for Five* usłyszymy muzykę orkiestrową, rozpoznamy symfonię czy sinfonię na orkiestrę perkusyjną.

Odrębną jakościowo kompozycją jest *Fantazja* na marimbafon solo, utwór wirtuozowski, popisowy, wszechstronnie wykorzystujący możliwości tak lubianego przez kompozytorkę instrumentu i świadczący o dogłębnej jego znajomości.

Praca nad partyturą wymienionych utworów ugruntowała moje przekonanie, iż mimo różnic i czasowej rozpiętości ich powstania są one spójne stylistycznie i ożywia je ten sam duch muzyczny. Wiąże się to zapewne z dojrzałością artystycznego *métier* Moszumańskiej-Nazar, ale również z jej szczególnym, indywidualnym słyszeniem tej grupy instrumentów. „Krystyna Moszumańska-Nazar czuje perkusję” – mówią o niej wykonawcy.

W nieprzebranym zasobie możliwości materiałowo-brzmieniowych jakie wniosła perkusja, podstawowego znaczenia nabiera umiejętność wyboru, twórcze samoo graniczenie. Kompozytorka jest mistrzem w tej dziedzinie. Choć w obsadach wykorzystuje większość instrumentów (ograniczeniu podlega tylko grupa idiofonów drewnianych), choć stosuje pełną gamę konwencjonalnych i niekonwencjonalnych środków, dołączając też własne, nowatorskie rozwiązania, w jej muzyce nie ma przesytu, nadmiaru, prymatu ilości. Zawsze pieczołowicie, pod kątem brzmienia i ekspresji, dobiera instrumenty i sposoby gry, preferując zestawy kameralne, pozostawiając *tutti*

dla miejsc kulminacyjnych czy kodalnych. Przyporządkowuje instrumentom określone funkcje, uzyskując tym samym ciekawe połączenie instrumentacji i faktury.

W poszczególnych postaciach brzmieniowych zwykle jeden instrument pełni rolę wiodącą, rolę osi danej barwy. Dla brzmień miękkich, dźwięcznych, ciepłych, rozlewających się w czasie, jest nim marimbafon, zestawiany niekiedy z wibrafonem, dzwonami czy dzwonekami, które bądź wspierają jego funkcję, bądź ją przejmują. Podstawą brzmień twardszych, szumowo-szmerowych, złożonych z krótszych, dynamicznych impulsów są kotły. Linia główna, stabilizujące pasmo otoczone jest przestrzenią barwną tworzoną przez pozostałe wybrane instrumenty, które dopełniają, wzmacniają, kontrpunktują bądź stanowią kontrastowe punkty odniesienia. Wokół marimbafonu skupiają się wszystkie dźwięczne: sonagli, triangel, crotali, conchiglie, flexaton, wspomniane już: wibrafon, campane, campanelli, a także długo wybrzmiewające jak piatti czy niekiedy gong. Timpani natomiast otoczone są przez tom-tomy, tamburo militare, bongosy, temple blocki, wood blocki itp. Gongi i tam-tamy najczęściej służą do uplastycznienia budowy formalnej, otwierając czy zamykając kolejne człony.

Zamieszczony na następnej stronie przykład nutowy ilustruje sposób komponowania jakości brzmieniowych skoncentrowanych najpierw wokół timpani, następnie wokół marimbafonu z charakterystycznym użyciem gongu jako łącznika między dwoma jakościami.

3

Działania instrumentacyjno-fakturalne w znaczącym stopniu wpływają na rodzaj narracji muzycznej. Utwory nie są collage'owym montażem drobnych struktur, kolorowym, mozaikowym pejzażem. Rozwijają się jako konsekwentne, logiczne następstwo z maestrią ukształtowanych wydarzeń, uporządkowanych według rudymenarnych reguł muzycznych. Splatają się w nich dwa tory myślenia: sonorystyczny i motywowiczno-melodyczny.

Na warstwę sonorystyczną składają się – wspomniane już – jakości brzmieniowe czyli dłuższe całości charakteryzujące się wspólną aurą barwową. Wyróżnić można dwie podstawowe jakości. Pierwszą chciałabym określić mianem „impresyjnej”. Jej cechami są: dźwięczność, subtelność, miękkość, nieco wolniejsza akcja. Kształtują ją zwłaszcza instrumenty o brzmieniach dzwonekopodobnych i określonej wysokości, a także o nieokreślonej wysokości dźwięku, ale o długim, „miękkim” wybrzmianiu. Charakteryzuje ją gra odcieniami, impresjonistyczne rozmigotanie barw, czasem sentymentalne rozmarzenie.

3) trzaskanie na wszystkich korbach od titulum z równoczesnym glosowaniem.
(truss on all kettle drums and titulum with glissando at the same time.)

Przykł. 1. K. Moszumańska-Nazar, *From End to End Percussion*⁴

4 Przykład ten oraz następny ilustrują podstawowe typy jakości brzmieniowych.

Drugą, przeciwstawną jakość można by nazwać „witalną”. Jest w niej więcej energii, dynamicznego ruchu, wyrazistych sekwencji rytmicznych, aktywnych punktów barwnych. Więcej brzmień suchych, nieokreślonych wysokości, krótkich, szybkich akcji, ale pozbawionych brutalności, agresji, bruitystycznej ostrości. Ona też bywa zmiękczana, stapiana przez tremola, pasma wybrzmiewające.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Music for Five" by K. Moszumańska-Nazar. The score is written on five staves, labeled I-V. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (pp, p, mp, f), and various musical notations including slurs, ties, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The handwriting is in ink on aged paper.

Przykł. 2. K. Moszumańska-Nazar, *Music for Five*, część I

Wokół czy wewnątrz obydwu podstawowych typów jakości brzmieniowych rozwija się fascynująca sonorystyczna gra: różnorodność konfiguracji elementów, ich fluktuacje, mnogość odmian, odcieni, stopni nasycenia barw, efekty rozwibrowania, rozedrgania, rozświetlające refleksy etc.

Obecność w planie makro dwóch głównych kategorii sukcesywnie następujących po sobie, ale też przenikających się, współmodelujących się, daje poczucie strukturalnej jedności. Ich wariabilność, zmienność w planie mikro zapewnia wewnętrzne życie kompozycji, wyznacza nurt jej rozwoju.

4

W procesie integracji tych z natury rzeczy szeregowo zestawianych postaci brzmieniowych ważną rolę pełni działanie motywiczno-melodyczne. W tkance dźwiękowej wyróżnić i usłyszeć można charakterystyczne układy, które powracają wielokrotnie, np. kilkudźwiękowe sekwencje interwałowe, repetowane akordowe lub unisonowe współbrzmienia (w partiach instrumentów o określonych wysokościach), grupy rytmiczno-barwowe, a nawet dłuższe zestawy elementów. Przypisać im można znaczenie quasi-motywów (czasami nawet quasi-tematów), a ich uchwytność w percepcji pozwala rozumieć zależności i powiązania między odległymi niekiedy jakościami brzmieniowymi.

W ślad za działaniem motywicznym pojawia się kształtowanie linii melodycznej, prowadzenie kantyleny, co wydaje się być zjawiskiem niecodziennym, sprzecznym z naturą instrumentów. A jednak...

Śpiewność, melodyczna ciągłość toku dźwiękowego, ciągu brzmień powstaje dzięki:

- omówionej już fakturze postaci brzmieniowych, w których zazwyczaj partia jednego lub grupy instrumentów ma znaczenie wiodące; tym bardziej, że realizują ją najczęściej instrumenty dysponujące pewną skalą określonych wysokości,
- wprowadzaniu w niektórych fragmentach zrębów melodii sensu stricto,
- przede wszystkim jednak dzięki odkrytej przez kompozytorkę nowatorskiej technice tworzenia ciągów quasi-melodycznych bez użycia konkretnych wysokości i struktur interwałowych.

Najogólniej polega ona na zestawianiu instrumentów tej samej grupy czy instrumentów korespondujących brzmieniowo, ale o różnej wysokości barwowej, np. różne temple blocki lub piatti. Grają one naprzemiennie pojedyncze dźwięki albo drobne grupy dźwiękowe⁵, ale ułożone według wyraźnego rysunku. Dźwięki nie są izolowane, lecz wiążą się ze sobą. Otrzymują bowiem dłuższe brzmienie i natężenie dzięki zastosowaniu tremola, gęstszych tryli, techniki pocierania itd. Powstaje wtedy szczególny typ melodyki – melodia barw czy melodyczna linia różnorodnych punktów, zdarzeń brzmieniowo-dynamicznych, ale związanych wspólnym zamysłem muzycznym.

⁵ Dźwięk rozumiany jest jako pojedyncze zjawisko akustyczne bez względu na to czy posiada określoną wysokość czy nie.

W przykładzie 3 zaprezentowana została postać brzmieniowa, w której partia marimbafonu przedzielona jest pojedynczymi interwencjami instrumentów o nieokreślonej wysokości (ptti, tbl, trg). Instrumenty te na pewno ożywiają, dobarwiają aurę brzmieniową marimbafonu, ale użycie odpowiedniego ich rejestru, imitacja artykulacyjna względem mbf, kontynuacja rysunku melodycznego sprawiają wrażenie quasi-melodycznej linii rozpiętej pomiędzy różnymi instrumentami.

5

W twórczości Moszumańskiej-Nazar kolejnym ważnym czynnikiem integrującym przebieg wydarzeń jest forma. Kompozytorka, ponad czy obok typowej dla sonoryzmu zasady szeregowania, poszukuje dla każdego utworu właściwej mu formy wewnętrznej. Poszczególne postaci brzmieniowe rozgrywane są w dłuższych odcinkach czasu i stają się tożsame z członem czy segmentem konstrukcji formalnej. Każdy z segmentów realizuje własną myśl muzyczną. Może nią być: stabilne lecz wewnątrz pulsujące pasmo brzmieniowe, ciąg gradacji ruchowej, dynamicznej, sekwencja ostinatowa, barwnie oplecione pasmo melodyczne, linia melodyczna z quasi-akompaniamentem, a nawet układ typu kontrapunktycznego. Segmenty te dzięki konsekwencji w stosowaniu środków materiałowych i wykonawczych wiążą się, korespondują ze sobą tworząc *continuum* formalne. Obserwujemy więc powtarzanie typów barwy, faktury, instrumentacji, pracę na konkretnych motywach, eksponowanie znaczących zdarzeń dźwiękowych, stosowanie podobnej techniki w miejscach o zbliżonym znaczeniu muzycznym, wykorzystanie meliczności dla uzyskania procesualnego charakteru rozwoju. Bardzo starannie komponowane są zakończenia segmentów i przejścia między nimi. Najczęściej jest to przepływanie jednej barwy w drugą, nie wykluczając oczywiście zamierzonych, kontrastowych cięć. W toku dźwiękowym obecne są reminiscencje technik: wariacyjnej, kontrapunktycznej czy techniki pracy motywicznej. Dostrzec również można zręby konstrukcji formalnych dwu-, trzyczęściowych typu AB, ABA, czy elementy form polifonicznych, np. układ ekspozycji fugi, kanon.

Najciekawsza pod tym względem jest druga część *Music for Five*, w której podziale na cztery człony zróżnicowane pod względem charakteru, ekspresji i rodzaju działań muzycznych widzę nawiązanie do cyklu sonatowego: dynamiczny, energiczny człon pierwszy w formie zbliżonej do ABA₁, pastelowy, rozmarzony *reflessivo meno mosso* człon drugi z cytatami motywów z członu pierwszego, tematyczno-kontrapunktycznie skomponowane *grazioso* w miejscu scherza oraz dwufazowy podsumowujący i zamykający człon finałowy.

Handwritten musical score for "Music for Five, część II (grazioso)" by K. Moszumańska-Nazar. The score is written on ten staves, including parts for I, II, III, and IV flutes, and a Violoncello/Double Bass (v. tp). It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, *p*, *f*, *rit.*, *a tempo*, *grazioso*, and *p. sub.*. The score is divided into measures by bar lines and includes rehearsal marks (1, 2, 3, 4).

4

I. Hl.
II. Hl.
III. Hl.
IV. Hl.
V. Hl.

4

I. Hl.
II. Hl.
III. Hl.
IV. Hl.
V. Hl.

4

I. Hl.
II. Hl.
III. Hl.
IV. Hl.
V. Hl.

4 sempre f

I. Hl.
II. Hl.
III. Hl.
IV. Hl.
V. Hl.

Grazioso jest przykładem ścisłego, na wzór ekspozycji fugi przeprowadzenia tematu wraz z trzema stałymi kontrapunktami. Imitacje tematu i kontrapunktów doprowadzają do fakturalnie swobodnej kulminacji, tworząc w całości wyraźną jednostkę formalno-napięciową.

Ostatecznym jednak, nadrzędnym czynnikiem integrującym warstwę materiałowo-brzmieniową, zespalającym go w formę jest konsekwencja w budowaniu ciągów napięciowych, fluktuacje wzmożonej aktywności i odprężeń, tworzenie częściowych kulminacji oraz kulminacji generalnej zwykle w końcowych fragmentach części czy całości utworu. Słuchając tych utworów czy je wykonując nie można – jak sądzę – ograniczyć się wyłącznie do sensualistycznego odbioru ich walorów sonorystycznych. One zmuszają do pełnej aktywności, zaangażowania emocjonalnego w podążaniu za rozwojem ich dramaturgii, napięcia i ekspresji.

6

Kończąc omówienie wybranych zagadnień twórczości na perkusję solo Krystyny Moszumańskiej-Nazar mam świadomość, że stoję zaledwie na progu rozległej problematyki jej języka dźwiękowego i techniki kompozytorskiej związanej z tym instrumentarium. Nie zamierzałam wszakże dokonywać kompleksowej analizy, pragnęłam przede wszystkim zbliżyć się do tej niezwyklej muzyki.

Jest to muzyka piękna, szlachetna, płynąca z głębi, pełna wyrazu, przepojona refleksją. Miejscami jest ona zadumana, jakby nostalgicznie rozmarzona, miejscami migotliwie rozwibrowana, rozświetlona, gdzie indziej dynamicznie zwarta, męska i energiczna. Jej naczelną czy przeważającą kategorią wyrazową jest liryzm. Jej stylistycznych inspiracji poszukiwać można zarówno w romantyzmie i jego emocjonalności, jak i w impresjonizmie z jego wysublimowaną nastrojowością i puentylistyczną techniką malarską.

Muzyka ta jest również symptomem domykania się kręgu wydarzeń, toteż przypisać jej wolno (w pewnym zakresie) znaczenie historyczne. Instrumentarium perkusyjne, jego udział i rola w muzyce artystycznej mają – jak wiadomo – swą bogatą historię. „Przez długi czas – pisał w 1970 roku Henryk Schiller – aparat ten zajmował jedną z dalszych pozycji w hierarchii środków muzycznej wypowiedzi. Był elementem funkcjonalnie niesamodzielnym, pomocniczym, stanowił składnik palety zdobniczej (...). Stadium przeobrażania się arsenału perkusyjnego z komponentu heteronomicznego w samoistny, indywidualny byt rozporządzający pełnowartościowymi dyspozycjami formotwórczymi rozpoczyna się na początku naszego stulecia i wiąże się nierozdzielnie z detronizacją systemu tonalnego *dur-moll*, kryzysem tradycyjnych norm estetycznych i procesami krystalizacji *par excellence* nowoczesnego kompozytorskiego światopoglądu. Wobec wydatnego osłabienia lub wręcz zniwelowania całkującego działania struktur melodycznych i harmonicznych, dezaktualizacji schematów formalnych przeszłości spełniających funkcje organizujące – podstawowymi narzędziami do porządkowania, konsolidowania i różnicowania materiału muzycz-

nego stają się teraz dwa elementy: kolorystyka i metrytmika. (...). Zadziwiająco bujny, wszechstronny rozwój aparatu perkusyjnego (a także twórczości tego gatunku – przyp. E.M-G.) datuje się od pierwszych lat po II wojnie światowej. Za naczelnego bodźce uznać trzeba procesy krzepnięcia czysto sensualistycznej postawy kompozytorów wobec fenomenów akustycznych, przybierającą z każdym dniem na intensywności dbałość o sonorystyczny walor tkanki dźwiękowej, a dalej – modernizację instrumentów, wpływy egzotycznego folkloru i jazzu oraz zdumiewający kunszt techniczny wielu interpretatorów”⁶.

W takim właśnie momencie historycznym Moszumańska-Nazar wkroczyła na drogę własnych poszukiwań. Od razu przyjęła postawę twórczą, o której tak mówi: „Wbrew utartemu w latach sześćdziesiątych przeznaczeniu instrumentów perkusyjnych dla podkreślenia rytmu, motywów ościnowych czy tylko roli dobarwiającej, a więc traktowania tego instrumentarium drugorzędnie, postawiłam sobie pytanie, czy jednak nie można tych instrumentów, czerpiąc z całego ich bogactwa i potencjalnych możliwości, potraktować inaczej, samodzielnie”⁷.

Najlepszą odpowiedzią są – jak sądzę – przedstawione powyżej kompozycje. Są one przykładem czy dowodem nowej syntezy, jakiej dokonuje Moszumańska-Nazar w muzyce tego gatunku. Kompozytorka, nie tracąc nic z walorów brzmieniowych, barwowych, nie ograniczając wszechstronnych możliwości metrytmicznych, dynamicznych tego instrumentarium, odnalazła drogę powrotu do wartości odrzuconych. W cały bogaty materiał sonorystyczny wkomponowała procesualne myślenie melodyczne, quasi-harmoniczne różnorodne fakturalnie kształtowanie współbrzmień; ujęła go w niekłępujące, ale organizujące ramy konstrukcyjne, ułożyła w formotwórcze kontinuum napięciowe. Dzięki temu kompozycje jej żyją pełnią „muzyki”, „muzyczności”. Zachwycają nie tylko swą bogatą paletą barwną, urzekającą szatą brzmieniową, ale także poruszają struny emocji, zachęcają, aby przeżyć ich piękno, wejść w świat ich ekspresji.⁸

„Muzyka⁸ – posłużmy się słowami Tomasza Manna – obraca tu spojrzenie na siebie samą i kontempluje swą własną istotę. Ten pociechę niosący (...) sposób, w jaki dźwięki podają sobie ręce, to wzajemne zespolenie się i sprzęganie wszechrzeczy w pokrewieństwie i zmienności – to ona właśnie”⁹

⁶ Henryk Schiller, *Rola perkusji w muzyce współczesnej*. PWM, Kraków 1970.

⁷ Wykład Krystyny Moszumańskiej-Nazar wygłoszony 23 VI 1988 roku w Heidelbergu w ramach Kompositionen Internationales Festival.

⁸ Muzyka utworów na perkusję solo Krystyny Moszumańskiej-Nazar.

⁹ Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 331.

ANEKS¹⁰

I. Nota biograficzna

Krystyna Moszumańska-Nazar urodziła się we Lwowie. W wieku 6 lat rozpoczęła edukację muzyczną, przerwana niestety przez wojnę. Jesienią 1945 roku przyjechała do Krakowa i z tym miastem związała się na całe życie. Ukończyła studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej: fortepian w klasie J. Hoffmana i kompozycję w klasie S. Wiechowicza. Od roku 1962 jest pracownikiem tej uczelni, pełniąc w latach 1987–1993 funkcję rektora. Jest laureatem wielu konkursów: wyróżnienie na konkursie Koła Młodych ZKP za *Oberka ze Suity tańców polskich* (1954), wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek w Mannheim za *Hexaedre* (1961), wyróżnienie na tym samym konkursie za *Exodus* (1966), I nagroda i Złoty Medal na Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek w Buenos Aires za *Muzykę na smyczki* (1962), III nagroda na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Artura Malawskiego w Krakowie za *Wariacje koncertujące* na flet i orkiestrę kameralną (1966), II nagroda na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. K. Szymanowskiego w Warszawie za *Madonny polskie* (1974). O uznaniu dla jej twórczości świadczą liczne wykonania, tak w kraju, jak i za granicą: w Meksyku, Genewie, Mannheim, Sztokholmie, Oslo, St. Barbara, Nowym Jorku, Grazu, Annecy, Londynie, Norymberdze, Antwerpii i in. Za wszechstronną aktywność była nagradzana: pięciokrotnie nagrodą Ministra Kultury i Sztuki, także Złotą Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, Odznaką Zasłużonego dla Kultury Narodowej, Nagrodą Prezesa Rady Ministrów, Nagrodą ZKP, Nagrodą Miasta Krakowa.

II. Spis utworów

♦ Muzyka orkiestrowa

- Concertino* na fortepian i orkiestrę symfoniczną (1954)
- 2 Uwertury* (1954, 1956)
- Allegro symfoniczne* (1957)
- 4 Szkice* na orkiestrę symfoniczną (1958)
- Hexaedre* na orkiestrę symfoniczną (1960)
- Muzyka na smyczki* (1962)
- Exodus* na orkiestrę symfoniczną i taśmę magnetofonową (1964)
- Wariacje koncertujące* na flet i orkiestrę kameralną (1966)
- Pour orchestre* (1969)
- Rapsod I* na wielką orkiestrę symfoniczną (1976)
- Rapsod II* na wielką orkiestrę symfoniczną (1980)
- Sinfonietta* na kameralną orkiestrę smyczkową (1983)
- Koncert na orkiestrę* (1985–1986)
- Esej na orkiestrę symfoniczną* (1988)
- Fresk I* na orkiestrę symfoniczną (1988)
- Fresk II* na orkiestrę symfoniczną (1990)

♦ Muzyka kameralna

- 3 Miniatury* na klarnet i fortepian (1957)

¹⁰ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

5 Duetów na flet i klarnet (1959)
Interpretacje na flet, taśmę i perkusję (1967)
Implikacje na 2 fortepiany i perkusję (1970)
Bel canto na sopran, celestę i perkusję (1972)
I Kwartet smyczkowy (1973)
Warianty na fortepian i perkusję (1979)
II Kwartet smyczkowy (1980)
Sitowie na baryton i fortepian (1981)
Music for Five na zespół perkusyjny (1989–1990)

♦ Muzyka na instrument solo

Wariacje na fortepian (1949)
Suita tuńców polskich na fortepian (1954)
Sonatina na fortepian (1957)
3 Etiudy koncertowe na perkusję solo (1969)
Bagatele na fortepian (1971)
Konstelacje na fortepian (1972)
From End to End Percussion (1976)
Canzona na skrzypce solo (1985)
Fantazja na marimbafon solo (1987)
3 Moments Musicaux na kontrabas solo (1990)

♦ Muzyka wokarno-instrumentalna

Intonacje na 2 chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną (1968)
Bel canto na sopran, celestę i perkusję (1972)
Madonny polskie – poemat na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1974)
Wyzwanie na baryton i zespół instrumentalny do tekstu Dylana Thomasa (1977)
Sitowie na baryton i fortepian (1981)
Pieśni na baryton i fortepian (1982–1983)
Pieśń nad pieśniami na sopran, głos recytujący, chór recytujący i kameralny zespół instrumentalny (1984)

Summary

Krystyna Moszumańska-Nazar and her Music for Solo Percussion

The article opens with a brief description of the composition background of K. Moszumańska-Nazar. Its main part is devoted to the discussion of the composer's works for solo percussion from the point of view of the common features of their sound language, texture, form, as well as similarities in their sonoristic layer and their unique expressive atmosphere. The aim of the article is to prove that these works, their differences and time of writing aside, are stylistically congruous, that they are animated by the same musical spirit, and furthermore, that they fall into a clear development pattern. It has also been pointed out that Moszumańska-Nazar has the extraordinary ability to compose non-standard works for percussion instruments. The creation of melodic and harmonic sequences,

cantilena phrases, imitation textures, the employment of elements of motif and theme work seem to constitute an unusual approach and seem to contradict the nature of the instrument group involved. The overall artistic effect, the value of the pieces for solo percussion in terms of composition craft as well as their sonority and expressiveness allows us to conclude that, apart from autonomic musical values which they have contributed to the history of the genre, they are also symptomatic of the closing stage of a cycle of events; thus, to a certain extent, they have acquired historical significance. They exemplify a new synthesis in the music for percussion instruments that has been achieved by Moszumańska-Nazar. Not losing any of the sound and tone colour qualities, not limiting the universal, metric and rhythmic as well as dynamic possibilities of the instrument group, she found a way to return to the values that have been rejected. She implanted into the rich sound material the process-type melodic thinking, the quasi-harmonic, texturally diverse scheme of sonorities; she embraced this in a structural framework which organizes but does not constrain things; she ordered it into a formative continuum of tensions. Owing to this, her compositions reach the fullness of "music", or "musicality." They delight not only with their ample palette of tone colours and their charming sonorities, but they also touch upon emotions, encourage one to experience their beauty and to enter their artistic world.



KRYSTYNA TARNAWSKA-KACZOROWSKA

Warszawa

Tadeusz Baird (1928–1981)
Ekspozycja. Epizody i ekskursy. Epilog

EKSPOZYCJA

Co pewien czas powraca intrygujący temat „polskiej szkoły” w muzyce drugiej połowy XX wieku, przede wszystkim lat pięćdziesiątych – sześćdziesiątych. Dyskutuje się jej cechy wyróżniające, dochodzi źródeł jej sukcesów, wymienia protoplastów, mistrzów i uczniów; bywa, że w ogóle podważa się zasadność wyodrębnienia tej kategorii. O jednomysłność nie jest, bynajmniej, łatwo. Zgodę osiąga się w zasadzie tylko w jednym punkcie: wskazuje się mianowicie na szczególnie rodzaj ekspresji – „wyrazistej”, „typowej”, „rozpoznawalnej”, „z ducha – romantycznej” – jako na poszukiwaną *differentia specifica*. Główną przyczynę owych trudności stanowi zapewne fakt, że „polska szkoła kompozytorska” (jeśli już zgodzimy się na ten concept) obfitowała i nadal obfituje w indywidualności artystyczne legitymujące się większą liczbą odmiennych niż wspólnych cech. Jako jedną z najbardziej charakterystycznych, w tym kontekście, osobowości twórczych wymienia się, przy powszechnej aprobachie, Tadeusza Bairda. Istotnie, te cechy, które rejestruje na przykład Nigel Osborne¹ jako „typowe nie tylko dla muzyki, lecz całej polskiej sztuki”, mianowicie „melancholia, gwałtowność, ulotność nastrojów”, a także połączenie

¹ Rozmowa z Nigelem Osbornem [w:] Tadeusz Kaczyński, Andrzej Panufnik i jego muzyka, PWN, Warszawa 1994, s. 58, 59.

„pierwiastka intelektualnego” z „silną emocjonalnością” są bardzo charakterystyczne dla muzyki tego artysty.

Bairdowi poświęciłam pewną ilość różnych tekstów, ale to, wbrew pozorom, bynajmniej nie ułatwia napisania kolejnego, jeśli chce się uniknąć powielania, powtórzeń. Cóż, postaram się, by jeśli nawet nie za wiele zgromadzę tu nowych treści, to by przynajmniej niezbyt wyeksploatowana była forma. I spojrzenie odświeżone.

EPIZODY I EKSKURSY

Słusznie wskazuje się na różnorodne i głębokie związki T. Bairda z tradycją, przede wszystkim romantyczną, ale i odleglejszą w czasie – z epoki baroku, renesansu, nawet średniowiecza (*Koncert na orkiestrę*, *Colas Breugnon*, *4 Sonety miłosne*, *Pieśni truwerów*). Nie było to pozbawione twórczej inwencji naśladownictwo, lecz przyswojenie, zaanektowanie pewnych modeli, poddanych następnie indywidualnemu przetworzeniu i wzbogaceniu. Sam mówił: „próżnia historyczna nie istnieje i rzekome oderwanie od tradycji było zawsze tylko złudzeniem wywołanym przez brak dostatecznej czasowej perspektywy”². I przy innej okazji: „Jest moją intencją, by to, co staram się robić, stanowiło rezultat świadomego nawiązania do polskiej tradycji artystycznej. [Polska kultura] ma asymilacyjną siłę (...). Na przykład twórczość Szymanowskiego nacechowana jest otwartością, gotowością podejmowania różnych idei, niepokojów intelektualnych, koncepcji kompozytorskich”³.

Z dziedzictwem muzycznym, z ideologią artystyczną Karola Szymanowskiego czuł się Baird na różny sposób związany. We wczesnej *Suicie lirycznej* (1953) na sopran i orkiestrę do słów Juliana Tuwima, nawiązywał do „narodowego” czy „folklorystycznego” okresu twórczości Szymanowskiego, a w *I Kwartecie smyczkowym* i *Ekspresjach* (*Espressioni varianti*) na skrzypce i orkiestrę – do okresu wczesnego, romantyczno-impresjonistycznego. W późniejszych utworach Bairda dostrzega się wpływy przede wszystkim Albana Berga (także Wagnera, Mahlera) – w gatunku ekspresji, ale także w pewnych rozwiązaniach konstrukcyjnych jednoaktowego dramatu muzycznego *Jutro* opartego na noweli Josepha Conrada, do libretta Jerzego S. Sito. Berg, myślę, stał się duchowym patronem, artystycznym wzorem ze świadomego wyboru. Na Szymanowskiego zaś był młodzieńczy Baird niejako „skazany” z racji determinant historycznych i osobowościowych, a także osobistych predylekcji i preferencji.

Na przełomie lat pięćdziesiątych – sześćdziesiątych, kiedy Baird zdobywał pozycję (także poza Polską), nagrody i uznanie (powstają wtedy, poza wymienionymi już *I Kwartetem* i *Ekspresjami*, *4 Sonety miłosne* do sonetów Szekspira w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, *Divertimento*, *Cassazione*, *4 Eseje*, *Wariacje bez tematu*,

² Tadeusz Baird, *Czy sztuka może się rozwijać bez tradycji?*, „Polska”, 1981, nr 2 (318), s. 51.

³ *Ostatni wywiad Tadeusza Bairda*. Rozmawiał Tadeusz K. Sznajderski, „Życie Literackie”, 1981, nr 39 (1548), s. 1.

Muzyka epifaniczna, 4 Dialogi, 4 Nowele), presja awangardy muzycznej była znaczna, a cecha nowości, nowatorstwa, w przesadnej zapewne cenie. Więc nierzadko bywał Baird obdarzany pogardliwie mianem – epitetem raczej – „tradycjonalisty”, choć ani mu było równać się z neotradycjonalistami (termin Stefana Kisielewskiego) ostatnich (circa) dwóch dekad.

Przypomnijmy więc. *Etiuda* na orkiestrę wokalną, perkusję i fortepian (utwór powstał z muzyki do przedstawienia *Króla Edypa* Sofoklesa w reżyserii Ludwika René, w Teatrze Dramatycznym w Warszawie), napisana w 1961 roku – na rok przed *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego i na 11 lat przed jego *Eclogą VIII* na 6 głosów solowych męskich, dowodziłaby może niezgorzej tego, że Baird nie pisał „awangardowo” nie dlatego, że nie potrafił, ale dlatego, że uznał za swój inny sposób wypowiedzi, że wiedział doskonale, co jest jego siłą, w czym tkwią jego atuty, i pielęgnował swoją odrębność, nie bacząc, że innym wydawała się nieco anachroniczna. Podczas 3 Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim, we wrześniu 1978 r. powiedział: „Obce mi zawsze były gwałtowne przemiany, przełomy, odrzucanie, zaczynanie na nowo. Należę do tych, którzy pomnażają, sumują, nawarstwiają”.

Podobnie sprawa miała się z techniką dodekafoniczną. Był pierwszym, który ją w Polsce po „odwilży kulturalnej” zastosował w utworze symfonicznym (wkrótce po nim Kazimierz Serocki i Bolesław Szabelski). W sposób nieortodoksyjny, w wersji „z ludzką twarzą”. *Cassazione per orchestra* z 1956 słucha się i dziś z zacięciem: w skrajnych częściach dochodzą do głosu Bairdowskie rytmy marszowe, środkowe *Andante molto cantabile* – już bardzo Bairdowskie: ciemne barwy, uniesienia skrzypiec, flet i klarnet rozśpiewane. Technikę tę po kilku latach porzucił, ale wpięty dowiódł, że nawet w tym „gorsecie” (o „ciasnym gorsecie” mówił w odniesieniu do totalnego serializmu) potrafi skomponować kilka utworów, które pozostaną.

O orkiestrowej *Psychodramie* (1972) tak pisał Ryszard Gabryś w 1974 roku, a spostrzeżenia jego mają wymiar ogólniejszy: „O sposobie komponowania Tadeusza Bairda – tegorocznego współlaureata nagrody im. A. Honeggera – powiedzieć wypada najpewniej, iż jest tradycyjny. Tradycja to wszakże niedostłowna, wolna od widocznych zapożyczeń. Rzemieślnicza mikrodokładność pozwala zamknąć w dźwięku ekspresję gęstą, niekiedy aż ekstatyczną, rodem z Szymanowskiego. Autor *Psychodramy* wie o nowościach wszystko, pozostaje jednak daleki, z natury temperamentu, od sejsmograficznego zaświadczenia ich własną muzyką, co nie wyklucza rozmaitych aluzji i odniesień (...)”⁴.

Wypadałoby też przywrócić Tadeuszowi Bairdowi status pierwszego z powodów *Egzorty* (1959–1960), tego poruszającego utworu w tonacji *lamentoso* do tekstów starohebrajskich wziętych z *Biblii*, na głos recytujący (tu pamiętny Aleksander Bardiński), chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. W zgodzie z prawdą trzeba powiedzieć, że Penderecki nie był tak bardzo, jak to utrzymuje, osamotniony w inicjowaniu tematyki religijnej. Nie „religijną” tematykę przynosi *Egzorta*? Któż jest wobec

⁴ Ryszard Gabryś, *Partytura miesiąca [Psychodrama]*, „Odra”, 1974, nr 7–8, s. 110.

tego Adresatem tych pytań-wyrzutów, przecież nie retorycznych: „Długoż pyszni radować się będą i hardzie wołać? / Długoż łotrostwem swym się chlubić i nieprawość czynić będą?”

Zaskoczeniem zapewne zareaguje wielu na relację Jerzego S. Sito z takiego oto znamiennego wydarzenia: „Nie zapomnę ostatniego spotkania na Krakowskim Przedmieściu – musiało to być na jakieś 5–6 miesięcy przed jego – śmiercią przed kościołem św. Anny. Proszono mnie wtedy ażeby na uroczystości Jasnogórskie napisać *Mszę Jasnogórską*. I ja powiedziałem, że podjąłbym się tego pod jednym warunkiem, że napisałby tę mszę razem ze mną Tadeusz Baird. Parę razy dzwoniłem do niego i jakoś nie mogliśmy się spotkać. To mnie nie było w Warszawie, to on nie był osiągalny; zresztą chorował już wtedy. I spotkaliśmy się przed kościołem św. Anny i tak chodząc od Zamku do kościoła mówiłem mu o tym, że chciałem taką mszę napisać i czy on byłby... . I nagle zauważyłem rzecz bardzo dla mnie dziwną. Jego wewnętrzne wzburzenie. Miał – ci z państwa, którzy go dobrze znali być może to pamiętają – specjalny sposób mówienia kiedy był czymś poruszony, czy rozeźlony zgola. Mówił bardzo spokojnie, ale z jakimś takim, powiedziałbym, złym błyskiem w głosie, bo nie w oku. Powiedział: «dlaczego mnie to proponujesz. Przecież ta problematyka jest dla mnie dość odległa. Ja nie jestem – (tu wymienił nazwisko, które pominę) – nie jestem z tych, którzy usiłują robić karierę na autentycznych przeżyciach, które są własnością całego narodu. W tym momencie ja to inaczej rozumiem». Jakoś tak źle żeśmy się rozstali wtedy po tej rozmowie. Może ja go niedokładnie rozumiałem, może on niedokładnie zrozumiał moją propozycję i mój twardy warunek, o którym mu mówiłem wtedy, że podjąłbym się napisania tej mszy tylko wtedy, gdyby on zechciał ją ze mną napisać.

Widocznie jednak ta rozmowa musiała weń zapaść głębiej, bo w jakiś czas potem, chyba w niedługi czas potem, zadzwonił do mnie i powiedział, że myślał dużo o tej propozycji. Że właściwie chciałby się spotkać i porozmawiać na ten temat. Bo być może byłby w stanie napisać taką muzykę. No i tak umawialiśmy się na tę rozmowę... . Ja wyjeżdżałem za granicę, on był mocno chory. Do tej rozmowy nie doszło. Do tej ostatniej rozmowy na temat *Mszy Jasnogórskiej*”⁵.

Wracając do głównego wątku, do tradycjonalizmu, zachowawczości. Warto też pamiętać o innych twórczych propozycjach, o nowych rozwiązaniach kompozytorskich Bairda: – o kompleksie oryginalnych motywów przewodnich i wprowadzeniu (wielorako motywowanej) aktorskiej roli mówionej w *Jutrze* (leitmotywy, w mniejszym zakresie, pojawiły się też nieco później w monodramie *Goethe-Briefe*); – o nieustannym przeobrażaniu schematów formalnych, przede wszystkim wariacji; o metamorfozach formy kwartetu (*Play, Wariacje w formie ronda*) i poematu symfonicznego (*Psychodrama, Elegeia, Canzona*) i koncertu instrumentalnego (skrzypcowy – *Espressioni varianti*, altówkowy –

⁵ Jerzy S. Sito (wypowiedź) [w:] TADEUSZ BAIRD. *Sztuka dźwięku, sztuka słowa*. Materiały sympozjum pod red. K. Tarnawskiej-Kaczorowskiej, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1984, s. 94–95.

Concerto lugubre i obojowy); – o interesującej próbie przetransponowania do podwójnego koncertu na harfę i wiolonczelę, jakim są *Sceny* (*Rozmowa, spór i pojednanie*) idei z teatru rodem (życie też jest teatrem); – o pomysłowych i funkcjonalnych zasadach tonalno-harmonicznej struktury dla każdego utworu (mam na myśli te najbardziej ważne) odmiennych. W konkluzji: oto temat, który czeka na podjęcie i syntetyczne ujęcie: co nowego (nowatorskiego?) wniósł Baird od siebie, jak adoptował i adaptował dwudziestowieczne i wcześniejsze techniki kompozytorskie – wariacyjną, serialną, punktualistyczną, sonorystyczną – i nurty stylistyczne: romantyczny, impresjonistyczny, ekspresjonistyczny, wcześniej neoklasyczny.

Tadeusz A. Zieliński tak opisywał kiedyś muzykę Bairda: „Najbardziej indywidualną (...) cechą utworów Bairda jest ich przebieg w czasie, sprawiający wrażenie maksymalnego rubata (...) Słuchacza uderzają ustawiczne zmiany tempa i ruchu (...) Łączy się z tym (...) swobodne falowanie napięć o maksymalnej amplitudzie, nieustanne, nieoczekiwane przechodzenie – w ciągu niewielu sekund – od najbardziej kameralnego liryzmu do potężnego, ekstatycznego wybuchu”⁶.

Liryzm i dramatyzm to niewątpliwie dwie kategorie konstytutywne, dwie odmiany ekspresji najbardziej typowe dla muzyki Tadeusza Bairda, choć, oczywiście, w różnych utworach pojawiają się w różnych proporcjach i nasileniu. Dochodząc źródeł i przyczyn tego stanu rzeczy, należy wskazać przede wszystkim dwa impulsy, dwa doświadczenia egzystencjalne: miłość i śmierć, dwa typowo romantyczne, zarazem odwieczne, wątki, tematy, symbole: *Eros i Thanatos*. To przede wszystkim one kształtują wyraz i dramaturgię tej muzyki, one nadają jej wymiar. Chciałoby się rzec – ludzki wymiar. Otwierając kolejny „Ekskurs”, przypomnieć w tym miejscu wypada słynne już wyznanie Bairda: „Olbrzymia większość moich utworów to jakby kolejne rozdziały mojej najbardziej prywatnej autobiografii”⁷. Niedysiejsza konkluzja Bohdana Pocięja zabrzmiała z nim w unisonie: „Przeżywanie rzeczywistości jest głównym motorem formotwórczym [u Bairda]”⁸. Mówił też Baird niejednokrotnie, że muzyka jest dla niego czymś innym, i czymś więcej, niż tylko organizowaniem dźwięków w czasie. Jego sztuka, a i jego wypowiedzi, to prawdziwy podarunek dla wyznawców poglądu, że muzyka jest – w różnym stopniu, rzecz jasna, zależnie od epoki, od kompozytora, od utworu – sztuką *se m a n t y c z n ą*. Język dźwiękowy tego kompozytora jest bogaty, giętki i czytelny. Leitmotywy i symbole w *Jutrze* (idei „jutra”, „losu” / „fatum”, „przeznaczenia” / „morrza” i „zła”); żałobne memento werbli w *Concerto lugubre*, tym instrumentalnym requiem, napisanym po śmierci matki; złowieszcze tremolo werbla w *Nocy z Głosów*

⁶ Tadeusz A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, COMUK, Warszawa 1972, s. 241.

⁷ Tadeusz Baird [w:] *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*. Rozmowy z kompozytorami przeprowadził i opracował Janusz Cegieła, PWM, Kraków 1976, s. 25.

⁸ Bohdan Pocię, *Forma „romantyczna” czy forma „ekspresjonistyczna”* [w:] *TADEUSZ BAIRD. Sztuka dźwięku...*, s. 30.

z *oddali*; nacechowane znaczeniem interwały muzyczne w *Scenach*; wysoka temperatura emocjonalna, rozległa skala gestów ekspresyjnych *Muzyki epifanicznej*; troskliwe dobór instrumentów w zależności od ich konotacji znaczeniowych (np. złóżkowy ksylofon w *Egzorcie* i *Jutrze*, ponure kotły w *Concerto lugubre*, namiętne smyczki w *Erotykach*), gdzieś tam efekty ilustracyjne: w *Erotykach*, w *Pieśni o dwóch wiatrach* ze *Suity lirycznej*; wybór tekstów do utworów instrumentalno-wokalnych; drobiazgowość zaleceń wykonawczych dotyczących niuansów ekspresyjnych; tytuły utworów i autokomentarze do nich; cytaty (niewiele ich): cytat *parole* w *Goethe-Briefe* (na początku, po wstępie, altówka solo czyni aluzję do motywu tristanowskiego), w trzeciej pieśni *W kościele* z *Głosów z oddali* (fragment inicjalny *Dies irae*), w nieukończonym utworze na wielką orkiestrę smyczkową i 2 harfy miał się pojawić cytat z *Adagietta* z *V Symfonii* Mahlera; cytat *langue* (z wahaniem, bo trudno powiedzieć na ile świadomie zaaranżowany) – łatwo rozpoznawalny idiom Szymanowskiego w *I Kwartecie* i *Ekspresjach*, o czym już była mowa; wreszcie kontrasty na różnych poziomach, w skali *mikro* i *makro* w *Wariacjach w formie ronda*, które pierwotnie miały nosić tytuł *Portret*. Pisałam o tym muzycznym studium portretowym: „Jest tu znużenie i spontaniczność, wahanie i determinacja, dyskrecja i wylewność (...) opanowanie i impulsywność, powściągliwość i irytacja, refleksja i pasja, liryzm i dramatyzm (...)”⁹.

Więc mistrzowsko reżyserowane zmienne klimaty, przyływy i odpływy chwiejnych nastrojów, falowanie emocji (*Canzona* na orkiestrę [zob. reprodukowany na następnej stronie fragment listu T. Bairda z dnia 27 II 1980 r. na temat tego utworu], przedostatnie dzieło, zaprezentuje inny modus narracji muzycznej, jakby – na dłuższym oddechu). Więc autobiografia, przeżycie rzeczywistości i zapis, bezpośredni i wierny zapis doświadczenia w dźwięku. Więc liryzm i dramatyzm; prawie miejsca nie pozostało na komizm, na sielankowość, na łatwy optymizm. Romantyzm i ekspresjonizm. Miłość i śmierć. Dopuszczając się pewnych uproszczeń powiem, że pierwszy wątek dał przede wszystkim większość pieśni (Baird był kontynuatorem wielkiego nurtu liryki muzycznej), dał monodram *Goethe-Briefe*, dał *Sceny*, liczne waltze (te melancholijne, nostalgiczne, z *I Kwartetu* /I i III część/, z *4 Nowel* /III część/, z *Elegii* „un poco wienerisch”). Thanatos rozciągnął skrzydła przede wszystkim nad *Concerto lugubre*, *Egzortą*, niektórymi marszami. Ma także swój niepodważalny udział w powstaniu *Psychodramy*, *III Symfonii*, *III Kwartetu* (czyli *Wariacji w formie ronda*) i ponad wszystko *Głosów z oddali* – ostatniego utworu Bairda, niezwykle osobistego, pisanego już z tamtej strony, przenikniętego aurą metafizyczną...

„Nad wiecznym jeziorem stoje
By obejrzeć się, trzeba tak wielkiego męstwa,
Dalej nic nie widać za ostatnią krawędzią.
Czy liczyć klęski, czy nizać zwycięstwa?
Kto mi to powie? Kto mnie sprawdzać będzie?”

⁹ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, „Wariacje w formie ronda” na kwartet smyczkowy Tadeusza Bairda [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, pod red. Leszka Polonego, Akademia Muzyczna w Krakowie i Sekcja Muzykologów ZKP, Kraków 1986, s. 186–187.

Moje dzieło(?) Zürichskie jeszcze
 niestety nie gotowe, ponieważ: rozgrze-
 -bane brudnie, w 2-3 tygodnie
 temu. Ale posuwam się, choć
 z trudem (to u mnie zawsze), w dodatku
 tyle rzeczy i spraw mi przeszkadza.
 Ten, czy owak, $\pm 2/3$ utworu jest już
 w (bardzo brudnym) brudnopisie. Myślę,
 że ten „kawałek” (nie mam jeszcze
 tytułu) będzie inny, niż inne, i to
 bardzo, pewnie za to-to zostanie
 dopiero oplwany, co się zowie. No
 i fajnie. (To właściwie regularna
^{choć nie na 3/4} passacaglia, lub chaconna, ale tak tego
 nie nazwę). Daj proszę znać, jeszcze
 raz dzięki i serdeczne pozdrowienia.
 Tadeusz

Przykł. 1. Fragment końcowy listu Tadeusza Bairda z dnia 27 lutego 1980 r. do Krystyny Tamawskiej-Kaczorowskiej

„(...) Moje dzieło (?) Zürichskie [mowa o utworze na orkiestrę, nieco później zatytułowanym *Canzona* i zadedyko-
 wanym: „Dem Tonhalle-Orchester Zürich gewidmet” – KTK] jeszcze niestety nie gotowe, gorzej: rozgrzebane
 bardziej niż 2–3 tygodnie temu. Ale posuwam się, choć z trudem (to u mnie zawsze), w dodatku tyle rzeczy i spraw
 mi przeszkadza. Tak, czy owak, $\pm 2/3$ utworu jest już w (bardzo brudnym) brudnopisie. Myślę, że ten «kawałek» (nie
 mam jeszcze tytułu) będzie inny, niż inne, i to bardzo, pewnie za to-to zostanie dopiero oplwany, co się zowie. No
 i fajnie. (To właściwie regularna passacaglia, choć nie na 3/4, lub chaconna, ale tak tego nie nazwę). Daj proszę
 znać, jeszcze raz dzięki i serdeczne pozdrowienia. Tadeusz”.

To słowa pierwszej pieśni, wykorzystujące fragmenty wiersza *Rachunek* Jarosła-
 wa Iwaszkiewicza z tomiku *Muzyka wieczorem*. *Eros i Thanatos*
 wspólnie patronowali 5 Pieśniom do poezji Haliny Poświatowskiej i dramatowi muzy-

cznemu *Jutro*. Osoba artysty scala te dwa, jakby można powiedzieć „rozzurzniki”, podniety, siły napędowe kreacji artystycznych. Najdobitniej dają temu wyraz *III Kwartet* i *Muzyka epifaniczna*. Podobną intuicję formułuje Pocię. „...cała jego [T. Bairda] twórczość wydaje się przeniknięta jednym dążeniem: pragnieniem wyrażenia siebie poprzez intensywne, nasycone piękno dźwiękowe”¹⁰.

I jeszcze „Epizod” finalny, o początkach kompozytorskich osiągnięć i doświadczeń Bairda. W roku 1949, na pamiętnym zjeździe kompozytorów i muzykologów w Łagowie, Kazimierz Serocki, Jan Krenz i najmłodszy z trójki Tadeusz Baird założyli „Grupę 49”, którą łączyło postanowienie komponowania muzyki nie zrywającej z tradycją, przystępnej w odbiorze, a zarazem nie stroniącej od nowoczesnych środków. Jeszcze w tym samym roku Baird debiutuje udaną *Sinfonietką*, zaraz potem powstaje *Koncert fortepianowy*, a w następnych latach *I i II Symfonia* i *Koncert na orkiestrę*. Wszystkie te utwory noszą ślady powszechnego wówczas neoklasycznego stylu, w odmianie rodzimej, tzn. bardziej serio i z wyraźnymi zapożyczeniami z folkloru. Pewne echa tej stylistyki będzie można wysłyszeć jeszcze w *Cassazione* i w *Divertimento* na flet, obój, klarnet i fagot (oba utwory z roku 1956). Trochę marszowych rytmów zrodziło się w tej poetyce (jako fragmenty większych całości). Trochę poniekanych później klimatów: wesołości, humoru, optymizmu zabarwiło tę wczesną muzykę. Także tonacji patetycznych, nut triumfalistycznych. Zarazem już w tych utworach debiutanta ujawniły się zadatki wielkiego talentu, już w tych pierwszych krokach, interesujących i obiecujących, kształtował się indywidualny, „dojrzały” idiom (np. te soczyste smyczki w *Czereśniach*, do słów J. Tuwima ze zbioru *Czyhanie na Boga ze Suity lirycznej*).

Oto opinia Antoniego Prosnaka o utworze 25-letniego wówczas kompozytora: „Szczególne znaczenie ma *Koncert [na orkiestrę]* Bairda dla polskiej muzyki współczesnej. Należy on do tych niezbyt jeszcze licznych utworów, które, jak *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego, *III Symfonia* Szabelskiego, *II Symfonia* Maławskiego, przełamują zaczarowany krąg pieśni masowej, panegirycznej kantaty i symfonii z happy endem”¹¹.

Była wśród tych pierwszych opusów, wycofana później przez autora, *Ballada o żołnierskim kubku* napisana w 1954 r. do „pięknego i prostego tekstu” (S. Strumph-Wojtkiewicza), jak go z przesadną afekcją oszacowała Zofia Lissa¹². Prawykonanie w Filharmonii Warszawskiej uświetnili, między innymi, Witold Rowicki i Andrzej Szczepkowski. Koncepcja napisania *Ballady* sięga lat 1948–1949. Wówczas dwudziestolatek zarzucił ją, wydawało się, ostatecznie. Domysły Lissy, że Baird „jeszcze czekał, jeszcze dojrzewał” są absurdalne. O młodszeńszej „dojrzałości” kompozytora świadczyło dowodnie tych kilka utworów, które w międzyczasie (1949–1954) powstały. Gruntownie myliła się też nasza ówczesna czołowa (obok Józefa

10 B. Pocię, Tadeusz Baird [hasło] [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. I, PWM, Kraków 1979, s. 167.

11 Antoni Prosnak, *Koncert na orkiestrę Tadeusza Bairda jako przejaw archaizacji*, „Muzyka”, 1956, nr 2, s. 25.

12 Zofia Lissa, „Ballada o żołnierskim kubku” Tadeusza Bairda, „Muzyka”, 1955, nr 1–2, s. 42–54.

M. Chomińskiego) ideolożka, przewidując, że to będzie pozycja „trwała”. Baird powrócił do definitywnie porzuconego pomysłu przymuszony brutalną koniecznością życiową, a nie twórczym przymusem. Powrócił, by spełnić (kategoryczne) życzenie ministra (i mecenasa) Włodzimierza Sokorskiego i w ten sposób zrewanżować się za zaaranżowanie mu rozmowy z Bierutem, u którego Baird (wiem to wszystko z jego własnej relacji) wyblagał ułaskawienie swego, fałszywie oskarżonego, ojca.

Wśród tych pierwszych opusów była też *II Symfonia* (*Sinfonia quasi una fantasia*) (1952), o której próżno szukalibyśmy choć wzmianki u Zofii Helman (*Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985) i Krzysztofa Baculewskiego (*Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków 1987), *II Symfonia* Bairda natychmiast po prawykonaniu (luty 1953) spotkała się z dyskwalifikującym oskarżeniem o „formalizm”. Baird chciał zniszczyć partyturę. Utwór nie doczekał się wydania. Przed kilkoma laty odnaleziony przez żonę na dnie szuflady, wraca powoli na estrady koncertowe. Prawykonanie prowadził Jan Krenz. A Tadeusz Marek zdążył w programie koncertu, odsądzoną wkrótce od czci i wiary symfonię, pochwalić za „wysoki kunszt kompozytorski”, za „walory formalne”, „plastyczną realizację koncepcji wyrazowej”, za „świat emocji (...) bogaty, zróżnicowany i posiadający przekonującą wymowę autentycznego, szczerzego przeżycia”.

EPILOG

Otrzymywał zamówienia, między innymi, od Koussevitzky Foundation w Waszyngtonie (*III Symfonia*), od National Arts Centre of Canada (*Elegeia*), Duńskiego Kwartetu Smyczkowego (*Play*), Radia Francuskiego (*III Kwartet smyczkowy*), Orkiestry Filharmonicznej miasta Norymbergi (*Concerto lugubre*), od Orkiestry Tonhalle w Zurychu (*Canzona*), od Komitetu Obchodów Stulecia Urodzin Karola Szymanowskiego (*Głosy z oddali*), od Rotterdams Philharmonisch Orkest (*Sinfonia breve*), od Lothara Fabera (*Koncert na obój i orkiestrę*). Utworami jego dyrygowali, między innymi: Mario Bernardi, Mario di Bonaventura, H. Czyż, H. Iwaki, J. Kasprzyk, J. Krenz, W. Rowicki, A. Markowski, Kurt Masur, W. Michniewski, S. Skrowaczewski, S. Wiśłocki. Solistami byli: J. Artysz, A. Bardini, L. Faber, S. Kamasa, H. i K. Storck, K. Szostek-Radkowa, W. Wiłkomirska, S. Woytowicz. Jego kwartety mieli w swym repertuarze, między innymi: Juilliard Quartet, Den Danske Kvartet, szwajcarski Berber Streichquartet, Kwartet „Varsovia”. Partytury wydawało PWM, Chester, Litolf/Peters. Prawykonania utworów odbywały się za granicą: w Hanover, New Hampshire, USA (*4 Nowele*), w Zagrzebiu (*4 Pieśni*), w Rotterdamie (*Sinfonia breve*), w Dreźnie (*Goethe-Briefe*), w Kopenhadze (*Play*), w Norrköping, w Szwecji (*Psychodrama*), w Ottawie (*Elegeia*), w Norymberdze (*Concerto lugubre*), w Gelsenkirchen, wówczas NRF (*Sceny*), w Paryżu (*Wariacje w formie ronda*), w Zurichu (*Canzona*). Prawykonania miały też miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Za życia miał około 30 wykonań na „Warszawskiej Jesieni”, w tym 12 prawykonań światowych i 4 prawykonania polskie. Po

śmierci, jeden z inicjatorów i twórców tego Festiwalu, miał na nim wykonać 4 (słownie: cztery). Zmarły w tym samym (1981) roku Kazimierz Serocki – drugi inicjator i twórca „Warszawskich Jesieni” – miał ich zaledwie trzy.

Zamiast gorzkiego komentarza, cytat (tekst pochodzi z połowy 1992 roku): „Lata sześćdziesiąte utrwaliły karierę przede wszystkim «wielkiej piątki» kompozytorów (Lutosławski, Penderecki, Baird, Górecki, Serocki). (...) «Wielka piątka» skurczyła się [dziś] do trójki, a właściwie do dwójki, bo Górecki jest dopiero odkrywany za granicą. O Bairdzie i Serockim już niemal zapomniano”¹³.

Autor tych słów, sam kompozytor, od roku 1981 nieprzerwanie członek Komisji Repertuarowej „Warszawskiej Jesieni”, skoro zdobywa się publicznie na taką konstatację, ma zapewne czyste sumienie: robił, co mógł, a mógł przecież wiele, by owemu „zapomnieniu” zapobiec...

Dodajmy: pisał Baird, między innymi, do tekstów Tuwima, Małgorzaty Hillar, Poświatowskiej, Goethego i Charlotty von Stein, Iwaszkiewicza i Szekspira, *Księgi Hioba* i *Księgi Psalmów* oraz Josepha Conrada. Podobnie jak literatura, teatr i – w mniejszym stopniu – film pobudzał jego wyobraźnię twórczą. Powstały ilustracje muzyczne do około 50 przedstawień i adaptacji radiowych (m.in. Sofokles, Eurypides, Mickiewicz, Wyspiański, Gogol, Gorki, Szekspir, Dürrenmatt, Frisch, Sartre, Ghelderode). Powstała muzyka, między innymi, do filmów: Ścibora-Rylskiego (*Ich dzień powszedni*), Kutza (*Ludzie z pociągu*), Wajdy (*Samson*), Munka (*Pasażerka*). Niedawno ukazały się 2 płyty kompaktowe z muzyką Bairda do 17 filmów. Wielka różnorodność tych miniatur – pod względem obsady instrumentalnej, faktur, form, nastrojów. Są tu też marsze (żałobny, a i dziarski, „optymistyczny”). Jest walc, i bardziej nowoczesne upojne rytmy taneczne. Powstały 4 utwory „.... in memoriam”: Tadeusza Salvy (Tadeáš Salva – słowacki kompozytor, 1937–1995) *Musica pro defunctis* per organo solo (1982), Edwarda Sielickiego *4 Poematy in memoriam Tadeusz Baird* (1985), na sopran i zespół instrumentalny, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil *Fresco V – Eternel* (1987) na sopran, chór chłopięcy, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną do słów *Psalmu VIII*, i Pawła Buczyńskiego *Elegeia* pamięci Tadeusza Bairda (1989) na orkiestrę smyczkową.

Żal, że w sferze planów, zamysłów, w najlepszym razie na etapie szkiców, pozostało kilka utworów. O dwóch opowie nam sam Tadeusz Baird (wypowiedź z 25 maja 1979 roku):

„Wydaje mi się, że znalazłem, że urodziło mi się w mózgu coś po czym zaczynam sobie to i owo obiecywać, jeżeli chodzi o utwór dla Gewandhausu. Mam na szczęście na napisanie tego utworu dość dużo czasu. Tak jakoś dziwnie jest, że człowiek nieraz myśli o niebieskich migdałach i nagle zaczyna się człowiekowi wydawać, że coś brzmi, że tak powiem w mózgu. To było w czasie mego pobytu w Paryżu. Już po prawykonaniu tego nowego kwartetu [*III Kwartetu* –

¹³ Rafał Augustyn, *Po czym poznać muzykę polską*, „Odra”, 1992, nr 5 (368), s. 38, 44.

Wariacji w formie ronda], po wszystkich takich nieodzwrotnych rozmaitych, dla mnie zresztą – nudziarstwach, w rodzaju przyjęć, spotkań w ambasadzie, oficjalności rozmaitych i po prostu się wałęsałem po Paryżu, między Louvrem i Jeu-de-Paume, bazyliką Saint Denis, i wtedy to zaczęło mi się w mózgu kluczyć. Wydaje mi się, że mam jakiś pomysł na ten utwór, i że jest to pomysł, nad którym warto będzie (w przeciwieństwie do *Koncertu fortepianowego*, kiedy to było takie wymuszane, wyciskane – jak z pustej tubki), posiedzieć, popracować. Mam już ogólny zarys tego dość obszernego (trudno w tej chwili oceniać, ale myślę, że mniej więcej dwudziestominutowego) utworu. Obsada nie uległa zmianie: będzie to wielka orkiestra smyczkowa (bardzo wielki skład) i dwie harfy. Nie mam napisanej jeszcze ani jednej nuty, nie mam ani jednej notatki, ale pracuję nad tym pomysłem, staram się go rozwijać i konkretyzować. Będzie to utwór, który nawet w tytule (oczywiście, nie wiem, jak będzie ostatecznie brzmiał ten tytuł) będzie rodzajem ukłonu pod adresem Pana Gustawa Mahlera. Trudno mi mówić w tej chwili o szczegółach. W każdym razie mam już pewne konkretne, węzłowe momenty tego utworu przemyślane [zob. szkice do tego utworu na następnych stronach – KTK].

Również zaczęły się wyłaniać w czasie pracy z Kwartetem Varsovia, pomysł i chęć, właściwie decyzja napisania, w nieznanym mi jeszcze czasie, *IV Kwartetu smyczkowego*. Być może punktem wyjścia był częsty kontakt z kwartetem smyczkowym w czasie prób [*III Kwartetu* – KTK]. Uświadomiłem sobie wtedy niewykorzystane dotąd, przeze mnie, możliwości brzmieniowe takiego zespołu. To raz. A dwa: z notatek, ze szkiców do *Wariacji w formie ronda* (długo przecież pracowałem nad tym utworem) pozostało mi trochę pomysłów, które nie zmieściły się w *Wariacjach...*), które tu były «obcym ciałem», które narodziły się, że tak powiem, na marginesie pracy nad tym utworem. Niemniej wydawało mi się już wtedy godne zachowania i ewentualnego zastanowienia się później nad tym, czy coś z nich wyjdzie, czy nie. Wróciłem do tych notatek i razem z tym impulsem, który wyszedł od kwartetu (kwartetu jako gatunku muzycznego)... Nie tak są skonkretyzowane te pomysły, jak w wypadku utworu dla Gewandhausu, ale jest dla mnie jasne, że prędzej czy później ten utwór napiszę. Nie wiem, oczywiście, dla kogo, i gdzie byłoby prawykonanie. W każdym razie mój wydawca Peters bada możliwości znalezienia dla mnie, no nie wiem, «zleceniodawcy» w cudzysłowie [śmieje się – KTK]. To napiszę niezależnie od tego, czy w końcu będzie jakiś sponsor, czy go nie będzie, aczkolwiek na pewno będzie. Peters w tej chwili pertraktuje z paroma kwartetami i z paroma instytucjami, w rodzaju Radia Bawarskiego itd., i na pewno coś z tego wyniknie. Ale jak mówię: to jest sprawa drugorzędna. Wydaje mi się (o ile mogę to oceniać na dzień dzisiejszy), że będzie to utwór krótszy, mniej rozbudowany formalnie i czasowo aniżeli *Wariacje w formie ronda*, i że faktura tego utworu byłaby dość odmienna. Również muzyka, która zaczyna mi się w tej chwili zarysowywać, miałaby nieco inny charakter, może bardziej..., nie chcę powiedzieć – oschły, ale może mniej nasycony emocjonalnie, czy mniej wybuchowy, mniej gwałtowny w swoim wyrazie. Nie chcę przez to powiedzieć, że bardziej liryczny, czy bardziej..., bardziej... No nie wiem właściwie, jak to określić... Nazwijmy to tak... Przynajmniej ta muzyka, która w tej chwili mi się jawi, jest jakaś taka..., może trochę bardziej z o b i e k t y w i z o w a n a niż w *Wariacjach w formie ronda*".

Od dawna zamierzał napisać utwór do poezji Hölderlina i *II Koncert fortepianowy* dla Malcolma Fragera, na zamówienie Bostońskiej Fundacji Fromma; mówił, że instrument ten „nie pobudza [jego] imaginacji”, że miał już pewne szkice, ale „mar-two rodzące się”, więc je wyrzucił.

Może któryś z tych utworów dopełniłby listę tytułów Bairdowskich na literę „E”: *4 Eseje*, *Ekspresje* (*Espressioni varianti*), *Egzorta*, *Erotyki*, *Etiuda*, *Muzyka epifani-czna*, *Elegeia*. Części *Sinfonii breve* noszą tytuły: *Epos*, *Epoisódion*, *Elegéia*. A *Evocation* i *Epilogos* to nazwy części otwierającej i zamykającej *III Symfonii*.

[illegible]

Handwritten notes and diagrams on a piece of paper:

Top Section:

- Handwritten text: "Ronda na ve solo"
- Diagram showing a sequence of steps or stages, possibly related to a musical score or a process flow.
- Labels: "Solemnat: 5 via", "vix", "buste", "luteo ratio", "cas car", "pne", "old", "S. pent", "R. pent", "S. pent", "R. pent".

Middle Section:

- Diagram showing a sequence of steps or stages, possibly related to a musical score or a process flow.
- Labels: "Solemnat: 5 via", "vix", "buste", "luteo ratio", "cas car", "pne", "old", "S. pent", "R. pent", "S. pent", "R. pent".

Bottom Section:

- Handwritten text: "Ronda na ve solo"
- Diagram showing a sequence of steps or stages, possibly related to a musical score or a process flow.
- Labels: "Solemnat: 5 via", "vix", "buste", "luteo ratio", "cas car", "pne", "old", "S. pent", "R. pent", "S. pent", "R. pent".

Right Side:

- Handwritten text: "Ronda na ve solo"
- Diagram showing a sequence of steps or stages, possibly related to a musical score or a process flow.
- Labels: "Solemnat: 5 via", "vix", "buste", "luteo ratio", "cas car", "pne", "old", "S. pent", "R. pent", "S. pent", "R. pent".

Bottom Right:

- Handwritten text: "Ronda na ve solo"
- Diagram showing a sequence of steps or stages, possibly related to a musical score or a process flow.
- Labels: "Solemnat: 5 via", "vix", "buste", "luteo ratio", "cas car", "pne", "old", "S. pent", "R. pent", "S. pent", "R. pent".

Przykł. 3. T. Baird, Szkic do nieukończonego utworu na wiolonczelę solo (tytuł roboczy *Vier Gesichte einer Musik*)

Jan Krenz w opublikowanym przed kilkoma miesiącami wspomnieniu o T. Bairdzie („Ruch Muzyczny”, 1995, nr 10, s. 9) napisał: „Zawsze, kiedy zastanawiamy się nad śmiercią, odejściem twórcy, wydaje nam się, że przychodzi ona za wcześnie. W przypadku Tadeusza Bairda, trzeba to podkreślić specjalnie, chciałoby się uzalić na los, że zabrał kompozytora, który miał jeszcze – jestem o tym przekonany – wiele do powiedzenia. Stale doskonalił swój warsztat, jego partytury były coraz wspanialsze, styl orkiestrowy nabierał coraz bardziej wyrazistych, indywidualnych rysów. Następne lata życia, których zabrakło, doprowadziłyby do wspaniałego apogeum twórczości”.

Do „niespełnionych” projektów należy jeszcze jeden utwór. 15 maja 1981 r., trzy i pół miesiąca przed śmiercią, T. Baird pisał w liście: „(...) «Głosy z oddali» gotowe, wyszedł z tego spory kawałek (17'–18'), 8 I 1982 w FN [Filharmonii Narodowej – KTK] zobaczmy, co to naprawdę jest. (...) Po wakacjach mam zamiar «machnąć» (do początku zimy) kolejny kawałek, dla odmiany na wiolonczelę solo [zob. dołączony na poprzedniej stronie szkic utworu – KTK], spory, mam już nawet tytuł, ale tylko niemiecki: «Vier Gesichte einer Musik», co dokładnie oddaje to, co potrzeba. Niestety, polski odpowiednik «Cztery twarze (oblicza, ew. także postacie) pewnej muzyki» nie brzmi dobrze, trzeba będzie pomyśleć, mam czas...”

ANEKS

I. Nota biograficzna

Tadeusz Baird urodził się 26 lipca 1928 r. w Grodzisku Mazowieckim. Od 1934 r. uczył się gry na fortepianie u Marii Rzepko. Kontynuował naukę u Tadeusza Wituskiego w latach 1940–1944. Wtedy też pierwszych lekcji komponowania udzielał mu (nieregularnie) Bolesław Woytowicz. W latach 1943–1944 uczęszczał przez kilka miesięcy na kurs form, harmonii i kontrapunktu prowadzony przez Kazimierza Sikorskiego. Po upadku Powstania Warszawskiego został wywieziony przez Niemców do Emsdetten (Westfalia). Wiosną 1945 r. znalazł się w brytyjskim szpitalu wojskowym w Zweckel, skąd na początku 1946 r. wyjechał do Kassel, gdzie mieściła się, stworzona przez brytyjskie władze okupacyjne, szkoła muzyczna dla zaawansowanych cudzoziemców. W niej Baird wykładał przez niedługi czas przedmioty teoretyczne. W tym samym roku, jesienią, wrócił do Warszawy. W latach 1947–1951 studiował kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej u Piotra Rytyla i Piotra Perkowskiego. Równolegle, przez ponad trzy lata (od 1948), także muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. W 1949 r. został przyjęty do Związku Kompozytorów Polskich. W tym samym roku odbyło się prawykonanie *Sinfonietty*. Wraz z Kazimierzem Serockim i Janem Krenzem stworzył „Grupę 49”. W 1956 r. inicjuje, wspólnie z K. Serockim, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (w pracach Komisji Programowej uczestniczył do 1969 r.). W 1974 r., z inicjatywy Tadeusza Wrońskiego, ówczesnego rektora, objął klasę kompozycji w PWSM w Warszawie. W 1977 r. otrzymał tytuł profesora zwyczajnego i w tymże roku objął Katedrę Kompozycji, już teraz – Akademii Muzycznej. W 1979 r. został członkiem Akademii Sztuk NRD. Dwa lata później otrzymał honorowe członkostwo ZKP. Zmarł 2 września 1981 r. w Warszawie.

Poza utworami muzycznymi i muzyką do ponad 20 filmów i ponad 50 przedstawień teatralnych, pozostawił szereg wspomnień, artykułów, szkiców (o sztuce, tradycji, swoich kompozycjach i in.). Był laureatem wielu nagród krajowych i zagranicznych, m.in. Muzycznej Miasta Kolonii (1963), Nagrody im. S. Kusewskiego (1968), nagrody Fundacji im. A. Jurzykowskiego (1971), Nagrody im. A. Honeggera (1974). Trzykrotnie zdobył pierwszą lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu: w 1959 za 4 *Eseje*, w 1963 za *Wariacje bez tematu* i w 1966 r. za 4 *Dialogi*.

II. Wykaz ważniejszych utworów

♦ Utwory sceniczne

Jutro, dramat muzyczny w jednym akcie do libretta Jerzego S. Sito według noweli Josepha Conrada *Jutro* (1964–1966)

♦ Utwory orkiestrowe

Sinfonietta (1949)

I Symfonia (1950)

Colas Breugnon. Suita w dawnym stylu na orkiestrę smyczkową z fletem (1951)

II Symfonia. Quasi una fantasia (1952)

Koncert na orkiestrę (1953)

Cassazione per orchestra (1956)

4 Eseje (1958)

Wariacje bez tematu (1962)

Muzyka epifaniczna (1963)

4 Nowele na orkiestrę kameralną (1967)

Sinfonia breve (1968)

III Symfonia (1969)

Psychodrama (1972)

Elegeia (1973)

Canzona (1980)

♦ Utwory na orkiestrę i instrument solowy (instrumenty solowe)

Koncert fortepianowy (1949)

Espressioni varianti (Ekspresje) na skrzypce i orkiestrę (1959)

4 Dialogi na obój i orkiestrę kameralną (1964)

Koncert obojowy (1973)

Concerto lugubre na altówkę i orkiestrę (1975)

Sceny (Rozmowa. spór i pojednanie) na wiolonczelę, harfę i orkiestrę (1977)

♦ Utwory kameralne

Divertimento na flet, obój, klarnet i fagot (1956)

Kwartet smyczkowy (1957)

Play na kwartet smyczkowy (1971)

Wariacje w formie ronda na kwartet smyczkowy (1978)

♦ Utwory fortepianowe

I Sonatina (1949)

II Sonatina (1952)

Mała suita dziecięca (1952)

♦ Utwory wokально-instrumentalne

4 Sonety miłosne na baryton i orkiestrę symfoniczną do słów Williama Szekspira w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego (1956); jest to wersja koncertowa fragmentów muzyki do *Romea i Julii* Szekspira, przedstawienia wystawionego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie przez Lidie Zamkow. II wersja tego utworu – na baryton, smyczki i klawesyn – powstała w 1969 r.

Egzorta do tekstów starohebrajskich na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1960)

Eroryki, sześć pieśni na sopran i orkiestrę symfoniczną do słów Małgorzaty Hillar (1961)

Etiuda na orkiestrę wokalną, perkusję i fortepian (1961); jest to wersja koncertowa muzyki scenicznej do *Króla Edypa* Sofoklesa, wystawionego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie przez Ludwika René

Pieśni truverów na alt (lub mezzosopran) z towarzyszeniem dwóch fletów i wiolonczeli (1963)

4 Pieśni do wierszy Vesny Parun na mezzosopran i orkiestrę kameralną (1966)

5 Pieśni do słów Haliny Poświatowskiej na mezzosopran i orkiestrę kameralną (1968)

Goethe-Briefe, kantata na baryton, chór mieszany i orkiestrę do tekstów Goethego i Charlotty von Stein (1970)

Głosy z oddali, trzy pieśni na baryton i orkiestrę symfoniczną do wierszy Jarosława Iwaszkiewicza (1981)

♦ **Muzyka teatralna i filmowa** (brak)

Summary

Tadeusz Baird (1928–1981). Exposition. Episodes and Excursions. Epilogue

Tadeusz Baird was one of the most distinctive creative personalities of the "Polish school of composition." His music is typical for its various links with closer and more remote tradition, particularly with the epoch of Romanticism (his favourite composers were Wagner, Mahler, Berg, Szymanowski). We are reminded of the new solutions introduced by Baird in the area of composition techniques and musical forms, his employment of "vocal orchestra" (*Etude*, 1961), as well as his creative adaptations of certain literary (*Epiphanic Music*, 1963) or theatrical (*Scenes*, 1977) ideas designed to achieve some musical aims. Lyricism and dramatism are two constitutive categories, Eros and Thanatos – two principal motives-symbols, which formed the expressive power and dramaturgy of Baird's music. Further parts of the text focuses on his most outstanding achievements in composition, international commissions, awards, world first performances of his works; the article also lists artists who played the composer's music and the works which were written "in memoriam", after Baird's death. There is a mention of the historical context which led to the writing of *The Ballad on the Soldier's Mug* (1954), as well as of the lot of *Symphony no 2* (1952) which was taken to be "formalistic." There is also a treatment of *Egzorta* (1959–1960), in which Baird, still before Penderecki, took up a religious theme. Finally, several works, intended, but unfinished by Baird are discussed: three of them by the composer himself.



TERESA MALECKA

Kraków

Odnawianie tradycji w muzyce Zbigniewa Bujarskiego

I. TRADYCJA

1. Uwagi wstępne

„Zdumiewająco szybkie zmiany jednych technik i stylów muzycznych na inne, czego jesteśmy świadkami od około stulecia, pozostają niewątpliwie w związku z upowszechnieniem myślenia historycznego, a więc z przekonaniem, że czas powstania jakiegoś dzieła przynależy do substancji tego dzieła, że sztuka więc musi być nowa, by być autentyczna”, pisał Carl Dahlhaus w 1978 roku¹.

W muzyce polskiej od końca lat sześćdziesiątych pojawia się jako niezwykle znaczące zagadnienie stosunku do tradycji.

Po okresie „zachłyśnięcia się” nowoczesnością, po okresie zrywania z utrwalo-
nymi wartościami w sztuce – pojawia się potrzeba ustosunkowania się do tradycji. Przybiera ona postać bądź to rehabilitowania, przywracania właściwych tradycji wartości, bądź czyni z tradycji punkt wyjścia do poszukiwania nowych rozwiązań.

¹ Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, PWM, Kraków 1988, s. 362–363.

2. Tradycja

Pojęcie tradycji wiąże się z dziedzictwem kulturowym, z zachowywaniem i przekazywaniem z pokolenia na pokolenie treści kulturowych. Definiując np. tradycję literacką Janusz Sławiński pisze, iż jest to „całokształt doświadczeń literackich przeszłości, stanowiących w danym czasie i środowisku społecznym układ odniesienia dla inicjatyw pisarskich i zarazem decydujących o upodobaniach i oczekiwaniach publiczności literackiej”².

Zofia Helman określa tradycję jako „pewien zespół historycznych dokonań minionych wieków”³.

W różnych wypowiedziach teoretycznych dają się zauważyć dwa zasadnicze podejścia do pojęcia tradycji. Wszystkie odwołują się do przeszłości, ale tylko niektóre ustawiają przeszłość w kontekście terażniejszości.

I tak np. dla Igora Strawińskiego tradycja jest to „żywa siła, która pobudza i kształtuje terażniejszość”⁴, a dla Roberta Schumana jest (ona) „przekładem przeszłości na własny język, ale przekładem, który nie narusza poczucia obcości wobec oryginału”⁵.

W historii muzyki obecność tradycji we współczesności może przejawiać się na różne sposoby: albo relacja tradycji do terażniejszości układa się linearnie – w naturalne *continuum*, albo – po okresach odrzucenia przeszłości, podważenia tego, co minęło – następuje zwrot ku tradycji. Staje się ona wówczas – np. w postmodernizmie – „przedmiotem refleksji”⁶, lub środkiem swoistej manifestacji, czy też naturalnym źródłem inspiracji.

3. Muzyka polska późnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych

Wydaje się, iż – w każdym razie w głównym nurcie twórczości – mamy do czynienia z owym drugim typem postawy wobec tradycji, z wyraźnym do niej zwrotem, ze świadomym do niej nawiązywaniem.

W roku 1966 ma miejsce prawykonanie *Pasji według św. Łukasza* K. Pendereckiego. Jest to oczywiste nawiązanie do tradycji gatunku, ale nade wszystko do wielkiej tradycji chrześcijańskiej. Biorąc pod uwagę kontekst historyczny tego wydarzenia należy tu mówić o manifestacji nie tylko artystycznej, ale kulturowej, czy wręcz ideologicznej.

² Janusz Sławiński, *Tradycja literacka* [w:] *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 464–465.

³ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX w.*, PWM, Kraków 1985, s. 188.

⁴ Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980, s. 43.

⁵ C. Dahlhaus, op. cit., s. 369.

⁶ Romana Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce*, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 64.

W roku 1976 Bohdan Pocię (nb. w Baranowie Sandomierskim) w zagajeniu do dyskusji o obecności tradycji we współczesności stwierdza, iż zapanowała (w owym czasie) „potrzeba przeszłości (...) większa, niż kiedykolwiek”. Autor pyta jednak i odpowiada pytaniem retorycznym: „Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego tak bardzo pragniemy być w historii? (...) Czyżby dlatego, że tutaj, dziś, teraz, w swoim czasie czuję się niepewnie, słabo, nie u siebie?”⁷. Jeśli sięgnąć pamięcią do czasów baranowskich – okazuje się, iż uczestnicy tamtej dyskusji podzielali wówczas opinie Pocię.

I dzisiaj, po latach wiemy, że muzykę polską ostatniego trzydziestolecia znamionuje wyraźny zwrot ku tradycji, wyraźna tendencja do jej odnawiania.

Mamy więc zarówno wspomnianą sytuację manifestowania poprzez nawiązanie np. do tradycyjnego gatunku, czy do konkretnej techniki kompozytorskiej. Zarazem bywa tradycja przedmiotem refleksji, gry⁸, czy wreszcie staje się źródłem inspiracji.

Owo nawiązywanie do tradycji dokonuje się zarówno w sferze ideowej, semantycznej, jak i muzycznej, tzn. na poziomie formy, czy gatunku, ale również na poziomie elementarnym: dźwiękowo-brzmieniowym, architektonicznym, metrycznym.

II. TRADYCJA W TWÓRCZOŚCI BUJARSKIEGO

Zbigniew Bujarski to kompozytor, w którego drodze twórczej zwrot ku tradycji okazuje się przełomowy. Dokonuje się on na bardzo różnych poziomach materii muzycznej – od elementarnego, przez coraz bardziej uogólniony, aż po sferę semantyczną.

W latach siedemdziesiątych, po ośmioletniej przerwie (1965–1973) Bujarski wraca do komponowania. Jego twórczość stanowią od tego czasu gatunki tradycyjne, wnoszące jednak nowe elementy do indywidualnego stylu kompozytora.

Sięganie do tradycji historycznej dokonuje się u Bujarskiego przez:

- rehabilitację melodyki,
- quasi-modalną organizację wysokości dźwięku,
- nawiązanie do faktury typu linearnego oraz impresjonistycznego,
- powrót do utrwalonych tradycją gatunków,
- reinterpretację problemu „muzyki w muzyce”.

1. Myślenie melodyczne

Myślenie melodyczne zaczyna Bujarski przywracać swej muzyce wraz z powrotem do komponowania w roku 1973 w *El hombre*. Ale, tak jak w kolejnym utworze kompozytora *Musica domestica* (1977), tak i w oratorium *El hombre* melodyka funkcjonuje jeszcze nie jako element dominujący, lecz pozostający w relacji do sonory-

⁷ Bohdan Pocię, Wprowadzenie do dyskusji *Obecność tradycji we współczesności* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. L. Polony, PWM, Kraków 1978, s. 199.

⁸ Elżbieta Szczepańska, *To jeszcze nie koniec postmodernizmu* [w:] „Ruch Muzyczny”, 1995, nr 23, s. 13–14.

stycznego kształtowania materii muzycznej – w relacji opozycji, bądź w relacji współlistnienia.

Melodyka Bujarskiego jest najprostsza z możliwych. Operuje niemal wyłącznie krokami sekundowymi: są to jakby gamy, skale, szeregi dźwięków w górę i w dół, których zróżnicowanie dotyczy niemal wyłącznie wielkości sekund.

Tak jest w utworach instrumentalnych. W pieśniach z orkiestrą *Ogrody* (1987) oraz w *3 Pieśniach* na sopran i orkiestrę smyczkową – do tekstów Johna Gracena Browna (1994) – pojawia się dodatkowy efekt będący kolejnym świadectwem związku Bujarskiego z tradycją – a mianowicie – nawiązanie do retoryki muzycznej. Pośród tej prostej, gamowej melodyki pojawiają się zwroty odmienne, np. skoki interwałowe, figury melizmatyczne podkreślające znaczenia i ekspresje niesione przez konkretne słowa, tworzące akcenty semantyczne i ekspresyjne.

2. Organizacja wysokości dźwięku

Muzykę Bujarskiego tych lat charakteryzuje szczególny klimat tonalno-brzmieniowy. Dają się teraz wyodrębnić pewne charakterystyczne struktury interwałowe, stanowiące rodzaj „modi”, które wraz z różnymi kombinacjami kierunków owego sekundowego ruchu są podstawą dla jego melodyki. Oto podstawowe modele dźwiękowe: – następstwa: cały ton – półton (przykł. 1):

The image displays a page of musical notation for three instruments: Violin (Vn), Viola (Vi), and Cello/Double Bass (Vc). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a highly rhythmic and melodic style. A specific intervallic pattern, consisting of a whole tone followed by a half tone, is highlighted with a rectangular box in the Violin part. The score is written in a single system, with the instruments' staves arranged vertically. The key signature and time signature are not explicitly shown, but the notation suggests a specific tonal and rhythmic context.

Przykł. 1. Z. Bujarski, *Musica domestica*

– następstwa całotonowe (przykł. 2):

The musical score is for Zbigniew Bujarski's *Similis Greco I*. It features a chromatic sequence across various instruments. The top section includes staves for fl (flute), ob (oboe), cl (clarinet), fg (bassoon), tr (trumpet), cr (cornet), and ar (horn). The bottom section includes staves for vn (violin), vl (viola), vc (cello), and cb (double bass). The sequence is marked with a '2' and a 'p' (piano) dynamic. The sequence is divided into two parts, with the first part highlighted by a red box. The second part is marked with a 'pf' (pianissimo) dynamic. The sequence is a chromatic scale, moving from a lower note to a higher note, and then back down. The sequence is played by the fl, ob, cl, fg, tr, cr, and ar instruments in the top section, and by the vn, vl, vc, and cb instruments in the bottom section. The sequence is marked with a '2' and a 'p' (piano) dynamic. The sequence is divided into two parts, with the first part highlighted by a red box. The second part is marked with a 'pf' (pianissimo) dynamic. The sequence is a chromatic scale, moving from a lower note to a higher note, and then back down. The sequence is played by the fl, ob, cl, fg, tr, cr, and ar instruments in the top section, and by the vn, vl, vc, and cb instruments in the bottom section.

Przykł. 2. Z. Bujarski, *Similis Greco I*

– następstwa z przewagą całych tonów, nieregularnie przedzielanych półtonem (przykł. 3):

The image displays a musical score for a string orchestra, specifically focusing on the first violin (vn 1) and other string parts. The score is divided into measures, with a box highlighting a sequence of intervals in the first violin part. The intervals are labeled with numbers: 2, 4⁺¹/₈, 6, and 14. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure. The score is written for multiple staves, including vn 1, vn 2, vl 1, vl 2, vc 1, vc 2, and cb.

Takie szeregi dźwięków pojawiały się w muzyce wielu kompozytorów XIX i XX wieku,⁹ jak również w teorii rytmu modalnego Jaworskiego, czy wśród *modi* Messiaena.

Szeregi dźwięków Bujarskiego budowane w oparciu o wymienione struktury interwałowe otrzymują ponadto pewne ograniczenia skalowe, nawiązując w ten sposób do znanych skal systemu modalnego. Bodaj najwyraźniejsze są tu nawiązania do skali lidyjskiej przez zawarcie szeregu sekund w obrębie trytonu.

Piony w muzyce Bujarskiego budowane są na ogół w oparciu o współbrzmienia kwarty czystej i sekundy wielkiej, „rozświetlane” niekiedy akordami o strukturze tercjowej, czy sektowej. W pieśniach z orkiestrą *Ogrody* funkcjonują trzy typy współbrzmień:

- budowane swobodnie, stanowiące wypadkową prowadzonych linii,
- akordy kwartowo-kwintowe,
- trójdźwięki dobarwiane niekiedy przez kwartę, septymę, lub nonę – stanowiące owe „rozświetlenia”.

I znów, jak w melodyce, również akordy – „rozświetlenia” – odgrywają w pieśniach pewną szczególną rolę typu figur retorycznych, wydobywając zasadnicze dla poszczególnych pieśni symbole, idee. W I pieśni *Ogrodów* zwrot „bieli umieranie” rozwiązuje się na akord *a-moll* (przykł. 4a). Czysty akord *Cis-dur* wspiera słowo „śmierć”, a kończący pieśń *C-dur* – pojawia się na słowie „nocy” (przykł. 4b).

Całe ostatnie zdanie cyklu harmonizowane jest ze wzrastającą prostotą tak, że zapewnienie „Bóg się nie zmienia” wyśpiewane na powtarzanych dźwiękach w ramach tercji małej opiera się na trzech, przesuwających się regularnie trójdźwiękach: *C-dur*, *Es-dur*, *Ges-dur* (przykł. 5).

⁹ Jurij Chołopow, *Modi o ograniczonej transpozycyjności w teoretycznych koncepcjach Messiaena i Jaworskiego*, „Res Facta” 7, PWM, Kraków 1973, s. 128–131.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves and instruments. The score is divided into three systems, each with a tempo and meter change indicated at the beginning: $4\frac{1}{8}$ (2+3+2).

The instruments and parts shown include:

- Fl** (Flute)
- Ob** (Oboe)
- Cl** (Clarinet)
- Xr** (Xylophone)
- Pf** (Piano)
- S** (Soprano)
- Cb** (Cello)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The final system concludes with the marking **ff** *sub pp*.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pieśń I" by Zbigniew Bujarski. The score is written on multiple staves, including staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Xylophone (Xr), Vibraphone (Vbrf), and a vocal line (S). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some handwritten annotations, such as "6" and "3" above certain measures, and "pppp" at the bottom right. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score for "Pieśń 4" by Z. Bujarski, arranged by Teresa Malecka. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The first system contains vocal lines and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts, with some staves showing rests. The third system features a dense piano accompaniment with many sixteenth notes, while the vocal lines are more sparse. The score is written in a clear, legible hand.

3. Faktura

W sferze faktury nawiązania Bujarskiego do przeszłości tworzą dwa podstawowe typy.

Przede wszystkim Bujarski staje się kompozytorem – linearystą. Jego zwrot ku linearnemu kształtowaniu materiału dźwiękowego, ku melodyce – traktowanej początkowo jako opozycja wobec sonorystyczności – prowadzi ostatecznie do zdecydowanego prymatu melodyki, niekiedy wręcz do polimelodyczności.

W pełni ten efekt odbieramy w *Concerto per archi I, II*, w *Scolaresce*, w *3 Pieśniach*.

Drugi typ faktury stanowi z jednej strony nawiązanie do pewnej tradycji, ale jest zarazem konsekwencją myślenia sonorystycznego, jakby z niego się wywodzi.

Cechuje ją rozdrobnienie ruchu, wielowarstwowość, swego rodzaju stabilność (a nie procesualność). Istotną rolę odgrywa tu element barwy instrumentów współtworzących orkiestrę. Jest to swoiste nawiązanie do impresjonizmu, określane przez mnie wcześniej jako neoimpresjonizm¹⁰.

W większości utworów Bujarskiego dochodzi do zetknięcia obydwu tych modeli fakturalnych: melodyczno-linearnego z sonorystyczno-neoimpresjonistycznym. Jednak utwory z ostatnich lat wydają się zdominowane myśleniem melodyczno-linearnym.

4. Gatunki

Odnawianie gatunków, począwszy od lat siedemdziesiątych stanowi jeden z podstawowych elementów stosunku Bujarskiego do tradycji. Ma ono dwa oblicza.

Z jednej strony powstają utwory określone przez kompozytora jako gatunki tradycyjne (oratorium, kwartet, koncert etc.). Z drugiej Bujarski pisze utwory o tytułach programowych wpisujące się w tradycję gatunków historycznych, np. *Similis Greco* – poemat symfoniczny, *Musica domestica*, *Scolaresca* – typ „serenady” na smyczki. W obu tych grupach nawiązania do tradycji są oczywiste, ale niekiedy wielowarstwowe, by nie powiedzieć – skomplikowane.

Omówię ten problem na podstawie trzech utworów Bujarskiego, w których – w każdym inaczej – obok nawiązań gatunkowych pojawiają się dodatkowe elementy wzbogacające obraz stosunku kompozytora do tradycji.

Similis Greco na orkiestrę symfoniczną to utwór, którego sposób kształtowania materii muzycznej przystaje wyraźnie do znanych w literaturze muzycznej poemata-

¹⁰ Teresa Malecka, *Świat muzyki Zbigniewa Bujarskiego. Twórczość pieśniowa* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna, Kraków 1992, s. 206.

tów symfonicznych inspirowanych malarstwem. Jest to zestrój warstw, stabilny, choć pulsujący obraz dźwiękowy – w bogatej symfonicznej fakturze i barwie, istniejący jakby „poza czasem”.

Obecne są tu jednak dodatkowe elementy nawiązujące do tradycji, i to dalszej historycznie, o których pisze kompozytor: „(...) tytuł *Similis Greco* wypłynął z sugestii materiałowych (modalność oraz podstawowe dwie komórki dźwiękowe *g d c* lub *g d cis*, czyli *GREC* lub *GRECIS* oraz dźwięk lub dźwięki w układzie kwartowym *h e a d*, czyli *SI – MI – LA – RE*)”¹¹.

Również w sferze programu i odniesień do malarstwa pojawia się kolejne nawiązanie do konkretnej epoki, tym razem tradycji malarskiej. Pisze o niej Bujarski: „(...) moja wieloletnia fascynacja irracjonalnymi efektami świetlnymi ekstatycznego malarstwa Dominikosa Theotokopulusa (El Greco) zdecydowała o podjęciu próby napisania utworu, który w wyrazie nosiłby jakieś cechy (umowne oczywiście) zjawiska nadrealizmu”¹².

Poemat symfoniczny *Similis Greco* jest świadectwem potrzeby przywoływania tradycji szeroko pojętej, zarówno w sensie epok: i bliższych i dalszych, jak i szeroko pojmowanej sztuki, tu: związku malarstwa i muzyki (w oczywisty sposób nasuwa się problem osobowości twórczej Bujarskiego – i kompozytora i malarza).

Koncerty na smyczki – *Concerti per Archi* – bo tak nazywa kompozytor swe koncerty na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979) oraz na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (1992), przynoszą – co oczywiste – nawiązanie do tradycji gatunkowej koncertu instrumentalnego, z kilkoma jednak zastrzeżeniami.

Forma koncertów – nb. utworów raczej krótkich – jest jednoczęściowa, jedynie „udająca” wieloczęściowość. Trudno również mówić wprost o tematach, czy ich kontrastach. Można by natomiast użyć pojęcia tematyczności, czy kontrastowości, ale w szerszym tego słowa znaczeniu.

Najistotniejszy – w sensie specyfiki gatunku – problem pojawia się w „najczulszym” punkcie koncertu instrumentalnego, tj. w rodzaju relacji między *solo* a *tutti*.

Oto instrument solowy pełni rolę melodyczną, quasi-tematyczną, dominującą, ale niekiedy tylko wirtuozowską. Natomiast partia orkiestry smyczkowej zdominowana zostaje przez fakturę ruchową, właśnie wirtuozowską. Bujarski nie sięga więc do tradycji koncertu romantycznego, ani nawet klasycznego. Odnawia raczej gatunek koncertu barokowego z początków jego historii, kiedy to następowała jego krystalizacja z *concerto grosso*.

I wreszcie *Pawana dla oddalonej* na orkiestrę smyczkową z roku 1994. Tu nawiązania do tradycji mają wielorakie oblicze. Jest to utwór na orkiestrę smyczkową o programowym tytule. Z jednej więc strony nawiązuje kompozytor do tradycji muzyki na orkiestrę smyczkową (nie pierwszy już raz), z drugiej – do konkretnej tradycji staro-

¹¹ Zbigniew Bujarski, *Autokomentarz do utworu [w:] Książka programowa XXIII „Warszawskiej Jesieni”, Warszawa 1979, s. 201.*

¹² Ibidem.

włoskiej (czy starohiszpańskiej) pawany – majestatycznego, w parzystym metrum, „procesjonalnego” tańca dworskiego, pełniącego pierwotnie funkcje spektakularne.

Utwór w pełni odpowiada tak rozumianej tradycji pawany. Stały puls w metrum 4/4 wyznacza ostinatowy ruch ćwierćnutowy w zmieniających się instrumentach, a więc i rejestrach (tuż przed główną kulminacją regularne *ostinato* znika, po czym występuje w augmentacji, a w kodzie ulega nieregularnemu rozrzedzeniu uderzeń oktawowych *pizzicato* w kontrabasie w najniższym rejestrze).

Na tę tradycję gatunkową nakłada się w *Pawanie* dodatkowy wymiar sięgania do przeszłości – odwołujący się do muzyki w muzyce.

5. Muzyka w muzyce

Niemal 100 lat temu Maurice Ravel (w roku 1899) napisał utwór fortepianowy, potem orkiestrowy – *Pawana dla zmarłej infantki*.

Pawana dla oddalonej Bujarskiego sięga do tradycji figur retorycznych. Nasycona jest motywiką, melodyką skargi, płaczu, lamentu; motywy westchnieniowe obok nieubłaganego *ostinata* zdominowują utwór.

Nie byłby Bujarski jednak sobą, gdyby w tej atmosferze smutku nie znalazł jakiejś nadziei, jakiegoś rozjaśnienia. II część *Pawany* (litera D do F) przynosi zmianę aury brzmieniowej. Małosekundowe, dysonansowe współbrzmienia części I (A – D) rozwiązują się w czysty jednoznaczny akord *D-dur*, po którym następuje jedyny fragment (cz. II) zdominowany brzmieniami diatonicznymi z elementami modalności i zarazem tonalności durowej, nb. odstępujący od stałego, ostinatowego pulsu. Tu właśnie rodzi się związek z modalnym klimatem brzmieniowym ravelowskiej *Pawany*.

Powrót, z jednej strony *ostinata*, z drugiej małosekundowych motywów skargi, żałoby (F) – prowadzi stopniowo do niezwykle dramatycznej kulminacji (K), w której *ostinato* pojedynczego dźwięku przeradza się w *ostinato* dysonansowych akordów w ambitusie 5 oktaw *fff* w ostrej artykulacji, a motywika małosekundowa przeradza się w rozdrobniony, nieregularny ruch maksymalnie wzmacniający siłę ekspresji tej kulminacji. Wyciszenie, zamiana *ostinata* na jeden długostojący dźwięk *diminuendo* – prowadzi do kody (L – N), zamykającej utwór nawiązaniem do początku. Jednak i tu pojawia się rozjaśnienie: ostatnim melodycznym interwałem jest kwinta czysta.

Bujarski idzie jeszcze dalej; związek obu utworów staje się znacznie silniejszy i całkowicie konkretny.

Owa wspomniana wcześniej II część utworu – bardziej diatoniczna, modalno-tonalna, jakby „uwolniona” od stałego *ostinata*, od motywów skargi, płaczu – była kompozytorowi potrzebna, aby stworzyć właściwy klimat brzmieniowy dla wprowadzenia cytatu melodii ravelowskiej *Pawany*. Bujarski cytuje motyw czołowy utworu, a wraz z nim przywołuje jego klimat brzmieniowy. Można więc tu mówić nie tylko o cytacie, nie tylko o stworzeniu pełnego kontekstu stylistycznego dla przywoływanej muzyki, ale również o symbolicznym potraktowaniu *Pawany* Ravela obecnej w *Pawanie* Bujarskiego.

III. INDYWIDUALNOŚĆ WOBEC TRADYCJI

Czy w świetle tego wszystkiego, co zostało powiedziane, jest miejsce na indywidualny idiom stylistyczny Bujarskiego? Czy muzyka musi być nowa, by być autentyczna i oryginalna?

Idiom stylistyczny Bujarskiego podlega przekształceniom, ewoluuje. Ale od pewnego momentu dzieje się to równolegle z nawiązywaniem do tradycji, równolegle ze wzrastającym zainteresowaniem kompozytora tradycją, z coraz głębszym „zanurzaniem się” w niej.

Od jej odrzucenia w swobodnym serializmie z elementami aleatoryzmu (w I okresie twórczości) przez sonoryzm, a potem jego syntezę z melodycznością, a zatem już zwrot ku tradycji – dochodzi Bujarski do neoimpresjonizmu opartego na neotonalności i neomodalności. W tych pierwszych dwóch okresach wyraźnie zaznacza się druga – równoległa linia przemian postawy kompozytora – w sferze przesłania. Wiedzie ona od dramatu bezimiennego bohatera wojny (*Krzewy płonące*, 1958; *Kompozycja kameralna*, *Kinoth* 1963) przez pesymizm człowieka końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych (*El hombre*, 1973), do jego odrodzenia w chrześcijaństwie i chrześcijańskiej koncepcji wyzwolenia narodowego w latach osiemdziesiątych (*Narodzenie*, 1981; *Da Bóg nam kiedyś zasiać w Polsce wolnej*, 1982). I tu pojawia się kolejna cezura w twórczości Bujarskiego.

Po latach osiemdziesiątych kompozytor pisze muzykę przeważnie instrumentalną (wyjątkiem są tu pieśni do słów Johna Gracena Browna). Z neoimpresjonisty staje się melodystą, linearystą; z kręgu spraw ogólnoludzkich, czy narodowych przechodzi w świat muzyki czystej. Jeśli jest ona związana ze słowem – to raczej na gruncie obrazowo-estetycznym, niż ideowym. W muzyce obecnie tworzonej, jak się wydaje, chodzi raczej o wymiar indywidualny, niż ogólnoludzki. A wszystko to dokonuje się przy nieustannym sięganiu do skarbcza tradycji europejskiej i narodowej.

Bo jest w muzyce Bujarskiego: modalność grecka, ale i polska (lidyzy); jest procesualne budowanie formy, jak również typ quasi-malarskiego jej kształtowania; jest nawiązanie do muzyki koncertującej typu barokowego, jest też renesansowy taniec, są tradycyjne gatunki, jest wyraźne nawiązanie do muzyki Ravela.

Więź z tradycją u Bujarskiego ma więc charakter zróżnicowany, wieloraki; kompozytor otwarty jest na przeszłość, czerpie z niej i twórczo ją przetwarza. Traktuje tradycję jako naturalne źródło inspiracji i wraz z nowoczesną techniką kompozytorską, z doświadczeniem kompozytora drugiej połowy XX wieku tworzy swój indywidualny idiom stylistyczny. Jego autentyczność polega – jak myślę – na dość wyjątkowej zdolności dokonywania syntezy starego z nowym, czy raczej ukazywania starego w nowym.

Bujarskiego sięganie do tradycji „wyływa z przyjęcia świadomego i przemysłowego” – by użyć słów Strawińskiego. I dalej, kierując myśl Strawińskiego do twór-

czości Bujarskiego: „Prawdziwa tradycja nie jest świadectwem minionej przeszłości. Jest to żywa siła, która pobudza i kształtuje teraźniejszość”¹³.

Jednak u Bujarskiego daje się zaobserwować także i to, czego według Strawińskiego nie powinno się mieszać z prawdziwym pojęciem tradycji, a mianowicie chęć podkreślenia pokrewieństwa własnej muzyki z „jakimś mistrzem przeszłości”.

Ale nade wszystko u Bujarskiego – posłużmy się na koniec znów przemyśleniami wielkiego odnowiciela, „restauratora przeszłości”¹⁴: „...tradycja podsuwa rzeczywistość tego, co trwa. Wydaje się jakby dobrem rodzinnym, dziedzictwem, które się otrzymuje”¹⁵.

ANEKS

I. Nota biograficzna

Zbigniew Bujarski ur. 22 sierpnia 1933 r. w Muszynie – kompozytor, malarz, propagator muzyki, nauczyciel akademicki. W latach 1954–1960 studiował dyrygenturę i przede wszystkim – kompozycję w klasie prof. Stanisława Wiechowicza w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie – Akademii Muzycznej) w Krakowie. Wówczas zaczął również uprawiać malarstwo. W latach 1959–1961 pracował jako redaktor w PWM w Krakowie, a od 1961 do 1967 r. jako prelegent i kierownik literacki w Filharmonii Rzeszowskiej. W roku 1972, a więc gdy po raz pierwszy rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie został prof. dr h.c. Krzysztof Penderecki – rozpoczął Bujarski pracę dydaktyczną w tej uczelni. Wykłada tu zarówno przedmioty kompozytorskie (kompozycję, instrumentację, współczesne techniki kompozytorskie, fugę), jak i teoretyczne (kontrapunkt, seminarium prelekcji). W latach 1978–1987 już jako docent był dziekanem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Krakowskiej Akademii. Od roku 1992 zajmuje stanowisko profesora kompozycji tej uczelni. Utwory Bujarskiego były nagradzane na międzynarodowych i krajowych konkursach, m.in.: *Kinoth* – II nagroda na Konkursie im. G. Fitelberga – 1964, *Contraria* – wyróżnienie – 1967, *Musica domestica* – II nagroda na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu – 1978. W 1992 otrzymał nagrodę Fundacji im. Jurzykowskiego.

II. Spis utworów

♦ Muzyka orkiestrowa

Strefy na orkiestrę symfoniczną (1961)

Contraria na orkiestrę symfoniczną (1965)

Similis Greco na orkiestrę symfoniczną (1979)

Veni Creator na wielką orkiestrę symfoniczną (1987)

♦ Muzyka na orkiestrę smyczkową

Tryptyk na orkiestrę smyczkową i perkusję (1958)

Musica domestica na orkiestrę smyczkową (1977)

¹³ I. Strawiński, op. cit., s. 43.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, PIW, Warszawa 1974, s. 181.

¹⁵ I. Strawiński, op. cit., s. 43.

Concerto per archi I na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979)
Concerto per archi II na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (1992)
Scholaressa na orkiestrę smyczkową (1993)
Pawana dla oddalonej na orkiestrę smyczkową (1994)

♦ Muzyka kameralna

Kwartet smyczkowy „Na otwarcie domu” (1980)
Kwartet smyczkowy „Na Adwent” (1984)
Kwartet smyczkowy „Na Wielkanoc” (1989)
Lęk ptaków I na skrzypce, altówkę i jednego perkusistę (1993)
Lęk ptaków II na 2 klarnety i jednego perkusistę (1994)
Lęk ptaków III na skrzypce, altówkę, 2 klarnety i jednego perkusistę (1995)
Cassatione per Natale na zespół instrumentów dętych (1995)

♦ Muzyka na instrument solo

Miniatury dziecięce na fortepian (1958)
Veni Creator Spiritus na organy solo (1983)
Per cello na wiolonczelę solo (1996)

♦ Muzyka wokально-instrumentalna

1. Utwory na głosy solowe, chór i orkiestrę

Synchrony II na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną (1960)
El hombre, oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę, teksty różnych poetów (1969–1973)
Narodzenie, oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę, tekst starej modlitwy bułgarskiej (1981)

2. Utwory na głos solowy, zespół instrumentalny lub orkiestrę

Krzewy płonące na głos i zespół kameralny, tekst: T. Śliwiak (1958)
Synchrony I na sopran i zespół kameralny (1959)
Kompozycja kameralna na głos i zespół kameralny, teksty: S. Tsuboi, K. Tanaka (1963)
Ogrody – cykl pieśni na głos solowy i orkiestrę symfoniczną, teksty: M. Krużel, K. Iłłakowiczówna, Anonim X w., J. Iwaszkiewicz (1981–1987)
5 Pieśni na sopran i orkiestrę smyczkową, tekst: J.G. Browna (1996)

3. Utwory na głos solowy z fortepianem

Pieśni do słów różnych autorów (1956–1958)
Krzewy płonące na głos z fortepianem, tekst: T. Śliwiak (1958)
Da Bóg nam kiedyś zasiąść w Polsce wolnej, tekst: J. Lechoń (1982)

Summary

The Renewing of Tradition in the Music of Zbigniew Bujarski

I. Tradition

1. In the Polish music of late 1960's the attitude to tradition becomes a key issue. On the one hand, its intrinsic values are being restored, on the other, the tradition serves as the starting point for new individual solutions.

2. Generally, the concept of tradition is understood as referring to the past; although sometimes the past is placed in the context of the present. In the history of music the relation either forms a natural continuum or after the periods of rejecting the past, a return to tradition takes place. Then (as in postmodernism) it becomes a subject of play, a means of manifestation or a source of inspiration.

3. In the Polish music of 1960's and 70's we deal with the conscious, sometimes even ostentatious, referring to tradition, not only in the artistic, but also in the cultural or ideological sense of the expression (as in the case of Penderecki's *Passion According to St. Luke*).

II. Tradition in the works of Bujarski

The return to tradition in the works of Bujarski has the character of a breakthrough. The change has been taking shape since the 70's through:

1. restoration of the status of melody (the link to sonoristic thinking),
2. quasi-modal organization of sound pitch in a horizontal, and sometimes also vertical dimension,
3. references to textures of a linear or impressionistic type,
4. return to traditional genres (oratorios, quartets, concertos, program works),
5. the presence of the issues from the "music in music" field.

III. Individuality in the face of tradition

"Does music have to be new in order to be genuine?" (Dahlhaus) and, let us add, "in order to be original?" Bujarski treats tradition as a natural source of inspiration and, building on modern composition techniques and the experience of the composer working in the 2nd half of the 20th century, he creates his own, individual stylistic idiom, the authenticity of which relies largely on a fairly rare ability to synthesize the old and the new, or rather to display the old in the new. In Bujarski's music "tradition prompts the reality of what continues to exist. It seems as if a family property, the heritage which has been bestowed" (Stravinsky).



DANUTA MIRKA

Katowice

Sonorystyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego

Podjęcie problematyki związanej z twórczością Krzysztofa Pendereckiego podczas sesji na dwudziestolecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie może być poczytane autorce za zbytnią śmiałość. Wszak Penderecki to – by tak rzec – „specjalność Zakładu”. Tutejsi analitycy i interpretatorzy są – ze zrozumiałych względów – autorami przeważającej większości artykułów poświęconych najwybitniejszemu krakowskiemu kompozytorowi. Tutaj także został on uhonorowany trzema sesjami, których pokłosie opublikowano w zeszytach naukowych¹. Z drugiej jednak strony jubileusz, który gromadzi nas w tych dniach w Krakowie, zdaje się stanowić dobrą okazję do podsumowania dorobku, zbilansowania osiągnięć i zdania sprawy z realizacji programu badawczego, jaki nakreślił niegdyś kierownik Zakładu, Mieczysław Tomaszewski w swych „siedmiu pytaniach”².

¹ Pierwsza z sesji – „Koncepcja, notacja, realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego” – odbyła się w styczniu 1975 roku. Kolejna, zatytułowana „Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego”, miała miejsce w grudniu roku 1980. Trzecią z sesji tego cyklu – „Krzysztof Penderecki – twórczość i jej recepcja” – zorganizowano w grudniu roku 1993.

² Chodzi o tekst Mieczysława Tomaszewskiego *Siedem pytań* wygłoszony na rozpoczęcie sesji „Współczesność i tradycja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego”, a opublikowany w tomie materiałów pod tym samym tytułem (*Współczesność i tradycja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, Zeszyty Naukowe Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1983, s. 7–10).

Pierwsze z pytań brzmiało: „Jak to się dzieje, na czym to polega, że mimo założonej niemal programowo heterogeniczności materiału i środków, mimo stosowania metody ich szeregowania i nawarstwiania niemal po to, by «dziwiły się sobie», wraz z przeżyciem utworu zjawia się u nas poczucie spójności muzycznego tekstu dzieła, jego całości i pełni? (...) Jaka jest zasada tworząca u Pendereckiego to, co teoretycy literatury nazywają «spójnością tekstu»?»³. Owo pytanie o spójność tekstu nie doczekało się po dziś dzień satysfakcjonującej odpowiedzi – przynajmniej gdy idzie o twórczość sonorystyczną. Wedle obiegowej opinii, sonoryzm Krzysztofa Pendereckiego to przede wszystkim epatowanie „efektami”, poza którymi nie kryją się żadne szczególniejsze tajniki warsztatu kompozytorskiego, a jedynie młodzieńcza ciekawość dźwiękowego świata znajdująca ujście w eksploatacji instrumentarium oraz równie właściwa młodości chęć szokowania słuchaczy. W kompozycjach sonorystycznych pierwszorzędne znaczenie ma mieć zatem materia dźwiękowa, zaś forma – nazywana przez Tomaszewskiego „montażową” lub „ekstensywną”⁴ – stanowi jedynie rezultat katalogowego szeregowania efektów. Opinia taka, utarta już w latach sześćdziesiątych, prowadzi nieodmiennie do przeciwstawiania „młodego gniewnego” Pendereckiego intelektualistom muzycznym z kręgu Darmstadtu.

Intencją autorki jest zakwestionowanie tej opinii i postawienie tezy przeciwnej: że forma w utworach sonorystycznych ma znaczenie nadrzędne. Jest ona oparta na rygorystycznym systemie reguł stanowiącym fundament techniki kompozytorskiej, którą Penderecki posługiwał się w swym okresie sonorystycznym, a której wtórną manifestację stanowi materiałowa wynalazczość w zakresie efektów dźwiękowych. System sonorystyczny Krzysztofa Pendereckiego daje się opisać jako gramatyka generatywna złożona z dwóch stosunkowo niezależnych części: systemu podstawowego, który reguluje wysokość zjawisk dźwiękowych, ich czas trwania i dynamikę, oraz systemu barwowego. Przez wzgląd na ograniczoną objętość referatu, dalsze rozważania dotyczyć będą wyłącznie systemu podstawowego.

Elementarnymi strukturami tego systemu są opozycje binarne. Wyznaczają one jego poszczególne kategorie i porównywalne są do opozycji binarnych pomiędzy dystynktywnymi cechami języka. Listę opozycji ukazuje tabela:

	+	—
WYSOKOŚĆ	ciągłość w przestrzeni ruch w przestrzeni wysoki rejestr	niedługość w przestrzeni bezzruch w przestrzeni niski rejestr
CZAS TRWANIA	ciągłość w czasie ruch w czasie	niedługość w czasie bezzruch w czasie
GŁOŚNOŚĆ	głośno	cicho

³ M. Tomaszewski, op. cit., s. 7.

⁴ Obydwa terminy używane są zamiennie w esejach Mieczysława Tomaszewskiego zamieszczonego w jego książce *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994.

Na osi paradygmatycznej powyższe kategorie stanowią podstawę morfologii, a więc odpowiadają za repertuar jednostek syntaktycznych występujących w sonorystycznych utworach Pendereckiego. Jednostki te powstają w wyniku kombinacji terminów wybranych z poszczególnych kategorii, tworząc w ten sposób odpowiedniki językowych fonemów jako wiązek cech dystynktywnych. W wyniku kombinacji wyznaczone zostają jednak nie pojedyncze dźwięki, lecz zbiory lub pola dźwiękowe o określonym położeniu i typie faktury, które nazywane będą dalej „segmentami”. Niektóre rodzaje segmentów, takie jak klaster, glissanda bądź sekwencje nietypowych efektów artykulacyjnych, były już wprawdzie wielokrotnie wymieniane w dawniejszych publikacjach, zazwyczaj jednak w sposób nieuporządkowany, bez uwzględnienia relacji między nimi. Przeniesienie ich opisu na poziom kategorii poprzez zdefiniowanie każdego segmentu jako kombinacji terminów pozwala natomiast na opracowanie kompletnej listy segmentów oraz na ukazanie pokrewieństw i różnic tworzących ich relacje paradygmatyczne.

Na przykład segmenty wypełniające numery 1 i 6 *Polimorphii* (zob. przykł. 1) są zbieżne pod względem pięciu z sześciu wymienionych wyżej kategorii, gdyż charakteryzuje je na równi niski rejestr, wyciszona dynamika, czasowy i przestrzenny bezruch oraz ciągłość w czasie. Jedyna różnica między nimi polega na tym, że w numerze 1 pojedyncza wysokość dźwiękowa reprezentuje nieciągłość w przestrzeni, podczas gdy klaster z numeru 6 jest fenomenem przestrzennie ciągłym. Segmenty te pozostają zatem w relacji maksymalnego pokrewieństwa.

Na osi syntagmatycznej zbiór kategorii systemu podstawowego reguluje z kolei syntaksę gramatyki generatywnej czyli następstwo segmentów w trakcie danego utworu. Terminy każdej kategorii przynoszone przez kolejne segmenty muszą bowiem układać się w sekwencje jednego z dwóch typów stanowiących odpowiednio prezentację bądź mediatyzację danej opozycji. Prezentacja polega na bezpośrednim kontrastowym zestawieniu terminów opozycyjnych (+) i (–), zaś mediatyzacja zakłada zapośredniczenie ich kontrastu poprzez wprowadzenie terminu neutralnego (0), złożonego (+ –) albo też łagodnego przejścia (→), takiego jak *crescendo* lub *diminuendo* w przypadku opozycji „głośno vs. cicho”. Wszystkie odmiany terminów mediatyzacyjnych, jak również następstwa kilku takich terminów oznaczone są poniżej jako (m):

Prezentacja opozycji:	+	–
	–	+

Mediatyzacja opozycji:	+	m	–
	–	m	+

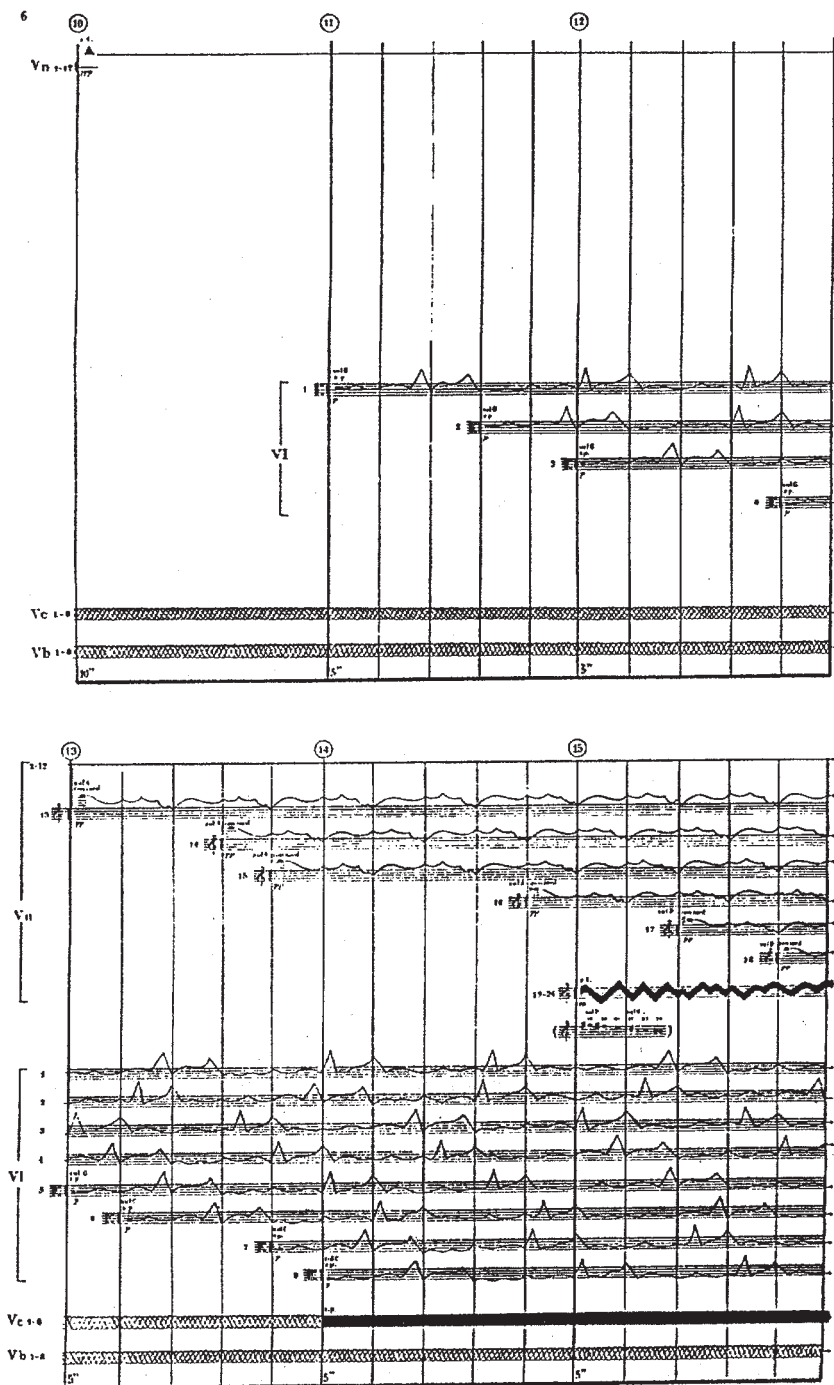
Wynika stąd, że zakazaną sekwencją jest powrót do wyjściowego terminu opozycyjnego po tym, jak pojawił się choćby jeden z terminów mediatyzacyjnych danej kategorii:

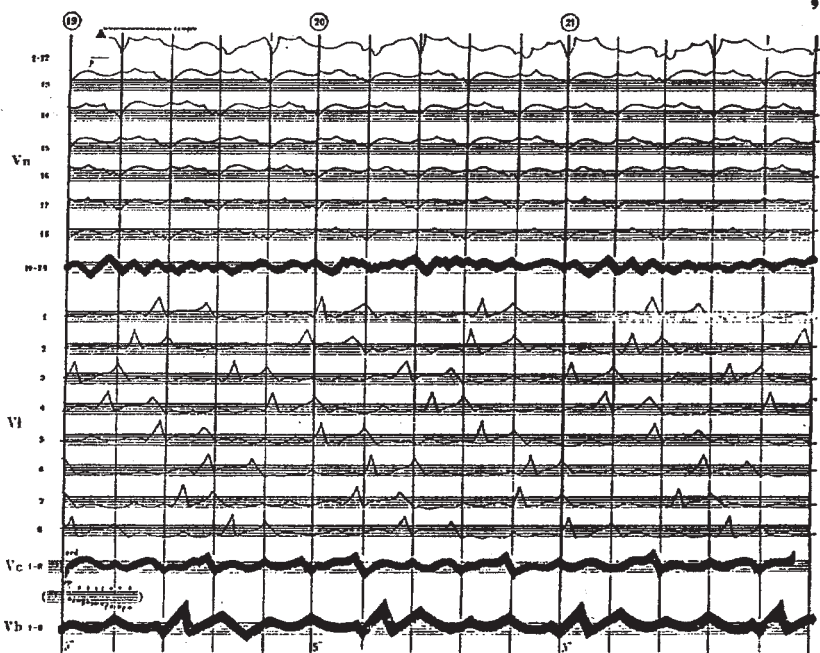
Zakazane sekwencje:	+	m	+
	–	m	–

Dr Hermann Maack concludes:

KRZYSZTOF PENDERECIO (1981)

Przykł. 1. K. Penderecki, *Polymorphia* (początkowy fragment partytury: nr 1–24)





10

Uderzac w strung konceni palcow (za podziobkami) Nader dem Steg mit den Fingerspitzen auf die Saiten klopfen Tap the string with the finger-tips between bridge and tailpiece

11

Uderzac w dwie struny konceni palcow (za podziobkami) Nader dem Steg mit den Fingerspitzen auf die Saiten klopfen Tap two strings with the finger-tips between bridge and tailpiece

Rekonstrukcja systemu kompozytorskiego, jakim posługiwał się Krzysztof Penderecki w swych wczesnych utworach, rzuca nowe światło na jego twórczość sonorystyczną. Po pierwsze, umożliwia ona precyzyjną periodyzację tej twórczości. W oparciu o kryterium systemu podstawowego oraz barwowego należy oddzielić sonoryzm właściwy z lat 1960–1962 od sonoryzmu późnego, sięgającego swą górną granicą po rok 1973. Podczas bowiem, gdy utwory pierwszego okresu – od *Anaklasis* do *Fluorescencji* i *Kanonu* – regulowane są przez obydwa składowe systemy, w okresie drugim system barwowy zanika, zaś kategorie systemu podstawowego w utworach takich jak: *De natura sonoris nr 1*, *De natura sonoris nr 2* czy *I Symfonia* wchodzi w swoisty alians z myśleniem dwunastotonowym. Do późnego okresu sonorystycznego zaliczyć należy jednak nie tylko twórczość instrumentalną, ale i wokalną powstałą po *Pasji*. Interesującym polem przyszłych dociekań może się zatem okazać sposób skorelowania opozycji binarnych systemu z opozycjami semantycznymi, takimi jak „dobro i zło” czy „sacrum i profanum”⁵.

Zmianie musi ulec również powszechnie jak dotąd funkcjonująca opinia na temat miejsca sonoryzmu Pendereckiego w muzyce XX wieku, a zwłaszcza jego relacji do serializmu. W świetle tego, co powiedziano powyżej na temat systemu sonorystycznego, nie sposób utrzymać tezy, że – w przeciwieństwie do wysoce intelektualnej organizacji materiału dźwiękowego i ścisłych regulacji formalnych charakterystycznych dla serializmu szkoły darmstadtzkiej – sonoryzm Pendereckiego jest stylem aintelektualnym. Okazuje się natomiast, że wykorzystywane tutaj procedury kompozytorskie – choć równie intelektualnie wyrafinowane – różnią się od procedur serialnych w swym odniesieniu nie do pojedynczych dźwięków, lecz do materii brzmieniowej *en masse*.

Na koniec ciekawostka. Nietrudno zauważyć, że pod względem wewnętrznej organizacji system sonorystyczny Krzysztofa Pendereckiego wykazuje charakter strukturalistyczny. Odnajdujemy tu zwłaszcza ścisłą paralelę do podstawowych pojęć lingwistyki strukturalnej, która wszakże przedłuża się na metodologię strukturalistycznych badań w zakresie innych dyscyplin naukowych. Szczególnie uderzające jest w tym względzie podobieństwo syntaksy sonorystycznej opartej na logice przeciwieństw do logiki mitu, gdzie – jak pisze Claude Lévi-Strauss – „myśl mityczna wychodzi od uświadomienia sobie pewnych opozycji i zmierza ku ich stopniowemu zapośredniczeniu”⁶. Mogłoby to sugerować wpływ strukturalizmu na myślenie kompozytorskie Pendereckiego we wczesnej fazie jego twórczości. Podejrzenie takie byłoby zresztą uzasadnione o tyle, że obydwa zjawiska zbiegają się w czasie: druga połowa lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte to prawdziwy triumf strukturalizmu, który z ezoterycznej metodologii staje się wówczas modą, ideologią i filozofią. Tymczasem jednak kompozytor, który potwierdza istnienie ścisłego systemu w swych utwo-

5 Por. Regina Chłopicka, *Problem dobra i zła w twórczości scenicznej Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Muzyka, słowo, sens. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70 rocznicę urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994, s. 113–134.

6 Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 306.

rach sonorystycznych, odżegnuje się od jakichkolwiek powiązań ze strukturalizmem. Zaobserwowana zbieżność nie jest zatem przejawem świadomej inspiracji, lecz raczej specyficznym strukturalistycznym *Zeitgeistu* – przejawem tym bardziej interesującym, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa sonoryzm Pendereckiego stanowi jedyny przypadek zastosowania metody strukturalistycznej nie w celach analitycznych, lecz artystycznych, w szczególności zaś unikalny przykład postawy strukturalistycznej w muzyce. Z tego powodu w pełni zasługuje on na miano „sonorystycznego strukturalizmu” nadane mu w tytule tego wystąpienia.

ANEKS⁷

I. Nota biograficzna

Krzysztof Penderecki – kompozytor i dyrygent, ur. 23 listopada 1933 r. w Dębicy, studiował kompozycję u F. Skołyszewskiego, a następnie u A. Malawskiego i S. Wiechowicza w PWSM w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem – 1958). Wykładowca w PWSM w Krakowie (1959–1965), profesor kompozycji w Folkwang Hochschule für Musik w Essen (1966–1968), Uniwersytetu w Yale (1972–1978), Akademii Muzycznej w Krakowie (od 1972). Rektor Akademii Muzycznej w Krakowie (1972–1987). Dyrektor artystyczny Filharmonii Krakowskiej (1987–1990), pierwszy dyrygent orkiestry Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu. Od 1972 roku odbył kilkadziesiąt podróży koncertowych jako dyrygent prowadząc utwory własne i innych kompozytorów. Jest laureatem kilkunastu nagród artystycznych krajowych i zagranicznych, m.in.: I i II nagrody na Konkursie ZKP dla Młodych Kompozytorów (1959), Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO (1959), Prix Italia (1967, 1968), im. Jurzykowskiego (1968), ZKP (1970), Grand Prix National du D.L. „Orphee d'Or” (1967, 1971), im. Herdera (1977), im. Honeggera (1978), im. Sibeliusa (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), im. Karla Wolfa (1987), Grammy Award (1988), Grävemayer Award (1992). Otrzymał doktorat honoris causa uniwersytetów w Rochester, Bordeaux, Louvain, Belgradzie, Waszyngtonie, Madrycie, Poznaniu oraz Akademii Muzycznej w Krakowie i Warszawie, jest członkiem honorowym Akademii Muzycznych w Londynie, Rzymie, Sztokholmie, Berlinie, Buenos Aires, Bernie i Bordeaux.

II. Spis utworów

♦ Muzyka sceniczna

Diabły z Loudun. Opera w 3 aktach, libretto kompozytora według J. Whitinga i A. Huxleya (1969)
Raj utracony – sacra rappresentazione w dwóch aktach, libretto Ch. Frey według J. Miltona (1978)
Czarna Maska. Opera w I akcie, libretto kompozytora i H. Kupfera według G. Hauptmanna (1986)
Ubu Rex. Opera buffo według A. Jarry (1991)

♦ Muzyka orkiestrowa

Epitaphium Artur Malawski in memoriam na orkiestrę smyczkową i kotły (1958)
Emanacje na dwie orkiestry smyczkowe (1958)
Anaklasis na orkiestrę smyczkową i perkusję (1960)
Ofiarom Hiroszimy – tren na 52 instrumenty smyczkowe (1960)
Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych (1961)
Kanon na orkiestrę smyczkową i taśmę magnetofonową (1962)

⁷ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

Fluorescencje na orkiestrę symfoniczną (1962)
De Natura sonoris No. 1 na orkiestrę symfoniczną (1966)
Uwertura pittsburska na orkiestrę dętą, kotły (1967)
De Natura sonoris No. 2 na orkiestrę symfoniczną (1970)
Preludium na orkiestrę dętą (1971)
Actions na orkiestrę jazzową (1971)
I Symfonia na wielką orkiestrę symfoniczną (1973)
Intermezzo na 24 instrumenty smyczkowe (1973)
Przebudzenie Jakuba na orkiestrę symfoniczną (1974)
II Symfonia „Wigilijna” na orkiestrę symfoniczną (1980)
Passacaglia na orkiestrę (1988)
IV Symfonia. Adagio (1989)
V Symfonia (1992)
Sinfonietta per archi (1992)
Sinfonietta No. 2 per clarinetto ed archi (1994)
III Symfonia (1988–1995)

♦ **Muzyka koncertująca**

Fonogrammi na flet i orkiestrę kameralną (1961)
Sonata na wiolonczelę i orkiestrę (1964)
Capriccio na skrzypce i orkiestrę (1967)
Partita na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę (1972) [druga wersja *Partity* – 1991]
I Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1967–1972)
I Koncert na skrzypce i orkiestrę (1976)
II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1982)
Koncert na altówkę i orkiestrę (1983)
Koncert na flet i orkiestrę kameralną (1992)
Metamorfozy [*Koncert* na skrzypce i orkiestrę] (1993)
Concerto per violino ed orchestra No. 2 (1995)
Concerto per clarinetto ed orchestra da camera (1995)

♦ **Muzyka kameralna**

Miniatury na klarnet i fortepian (1956)
Miniatury na skrzypce i fortepian (1959)
Quartetto per archi No. 1 (1960)
Capriccio na obój i 11 instrumentów smyczkowych (1965)
Quartetto per archi No. 2 (1968)
Der unterbrochene Gedanke na kwartet smyczkowy (1988)
Kwartet klarnetowy (1993)

♦ **Muzyka na instrument solo**

Capriccio per Siegfried Palm na wiolonczelę solo (1968)
Capriccio na tubę solo (1980)
Cadenza na altówkę solo (1984)
Per Slava na wiolonczelę solo (1986)
Preludium na klarnet solo (1987)
Trio smyczkowe (1991)

♦ Pieśni na głos i fortepian

Cisza. Niebo w nocy. Pieśń na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1956)

Oddech nocy. Pieśń na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1957)

Prośba o wyspy szczęśliwe. Pieśń na głos z fortepianem do słów K.I. Gałczyńskiego (1957)

Czyś ty snem była. Pieśń na baryton i fortepian do słów K. Przerwy-Tetmajera (1981)

♦ Muzyka wokalna-instrumentalna

Psalm Dawida na chór mieszany, smyczki i perkusję (1958)

Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów (1959)

Wymiary czasu i ciszy na chór mieszany, smyczki i perkusję (1960)

Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Iagellonicae sescentos abhinc annos fundatae na chór mieszany i orkiestrę (1964)

Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam na głosy solowe, recytatora, chór chłopięcy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1966)

Dies irae – oratorium ob memoriam in perniciem castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1967)

Jutrznia I – Złożenie do grobu na głosy solowe, dwa chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną (1970)

Kosmogonia na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1970)

Jutrznia II – Zmartwychwstanie na głosy solowe, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1971)

Canticum Canticatorum Salomonis quod Hebraice dicitur «Sir ha sirim» na 16-głosowy chór i orkiestrę (1973)

Magnificat na bas solo, 7-głosowy męski zespół wokalny, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę (1974)

Te Deum na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980)

Lacrimosa na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną (1980)

Polskie Requiem na głosy solowe, chór i orkiestrę symfoniczną (1984)

♦ Muzyka wokalna

Stabat Mater na trzy chóry a cappella (1962)

Ecloga VIII na 6 głosów męskich (1972)

Agnus Dei na chór a cappella (1981)

Pieśń cherubinów na chór a cappella (1986)

Veni creator na chór a cappella (1987)

Benedicamus Domine na chór męski (1992)

Benedictus na chór mieszany (1992)

♦ Muzyka elektroniczna

Psalmus 1961 na taśmę magnetofonową (1961)

Brygada śmierci na taśmę magnetofonową (1963)

Ekecheiria na taśmę magnetofonową (1972)

S u m m a r y

The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki

The Sonoristic style of Krzysztof Penderecki from early 1960s is commonly considered as devoid of any rigorous compositional regulations and hence put against contemporary "hyperintellectual" approach of serialists from the Darmstadt school. The author challenges this common view by reconstructing the strict compositional system which underlies Penderecki's sonoristic pieces. Its elementary structures are binary oppositions of sound pitch, duration and volume values. On the paradigmatic axis they account for *morphology* of the sonoristic system, while on the paradigmatic axis they regulate its *syntax*, as it is demonstrated on the example from *Polymorphia*. In consequence, it appears that Penderecki's sonorism is opposed to serialism not due to its anti-intellectual approach, but thanks to a different application of equally strict compositional system: not to single sounds, but to sound matter *en masse*. The internal organization of the sonoristic system displays a structuralist character. Particularly striking is its similarity to structural linguistics and anthropology. Even though Penderecki has never been influenced by structuralism, his sonoristic style constitutes the unique case of a structuralist approach in music, thereby deserving the name of "sonoristic structuralism".



BOHDAN POCIEJ

Podkowa Leśna

Henryka Mikołaja Góreckiego przestrzenie kameralizmu

1. TRADYCJA

Dwa zasadnicze *modi* (czyli sposoby kompozytorskiego postępowania) określają wyobraźnię i myślenie kompozytora – od połowy wieku XVIII do połowy naszego stulecia co najmniej: modus symfoniczny i modus kameralny; dopełniają się wzajemnie, przenikają, korespondują ze sobą. Takie zróżnicowanie – czy wręcz dualizm – wyobraźni i myślenia jest zresztą żywe po dziś dzień; świadczy o tym twórczość najwybitniejszych kompozytorów polskich: Lutosławskiego, Panufnika, Góreckiego, Pendereckiego, Szymańskiego, Meyera. Są to w równej mierze symfonicy co kameraliści. Sięgając zaś bardziej wstecz, do muzyki światowej, podział ten dotyczy również kompozytorów tak nawet pochłoniętych przez symfoniizm jak Mahler czy Strauss: zróżnicowanie na „symfoniczne” i „kameralne” zachodzi wewnątrz ich partytur orkiestrowych. Istotę obydwu *modi* ująć można najkrócej tak:

- w symfonicznym dominuje tendencja do scalania, kumulowania, powiększania masy brzmieniowej, a zarazem do poszerzania dźwiękowej przestrzeni; tendencja ekstensywna,
- w kameralnym – tendencja do dzielenia, różnicowania, dialogowania w przestrzeni „limitowanej”, „intymnej”; tendencja intensywna.

Czy, i w jaki sposób ta opozycja sposobów postępowania, traktowania przez kompozytora mediów wykonawczych swojej muzyki, przejawia się u Henryka Góreckiego? I jaki rodzaj, typ wyobraźni i myślenia tu przeważa – symfoniczny czy kameralny? Czy obie tendencje działają równolegle, czy też się przeplatają i przenikają? Czy mówić można o Góreckim-symfoniku i Góreckim-kameraliście, uprawiającym dwie odrębne dziedziny muzyki? A może jest on przede wszystkim kameralistą – w rozszerzonym sensie tego słowa – w sensie myślenia i wyobraźni kompozytora współczesnego, który w obręb swego działania wciąga także środki („media”) symfoniczne? A może jest raczej tak, że w twórczości Góreckiego niemal od jej początków przeplatają się i przenikają dwa sposoby wypowiedzi kompozytorskiej, zwane tradycyjnie „symfonicznym” i „kameralnym”?

Kameralizm cechuje różność sposobów kształtowania dźwiękowej materii i doprowadzania jej do formy – pluralizm.

Symfoniizm natomiast jest zasadniczo jednorodny – monistyczny. Górecki traktuje orkiestrę jak jeden – potencjalnie różno- i wielobarwny instrument: blokowo, segmentowo, plastycznie; mistrzowsko kształtując jej masę (*II i III Symfonia*).

Modus kameralny wciela się w różne zespoły o rozmaitym składzie: od 2 skrzypiec (w *Sonacie*, 1955), poprzez brzmieniowo homogeniczne media smyczkowe (trio – w *Elementach*; dwa *Kwartety smyczkowe*), trio na klarnet, wiolonczelę i fortepian; cztery *Muzyczki* o różnym składzie, aż do swoście wielobarwnego *Requiem dla pewnej polki* na kilka różnych instrumentów.

2. DŹWIĘK I BARWA (KAMERALNY SONORYZM)

Czym jest dźwięk dla Góreckiego w jego kameralistyce?

Pierwszym nośnikiem formotwórczej energii, „materią” dążącą do „formy”, substancją utworu muzycznego warunkującą jego istnienie.

Wspomnijmy zmienną ewolucję (tyczącą i innych kompozytorów) lat 1960–1990, odnośnie miejsca i wagi substancji brzmieniowej w strukturze utworu: w pierwszych latach doświadczeń, eksperymentów i odkrywania nowego brzmienia (awangardowy sonoryzm) ta substancja dźwiękowa ma znaczenie fundamentalne: powiedzieć można, że dźwięk jest tutaj wszystkim, co w utworze istotne. Jednak i w owym pierwszym, awangardowym okresie (kiedy u Góreckiego przeważają skłonności symfoniczne) zaznacza się już pewna polaryzacja w traktowaniu brzmieniowej substancji: z jednej strony jest ona skrajnie „energetyczna”, w swoim oddziaływaniu wręcz agresywna (ostrość, głośność, ciężar, eksplozywność, siła uderzenia). Z drugiej – ta substancja zwraca się jakby ku sobie samej: wewnętrznie intensywniejac – wycisza zarazem energię ruchu i wybuchu; tłumiąc efektywną głośność – swoście gęstnieje... Tak więc już w owym okresie młodej (wiekiem) awangardy lat sześćdziesiątych zaznacza się skłonność do traktowania dźwięku także jako „przekaziciela” (znaku, symbolu) duchowości, stanów kontemplacji czy medytacji.

Substancja brzmieniowa oddziałuje bezpośrednio – zgodnie z naturą muzyki jako sztuki dźwięków – a zarazem wzbogaca się ona o dwie, niesłychanie ważne funkcje:

- strukturalną: dźwięk (substancja) „buduje” formę;
- symboliczną: dźwięk coś znaczy, coś symbolizuje: transcendencja substancji brzmieniowej.

Cechą znaną ewolucji Góreckiego jest, że ta pierwsza, sensualno-sonorystyczna („immanentna”) funkcja dźwięku zasadniczo nie zmienia się: dźwięk jest tak samo silny, mocny w sobie, substancja brzmieniowa równie mocna, oddziaływanie dźwięku niezmiennie „energetyczne”. Natomiast wzrastają z czasem tamte dwie funkcje: strukturalno-formalna i znaczeniowo-symboliczna.

I tutaj, w traktowaniu substancji dźwiękowej w jej potrójnej funkcji, nie ma na pozór zasadniczej różnicy między dźwiękiem – brzmieniem – symfonicznym (ciężar i objętość zwielokrotnione przez ilość grających), a dźwiękiem – brzmieniem – kameralnym (indywidualne źródło energii w grze każdego muzyka). Oba rodzaje substancji brzmieniowej są równie – choć inaczej – silne i w swoim oddziaływaniu „energetyczne”; podobnie konstrukcyjne i formotwórcze; i równie znaczące i wymowne.

Podobnie też i w symfonizmie, i w kameralizmie Góreckiego nie ma „smakoszostwa” czy „impresjonizmu” dźwiękowego – kontemplowania substancji brzmieniowej wyłącznie dla jej zmysłowych walorów piękna czysto dźwiękowego. Dźwięk nigdy tu nie jest tylko dla dźwięku, lecz zawsze – jako substancja – czemuś służy; czy to jako medium homogenne (jak w *Kwartetach*), czy bardziej kolorystycznie różnicowane (poligenne), jak w *Lerchenmusik*, a zwłaszcza w *Requiem*.

3. CZAS I PRZESTRZEŃ

Henryk Mikołaj Górecki pisze muzykę równie „matematyczną” pod względem precyzji struktury i formy, co muzyka Lutosławskiego i Panufnika – największych mistrzów formy opartej na liczbie. A równocześnie w jego muzyce wyczuwalna jest jakaś osobliwa otwartość: charakteryzuje ją czas wydłużony i przestrzeń rozszerzona, szczególnie długość i szerokość. „Czas” i „przestrzeń” są tutaj jakościami ogromnie wyrazistymi i sugestywnymi, chciałoby się powiedzieć: konkretnymi. Na pozór nie ma zasadniczej różnicy między traktowaniem czasoprzestrzeni w symfonice i w kameralistyce Góreckiego. Podobne wydłużanie ciągów czasowych, podobnie sugestywna siła uporczywej powtarzalności (ostinata), podobnie długofazowe narastania: w *II i III Symfonii*, *Choros*, *Refrenie*, *Muzyce staropolskiej* – co w *Muzyczkach*, *Lerchenmusik*, *Kwartetach*, *Requiem*; podobne też kontrasty między gwałtownym ruchem, gdzie czuje się bieg czasu, a bezruchem, gdzie czas się znosi. Inna jest wszakże wymowa tego czasu, inne jego na nas oddziaływanie, w zależności od tego, czy Górecki posługuje się orkiestrą symfoniczną, czy też – z drugiej strony – kwartetem, triem, grupą instrumentalistów. Nie jest bynajmniej obojętne, czy w owym czasie muzycznym kompozytora poruszają się instrumentalisci, wypełniając go solowo i kameralnie, czy też zbiorowo („w masie”) i symfonicznie – w orkiestrze.

Jeszcze wyraźniejsze są różnice w kreowaniu przestrzeni (przeźrenności). Przestrzeń realizowana środkami symfonicznymi w naturalny sposób skłania się ku ekstensywności, dając wprost wrażenie przestrzeni rzeczywistej (fizycznej, materialnej), rozszerzanej, rosnącej, pulsującej (*Muzyka staropolska*, *III Symfonia*). W utworach

kameralnych (*Lerchenmusik*, *Kwartety*) z ekstensywnością współgra już bardziej – jeśli wręcz nie dominuje – intensywność. Wszak muzyka kameralna – ze swej natury i tradycji – skupia nas bardziej wokół siebie, niby w kręgu domowego muzykowania: przeznaczona była przecież dla komnat, miejsc skupionych, intymnych; sztucznie potem, wbrew swojej naturze, przenoszona do większych sal, gdzie się rozprasała.

Dlatego też przestrzenność *Lerchenmusik* i *Kwartetów* staje się jakby bardziej intymna, skupiona w sobie, wewnętrzna i – zaryzykujemy twierdzenie – staje się bardziej przestrzenią ducha niż ciała, duchowości niż fizyczności (materialności). Mówić więc można o przestrzeni duchowej w arcydziełach stylu kameralnego Góreckiego – *Trio Lerchenmusik* i *Kwartetach*. Co znaczy pojęcie „przestrzeni duchowej” odniesione do jego muzyki? To samo w gruncie rzeczy, co znaczyło w odniesieniu do ostatnich kwartetów Beethovena czy Bartoka. Ten sam duch przenika i muzykę kameralną Góreckiego. Określają ją dwa stany kontrastowe: (1) intensywnego ruchu (jako zjawiska-doznania także quasi-przestrzennego), w którym przestrzeń pulsuje, rozszerza się i zwęża, (2) wielkiego, głębokiego, wręcz bezruchowego skupienia (*adagiowego*); w nim czasoprzestrzeń konkretnego dźwięku – brzmienia – transformuje się w przestrzeń duchową, w której to muzyka daje nam sugestię mistyki – wrażenia (odpowiednik) medytacji i kontemplacji mistycznej.

4. WYOBRAŹNIA

Wyrazistość obrazu – sugestywność wizji – fantazyjność i fantastyczność – coś, co chciałoby się nazwać realnym i konkretnym, a zarazem nadrealnym (*surrealnym*?).

Tak chciałbym określić naczelne cechy wyobraźni Góreckiego, ze szczególną mocą i w intensywnym skupieniu przejawione w jego utworach kameralnych z ostatnich 15 lat: *Trio Lerchenmusik*, *I i II Kwartet*, *Requiem*...

Znamienne jest już to, z czego i jak te utwory są robione – ich materia i elementy: fantazyjność, bujność inwencji i jak gdyby improwizacyjność w doborze środków i dysponowaniu nimi. Wymienione utwory kameralne, realizowane przez muzyków-solistów sprawiają wrażenie wspaniałych, fascynujących fantazji (*II Kwartet* ma nawet podtytuł *Quasi una fantasia*), choć na pewno kryją w sobie nader ścisły i świadomy – niedogmatyczny i elastyczny, to jest czuły na sam proces komponowania – plan kompozycji; fantazja to więc wyreżyserowana (chciałoby się powiedzieć: jak u Chopina!).

Urzekające jest tu dla mnie bogactwo języka dźwiękowego, jakim się posługuje kompozytor. Jest ono pozornie – ale tylko pozornie! – zbieżne z modnymi w ostatnich latach tendencjami i poczynaniami „postmodernizmu” w muzyce. W istocie Górecki swoją osobowością muzyczną, kompozytorską wysoko przerasta wszystkie te „postmodernistyczne” zabiegi. Kiedy w swoich utworach kameralnych „miesza” on quasi-tonalność z atonalnym sonoryzmem, eufonię z ostrą dysonansowością, głęboką kontemplację i bezruch *adagia* przeplata ze skrajnym motoryzmem, „styl wysoki” zestawia ze „stylem niskim”, cytaty – jak motyw z *IV Koncertu* Beethovena czy

Już się zmierzcha Szamotulczyka – i pseudocytaty (na przykład z folkloru) wplata w tok własnej inwencji i myśli muzycznej, to pracę jego chętnie bym przyrównał do pracy wybitnego współczesnego pisarza, np. Jarosława Marka Rymkiewicza, który swój język dzisiaj wydatnie wzbogaca zasobem jędmnych zwrotów z dziewiętnasto-, osiemnasto-, siedemnasto- i nawet szesnastowiecznej polszczyzny oraz kolokwializmami pochodzenia ludowego.

Może wreszcie teraz, na zakończenie tych uwag, uda mi się bodaj dotknąć sedna muzyki kameralnej Góreckiego, a tym samym określić pełnię muzyki osiągniętą przezeń w czterech jego wymienionych dziełach. Pełnia – znaczy tu dla mnie: odrodzenie i nowe współgranie wszystkich (tradycyjnych?) elementów utworu muzycznego: rytmu, melodii, harmonii, barwy, polifonii. W szczególności zaś odnowienie melodii, melodyczności „zaniedbywanej” w pierwszym awangardowo-sonorystycznym okresie. W *Kwartetach* ta melodia wprost rozkwita, stając się tym, czym była niegdyś: pierwszym zasadniczym pokarmem dla muzyki. Odradza się też u Góreckiego mowa melodii – o głębokim zakorzenieniu w tradycji. Przypomnijmy, że pierwszym manifestem nowej melodyczności była *III Symfonia* (1976), i że rozkwitała ona najpierw na gruncie symfonicznym, stamtąd jakby przeszczepiona do muzyki kameralnej.

Odrodzona melodia, potęgując sugestywność wizji, czyni muzykę tym bardziej wymowną. Trio *Lerchenmusik* i *Kwartety* mówią do mnie poprzez grę poszczególnych muzyków, przenikniętych siłą wyobraźni kompozytora; wiele tu od nich zależy, od ich talentu, intuicji, natchnienia, wnikliwości, stopnia kongenialności wobec granej muzyki. Wspaniały Kwartet Śląski, najczulszy dziś z wykonawców muzyki Góreckiego, jest dobitnym na to dowodem.

Najbardziej ewidentną i „rzucającą się w uszy” cechą wyobraźni Góreckiego – i to od zarania jego twórczości – jest jej zaskakująca i elektryzująca niezwykłość. Niezwykłość jako cecha stylu kompozytora-wizjonera i odkrywcy. Z upływem czasu cecha ta nabiera tylko wagi i głębi, dojrzewa wzbogacana strukturą – formą i ekspresją muzyki. Dla mnie – poszukiwacza różnych analogii, obszarów przygranicznych i korespondencji sztuk, tropiciela (domniemanych) źródeł inspiracji – wymienione utwory kameralne Góreckiego, w swej niezwyklej obrazowości, „korespondują” z literaturą (poezją, prozą narracyjną, dramatem, teatrem), kulturą ludową i naturą; naturą jako zjawiskiem, daną nam w jej przeżywaniu, na sposób romantyczny (w szerokim sensie).

Jeżeli mówię tutaj o domniemanych inspiracjach nie tylko muzyce immanentnych, lecz także wobec muzyki samej transcendentnych, to oczywiście nie w sensie prymitywno-naiwnym jakichś wyraźnych podobieństw, odbić czy ilustracji, zaszyfrowanych rzekomo treści i znaczeń. Chodzi mi natomiast o pewne głębokie pokrewieństwa i podobieństwa, analogie między wyobraźnią muzyczną a – w szerokim sensie – literacką, także wyobraźnią malarską, jak i tym rodzajem wyobraźni, dzięki której możemy do głębi przeżywać urok, piękno i tajemniczość Natury.

Niezwykła wymowność, wyrazistość, sugestywna wizyjność tej muzyki, jej narracja zaskakująco obrazowa, pozwala nam chyba na takie skojarzenia. Można więc o muzyce kameralnej Góreckiego powiedzieć – podobnie jak o wielkich dziełach Romanizmu i o muzyce Mahlera – że moc jej wyobraźni, bogactwo fantazji, siła inwencji

przekracza zakres muzyki czystej; i że jej komentator lub tłumacz skłonny jest (czy słusznie?) odwoływać się także do pokrewieństwa i korespondencji sztuk...

ANEKS¹

I. Nota biograficzna

Henryk Mikołaj Górecki urodził się 6 grudnia 1933 r. w Czernicy koło Rybnika. Od 1952 r. rozpoczął naukę muzyki w Średniej Szkole Muzycznej w Rybniku na wydziale instruktorsko-pedagogicznym. W latach 1955–1960 studiował kompozycję w katowickiej PWSM u Bolesława Szabelskiego, uzyskując w 1960 roku dyplom z najwyższym odznaczeniem; studia uzupełniające odbył w Paryżu. Jego utwory, wykonywane w ramach koncertów studenckich oraz na międzynarodowych festiwalach „Warszawska Jesień” przyniosły mu uznanie tak publiczności jak i krytyki jeszcze przed ukończeniem studiów. W latach 1965–1979 pracował w PWSM w Katowicach, ucząc instrumentacji, czytania partytur oraz prowadząc klasę kompozycji; studiowali u niego m.in. E. Knapik, A. Krzanowski, R. Augustyn. W 1977 r. został profesorem nadzwyczajnym, w latach 1975–1979 pełnił funkcję rektora tej uczelni. Równolegle, w latach 1977–1983 był wiceprezesem Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem, a ponadto (1980–1984) prezesem Klubu Inteligencji Katolickiej w Katowicach. W 1979 r. jego psalm *Beatus vir* prezentowany był na specjalnym koncercie z okazji wizyty papieża Jana Pawła II w Polsce. W roku 1994 otrzymał doktorat honorowy Uniwersytetu Warszawskiego. Jest laureatem licznych konkursów krajowych i zagranicznych: 1960 – I nagroda na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich (*Monologi*), 1961 – I nagroda (*Symfonia „1959”*) na Biennale Młodych w Paryżu, 1968 – I nagroda na Szczecińskim Konkursie Kompozytorskim (*Kantata* na organy), 1967 – III miejsce (*Refren*) oraz 1973 – I miejsce (*Ad Matrem*) na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Górecki jest ponadto laureatem Nagrody Muzycznej woj. Katowickiego (1958 i 1975), Nagród Ministra Kultury i Sztuki: III stopnia (1965) oraz I stopnia (1969, 1973), nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1970), nagrody Komitetu ds. RiTV (1974), Nagrody Państwowej I stopnia (1976) oraz Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych (1992).

II. Wykaz utworów (wybór)

♦ Utwory orkiestrowe

Pieśń o radości i rytmie na dwa fortepiany i orkiestrę (1956–1960)

I Symfonia „1959” na orkiestrę smyczkową i perkusję (1959)

Scontri per orchestra (1960)

Choros I per strumenti ad arco (1964)

Refren (1965)

Canticum graduum (1969)

Koncert na klawesyn i orkiestrę smyczkową (1980)

Concerto-Cantata na flet i orkiestrę (1992)

♦ Utwory kameralne

Sonata na dwoje skrzypiec (1957)

Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy (1957)

Pięć utworów na dwa fortepiany (1959)

Genesis I. Elementi per tre archi (1962)

¹ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

Genesis II. Canti strumentali per 15 esecutori (1962)
La Musiquette I na 2 trąbki i gitarę (1967)
La Musiquette II na 4 trąbki, 4 puzony, 2 fortepiany i perkusję (1967)
La Musiquette III na 3 altówki (1967)
La Musiquette IV na puzon, klarnet, wiolonczelę i fortepian (1970)
Recitativa i ariosa. Lerchenmusik na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984–1985),
Dla Ciebie, Anne-Lill na flet i fortepian (1986–1990)
Aria na tubę, fortepian, tam-tam i bęben (1987)
Już się zmierzcha, kwartet smyczkowy nr 1 (1988)
Quasi una fantasia, kwartet smyczkowy nr 2 (1991)
Małe requiem dla pewnej polki na fortepian i 13 instrumentów (1993)

♦ **Utwory solowe**

4 Preludia na fortepian (1955)
3 Diagramy na flet solo (1959)
IV Diagram na flet solo (1961)
Kantata na organy (1968)

♦ **Utwory na chór a cappella**

2 Piosenki na chór 4 równych głosów (1972)
Euntes ibant et flebant na chór mieszany (1973)
Amen na chór mieszany (1975)
Miserere na chór mieszany (1981)
Totus tuus na chór mieszany (1987)
Przybądź Duchu Święty na chór mieszany (1993)

♦ **Utwory wokально-instrumentalne**

Epitafium na chór mieszany i zespół instrumentalny (1958)
Monologhi per soprano e tre gruppi di strumenti (1960)
Genesis III. Monodram per soprano, metalli di percussione e sei violbassi (1963)
Ad Matrem na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (1971)
II Symfonia „Kopernikowska” na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1972)
III Symfonia „Symfonia pieśni żałobnych” na sopran solo i orkiestrę (1976)
Beatus vir. Psalm na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę (1979)
Domina nostra na sopran solo i organy (1985)
Dobranoc na sopran, flet altowy, fortepian i 3 tam-tamy (1990)

Summary

Dimensions of Henryk Mikołaj Górecki's Chamber Works

The evolution of Górecki in the years 1960–1990 with regards to the role and significance of sound matter in the structure of his works is marked by the stability of the sensual-sonoristic function of sound and the expansion of its structural-formal and the semantic-symbolic function. Górecki writes the music which is as "mathematical" in its formal and structural precision as that of Lutosławski and Panufnik, the greatest masters of numerically-governed forms. Simultaneously, in his music a certain peculiar openness is noticeable: the time is prolonged and the space expanded, particularly in the length and width. Superficially, there is no difference in Górecki's treatment of spatiotemporality in his symphonies and chamber music. Still, the spatiality realized by symphonic means is inclined more towards extensiveness. His chamber music, on the other hand, is dominated by intensiveness. Its spatiality is more intimate, self-focused, internal, "spiritual" and determined by two contrasting states: the intensive movement in which the space pulsates and the deep concentration (in *adagio*) in which the spatiotemporality of individual sounds is transformed into a spiritual space. Inside it the music gives us the impression of meditation and mystical contemplation. The primary features of Górecki's imagination, which have been manifest in his chamber works of the last 15 years (the *Lerchenmusik* trio, *1st* and *2nd Quartet*, *The Requiem for a certain polka*), are the distinctiveness of image, the expressiveness of vision, fancifulness and fantasticity, and, most importantly, the startling and electrifying originality. The above-mentioned works feature the renewal of melody, "neglected" in the first avant-garde, sonoristic period of his career. By its power of imagination and inventiveness Górecki's chamber music manages to transcend the scope of pure music.



LESZEK POLONY

Kraków

Twórczość Marka Stachowskiego *Przyczynek do syntezy*

Stwierdzenie, iż najwcześniejsze wspomnienia i przeżycia muzyczne odgrywają szczególną rolę w kształtowaniu się biografii artystycznej muzyka, należy do truizmów. Wszelako w szkicu o ambicjach „przyczynku do syntezy” nie sposób uniknąć refleksji o źródłach. Dzieciństwo naszego bohatera upływało w latach zawieruchy wojennej, w starym, zacnym i rozmuzykowanym domu śląskim, położonym nieopodal Bytomia. Kilkuletni Marek miał już do czynienia z ogromnym wręcz repertuarem dzieł epoki klasycyzmu i romantyzmu, które poznawał przeważnie z transkrypcji, przeznaczonych do muzykowania domowego. Jak stwierdził kiedyś w wywiadzie – „są to wspomnienia pogodne i sielskie: groza wojny nie docierała do świadomości małego dziecka”¹.

Zaraz po wojnie, w 1947 roku, losy rzuciły 11-letniego wówczas chłopca do konwiktu księży Misjonarzy w Krakowie. Na kilka lat musiał rozstać się z muzyką. Wzrastał wśród dzieci ocalałych z Powstania Warszawskiego, sierot, chłopców z rozbitych rodzin. Gdy jednak ukończył szkołę podstawową i znalazł się w II Liceum Ogólnokształcącym im. Jana Sobieskiego, wśród rówieśników uczęszczających zarazem do szkół muzycznych, pasja i tęsknota do muzyki odżyła. Zapisał się jako wolontariusz do chóru szkolnego Ireny Pfeiffer, w ciągu 2 lat zrealizował z profesorem Stanisławem Czernym program podstawowej szkoły muzycznej.

¹ Leszek Polony, *Bez muzyki nie potrafię żyć. Rozmowa z Markiem Stachowskim*, „Kraków. Magazyn Kulturalny”, 1990, nr 3–4 (27–28), s. 53 n.

Rozpoczął się drugi etap edukacji muzycznej Marka: krakowska Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna połowy lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych – po przełomie Polskiego Października. Wśród nauczycieli tej szkoły byli: Franciszek Skołyszewski, mistrz Krzysztofa Pendereckiego, pedagog „o niezwykłych horyzontach muzycznych i intelektualnych”², a także Stefan Smiczka, Stanisław Gałoński, Aleksander Frączkiewicz, Zofia Burowska, Marian Wallek-Walewski, nieco później Jacek Targosz. W tych latach, na falach popaździernikowej „odwilży”, rodzi się polska szkoła kompozytorska i zarazem polski ruch jazzowy. W roku 1963 młody polski kompozytor Krzysztof Penderecki, po niedawnym sukcesie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO, otwiera klasę kompozycji w krakowskiej PWSM. Marek Stachowski rozpoczyna u niego studia jako jeden z pierwszych, obok Antoniego Wita, uczniów.

„To oczywiste, iż oryginalność i radykalizm języka dźwiękowego Pendereckiego wywierały przemożny wpływ na chłonnych uczniów – wspominał po latach Marek Stachowski – Inaczej być nie mogło. Była to postawa tak nieprzejednana, środki tak szokujące, iż siłą rzeczy chciało się je wypróbować na gruncie własnej twórczości. Ale jak wyjść poza ów świat, znaleźć swój styl? – takie pytanie musi zadać sobie każdy początkujący i ambitny zarazem twórca. Kiedy nasze próby, siłą faktu, stawały się zbyt podobne do stosowanych przez niego środków – a przecież ukształtował się w tym czasie pewien wspólny język nowoczesnej polskiej muzyki – mawiał: «Słuchajcie Pano- wie. Ilekroć będę Wam cokolwiek sugerował, proszę wysłuchać, ale niekoniecznie do końca się z tym zgadzać (...). Musicie znajdować (...) własne rozwiązania»”³.

W roku 1968 Marek Stachowski kończy studia kompozycji dyplomem z odznaczeniem. W tymże roku debiutuje jako kompozytor na arenie krajowej i międzynarodowej; w krótkich odstępach czasu zdobywa 3 nagrody kompozytorskie: I nagrodę w Konkursie im. Artura Malawskiego za utwór *Neuzis II*, wyróżnienie w Konkursie Młodych ZKP za utwór *Sequenze concertanti* na orkiestrę symfoniczną, oraz wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Fundacji Gaudeamus za utwór *Musica con una battuta del tam-tam*. Powtarza tym samym błyskotliwy sukces swego pedagoga, który przed 9 laty zdobył trzy nagrody w jednym konkursie. Niestety, inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację przekreśla możliwość wyjazdu młodego laureata na koncert nagrodzonych utworów przed międzynarodowym audytorem. Rychło wszakże przychodzą kolejne sukcesy: w 1969 r. II nagroda na Międzynarodowym Konkursie w Skopje za *Chant de l'espoir* do słów Paula Eluarda, w 1974 – I miejsce na Konkursie im. K. Szymanowskiego za *Śpiewy thakuryjskie* oraz II miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO za *Neuzis II*, w 1976 Nagroda Muzyczna m. Moenchengladbach za *Poeme sonore*, w 1979 – znowu wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO za *Divertimento* na orkiestrę smyczkową. Uwieńczeniem tych rozmaitych laurów staje się prestiżowa

² Ibidem.

³ Ibidem.

Nagroda Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego za całokształt twórczości artystycznej w roku 1989.

Na twórczość muzyczną można spojrzeć z rozmaitych perspektyw. Po pierwsze – z perspektywy rodzajów, gatunków i form. Po drugie – z punktu widzenia treści: tematów, wątków, toposów. Po trzecie – w aspekcie ewolucji języka dźwiękowego, stylu, estetyki. Pragnę zaproponować penetrację świata muzycznego Marka Stachowskiego z tych trzech punktów widzenia.

Oceniając ją z pierwszego z wymienionych punktów, zauważa się natychmiast zasadniczy fakt. Oto mianowicie na standardowy, leksykograficzny podział na muzykę orkiestrową, kameralną, solistyczną, wokально-instrumentalną, wreszcie sceniczną – nakłada się w tym wypadku bardziej zasadniczy podział na dwa dominujące nurty: muzykę wielko- i małoobsadową; chóralno- czy wokально-symfoniczną i symfoniczną z jednej strony, zaś kameralną (w tym wokально-kameralną) z drugiej. W pierwszej rodzinie sytuują się zarówno orkiestrowe *Irisation*, *Poeme sonore*, *Choreia* i *Z Księgi nocy*, jak i wokально-orkiestrowe symfonie i poematy symfoniczne w rodzaju *Z Księgi godzin* do słów R.M. Rilkego, *Chant de l'espoir* do słów P. Eluarda, *Śpiewów thakuryjskich* do słów Rabindranatha Tagore, *Ód Safickich* do wierszy Safony. Do drugiej rodziny należą zaś na równi kwartety smyczkowe i najnowszy cykl utworów na trio smyczkowe, jak i cykle wokalne *Pięć zmysłów i róża* do słów T. Kubia-ka, *Ptaki* do wierszy poetów polskich czy *Madrigali dell'estate* – do słów Gabriella d'Annunzio – na głos i zespół 3 czy 4 instrumentów. W twórczości pierwszego nurtu Stachowski okazuje się mistrzem w operowaniu wielkim aparatem wykonawczym i ogromnymi masami brzmieniowymi, wytrawnym instrumentatorem o nadzwyczajnej inwencji i wyobraźni dźwiękowo-kolorystycznej, a zarazem kompozytorem o zmyśle wielkiej formy symfonicznej. W drugim nurcie – jest wyrafinowanym cyzelatorem mikroformy, delikatnych, ulotnych, ażurowych struktur dźwiękowych. Jakby na pograniczu obu nurtów – oczywiście bliżej pierwszego, ale nie bez cech drugiego, sytuują się dwa świetne utwory na orkiestrę smyczkową: *Divertimento* z 1978 r., *Sonata per archi* z 1991, a także *Koncert wiolonczelowy* z 1988 roku.

Dalej: jest to twórczość o wielkiej różnorodności rozwiązań formalnych, zarówno w sensie najogólniejszej konstrukcji utworu, jak i jego szczegółowego przebiegu, kształtowania linii napięć, rozkładu punktów kulminacyjnych. Klasycznym cykłem 3- (*III Kwartet smyczkowy*) czy 4-częściowym (*Divertimento*) towarzyszą w niej zwarte utwory jednoczęściowe, można by powiedzieć śmiało poematy symfoniczne czy wokально-symfoniczne – takie jak *Poeme sonore*, *Choreia*, *Ody safickie* czy *Z Księgi nocy*. Wspomniane utwory mogą też służyć jako przykład rozmaitych rozwiązań formy jednoczęściowej. W mrocznym, elegijnym *Poeme sonore* wyróżnia się zdecydowanie pięć faz, wyznaczonych przez kolejne, narastające pulsacje i dematerializacje brzmienia. Każda faza prowadzi do swego punktu kulminacyjnego. Kulminacja generalna przypada na koniec IV fazy: jest to zderzenie akordu kwartseksowego A-dur z silnie dysonującym akordem orkiestrowego *tutti*. Faza ostatnia wydaje się już po tym dramacie jedynie epilogiem. *Choreia* w swym dwuczęściowym układzie, prowadzącym od dostojnego *adagia*, poprzez stopniowe zagęszczenia faktury i materiał dźwiękowego do szybkiej, motorycznej części drugiej – stanowi swoiste *pendant* do podstawowej

idei formalnej późnej twórczości Lutosławskiego: relacji formalnej *preludium* – część właściwa, *hesitant* – *direct*. W *Odach safickich* podział na cztery fazy wynika z układu tekstu: centrum i kulminacją kompozycji jest faza druga. Przebiega ona w trzech odcinkach rozwoju narracji poetyckiej i ekspresji, prowadząc do generalnego klimaksu napięć na słowie „miłość” (zderzenie klasterowego *tutti* z akordem kwartsektowym *G-dur*). Po tej kulminacji następuje funeralna pieśń oraz epilog niosący przesłanie filozoficzne całego dzieła. Najpiękniejszy po *III Symfonii „Pieśni o nocy”* Szymanowskiego oraz *Przestrzeniach snu* Lutosławskiego nokturn symfoniczny w polskiej muzyce XX wieku *Z Księgi nocy* rozwija się w dwóch zasadniczych fazach przebiegu energetycznego: pierwsza (zasadnicza) kulminuje w klasterowym *tutti* orkiestry, druga (epilogowa) prowadzi stopniowo do dematerializacji, wygasania muzyki. Utwór ten odwraca więc jakby porządek formalny prezentowany w *Chorei*.

Nasuwa się oczywisty wniosek, iż w utworach o inspiracji pozamuzycznej forma wynika z idei poetyckiej. Czym innym jest wszakże antyczna jedność logosu, melosu i gestu, czym innym opowieść o nocy, bezkresie gwiazdzistego nieba, ekstazy, zachwycie nad potęgą wszechświata, rozplywającym się w marzeniach i onirycznych fantazjach.

W ten oto sposób wchodzimy w drugi krąg zagadnień: treści poetyckich czy szerzej – pozamuzycznych, inspirujących kompozytora. Jest to, po pierwsze, świat antyku, kultura Basenu Morza Śródziemnego, kultury egzotyczne. Świadczą o tym takie kompozycje, jak *Choreia*, *Śpiewy thakuryjskie*, *Ody safickie*. Czym fascynuje twórcę *Chorei* ów świat? Po pierwsze, elementarną, pierwotną siłą, przejawiającą się w najstarszych formach sztuki synkretycznej. Wskazują na to żywiołowe, motoryczne ekspresje perkusyjne, monorytmiczne pulsacje dysonansowych akordów czy figur melorytmicznych, obecne zarówno w wymienionych utworach programowych czy wokallyno-instrumentalnych, jak i w dziełach muzyki absolutnej, jak *Divertimento*, *III Kwartet smyczkowy* i wiele innych. W *Odach safickich* odnajdujemy wręcz aluzję do *Wiosennych wróżb* i *Tańca młodzianków z Święta wiosny* Strawińskiego.

Żywioł pierwotnych instynktów zderza się w twórczości Stachowskiego z wyrafinowaną zmysłowością. Przykładem młodzieńczy cykl wokalny *Pięć zmysłów i róża* do słów Zygmunta Kubiaka, od którego biegnie nurt wysublimowanego neoimpresjonizmu, czy będzie się on wyrażał w języku dodekafoniczno-serialistycznym, czy neotonalnie-sonorystycznym.

Kolejną sferą doświadczenia egzystencjalnego, która znajduje wyraz w tej muzyce, są uczucia: zachwyt nad światem i jego tajemnicą, miłosne urzeczenie, groza i przerażenie, melancholia przemijania, tragizm śmierci. Wszystkie owe treści przeniknięte są refleksją filozoficzną, zmierzają do niej w ostatecznej konkluzji. Kompozytor cyklu wokallnego *Ptaki* jest twórcą filozofującym. Snuje muzyczny dyskurs o antynomiiach ludzkiej kondycji, jej biologicznym zagrożeniu z jednej strony, locie człowieka ku wolności z drugiej. Słusznie zwracają komentatorzy uwagę na pewien rys intelektualizmu w postawie kompozytora, na idealną równowagę sfery emocjonalnej i racjonalnej w jego twórczości, na swoistą, uczuciową powściągliwość jego muzyki. Jej emocjonalizm nie ma w sobie nic z późnoromantycznej egzaltacji, hipertrofii uczuć. Jest dzięki temu w swym wyrazie tym silniejszy, bardziej przekonujący.

W antyku odnajduje kompozytor treści uniwersalne, ogólnoludzkie: podstawowe tematy i dylematy ludzkiego losu, takie jak miłość, śmierć, tęsknota do wieczności.

Wszystkie owe treści wyrażają się w bogatym, zróżnicowanym języku symboli muzycznych. Symboliczną rolę odgrywają w muzyce Stachowskiego zarówno elementarne struktury dźwiękowe, np. określone interwały czy akordy, jak i większe konstelacje dźwiękowe. Konsonanse doskonałe: unisono, oktawa czy kwinta, a także trójdźwięki durowe – funkcjonują jako symbole natury, wszechświata, bezkresu, światła, ekstazy miłosnej (np. *Ody safickie* czy *Canzonetta notturna* w *Divertimencie*, ze swym pięknym epizodem flażoletów wiolonczel z kontrabasem na akordzie kwartsektowym *G-dur*, czy poemat symfoniczny *Z Księgi nocy*, z cudownymi rozjaśnieniami harmonicznymi na akordzie *H-dur*, a później *Es-dur*.

Na szczególną uwagę zasługuje specyficzna rola trytonu oraz tercji małej. Ten pierwszy zdaje się przybierać dalece bogatszy sens symboliczny, niż ów przypisany mu przez obiegową tradycję. Określiłbym jego znaczenie jako bliskie witkacowskiemu pojęciu grozy metafizycznej, poczuciu nieskończoności, przeszytemu bólem istnienia, świadomością niespełnienia, zgoła przerażeniem. „Wiem, że nie dotknę nieba ramionami” – wyznaje Safona. Po słowach owych rozbrzmiewa echem przez kilkadziesiąt taktów tryton *h-f*. Przenikliwie *sforzato*, inicjujące tremolo struktury wertykalnej trytonu wewnątrz oktawy (*g-cis-g* w skrzypcach) w poemacie symfonicznym *Z Księgi nocy* wydaje się wyrażać zbliżoną treść.

Z kolei powtarzająca się tercja mała – pojawiająca się np. w końcowej partii *Poeme sonore*, w *Chorei*, w *Canzonetta notturna*, w *Divertimencie* – zdaje się funkcjonować jako motyw sygnału, przywoływania – od konotacji pasterskich do metafizyczno-fatalistycznych.

Symbolicznego sensu nabierają także szerzej zakrojone, całościowe konstelacje brzmieniowe. Konstelacje o dominacji aspektu horyzontalnego stwarzają iluzję ruchu przestrzennego, zjawisk wizualnych, dramatycznych wydarzeń. Przywołują aurę nie-samowitości i fantastyczności – sennych mar, zjaw, widziadeł, leśnych duchów (*Z Księgi nocy*). Struktury o dominacji aspektu wertykalnego, harmonicznego wywołują nastroje kontemplacyjne, liryczne. Struktury statyczne kojarzą się z ideami znieruchomienia, uwięzienia, oślepienia, zastygnięcia w niemym przerażeniu.

Cały ów język symboliczny funkcjonuje w równej mierze w kontekście określonych treści literackich, jak i w muzyce czystej, absolutnej – np. w ciągle tu wspomnianym poemacie *Z Księgi nocy* – nie domagając się bynajmniej w tym drugim przypadku bliższych komentarzy i banalizujących doprecyzowań słownych.

Problematyka tematu, treści, symbolicznego sensu muzyki, prowadzi nas siłą faktu ku analizie struktur dźwiękowych, języka muzycznego, stylu. Choć kompozytor od zarania swej drogi twórczej inspirował się poezją, można – *grosso modo* – ująć jego ewolucję twórczą jako drogę od czystej dźwiękowości do estetyki nastroju, wyrazu, sensu pozamuzycznego. Wybieramy jako przedmiot refleksji trzy momenty w jego drodze twórczej: młodzieńczy cykl wokalny *5 Zmysłów i róża*, przełom połowy lat siedemdziesiątych, jaki dokonał się na przestrzeni od *Poeme sonore*, poprzez cykl wokalny *Ptaki*, do *Divertimenta*, wreszcie lata ostatnie, od *III Kwartetu smyczkowego* i poematu *Z Księgi nocy*, po dzieła najświeższe.

Na początku był postwebernowski strukturalizm: punktualistycznie zdeintegrowana, poszarpana, obfitująca w drobne komórki motywiczne i antytetyczne zwroty interwałowe linia melodyczna, opozycje dynamiki, kontrasty barwy, mikronapięcia. Wszystko to, owszem, korespondowało z wysublimowaną, pełną oksymoronów i opozycji znaczeniowych treścią poetycką, w istocie jednak służyło własnemu, czysto estetycznym celom, a mianowicie estetyce barwności, migotliwości, zmienności. Z estetyki owej wyłania się tzw. polska szkoła sonorystyczna – owa specyficzna i płodna artystycznie próba przewyciężenia kryzysu niespójności, atomizacji świata dźwiękowego. Fascynuje ów moment historyczny, gdy w rozwoju owego sonoryzmu z grubej krechy klasterów, jazgotliwych płam dźwiękowych i aleatorycznego *ad libitum* zaczynają wyłaniać się harmonie. Tak dzieje się m.in. w *Poeme sonore*, począwszy od pierwszego, rozłożonego na 4 trójdźwięki zwiększone akordu 12-tonowego, po wspomnianą, triumfalną kulminację na akordzie kwartsektowym *A-dur*. Forma – katalog jakości i efektów brzmieniowych, przeobraża się w formę harmonicznoparracyjną, wykorzystującą cały arsenał zdobyczy dźwiękowych sonoryzmu (tu np. zjawiskowa, szmerowa muzyka idiofonów) i pełny materiał 12-tonowy. Ten ostatni zderza się, zrazu incydentalnie, z rudymentami harmoniki tradycyjnej: trójdźwiękiem durowym, interwałem małej tercji. Punktem docelowym zapoczątkowanej tu ewolucji jest równouprawnienie wszelkich porządków dźwiękowych: pełnej skali chromatycznej, jej rozmaitych wycinków, skali całotonowej, skal modalnych, messiaenowskich *modi*, układów pentatonicznych, wreszcie trójdźwięku durowego czy moloowego, akordu symultanicznego *dur-moll*, dysonansu i konsonansu. Konstrukcja formalna budowana jest w oparciu o lokalne i trwające na dłuższych przestrzeniach, czy też powtarzające się centra harmoniczne. W I części *III Kwartetu smyczkowego* jest to np. wyjściowe centrum *d* i opozycyjne centrum trytonu – oktawy *a-es-a*.

Od tercji *d-f* w skrzypcach rozpoczyna się i na dźwięku *d*³ kończy część II, od *d* małego w wiolonczelach rozpoczyna się także część III, zdążając ostatecznie do unisona oktawowego na dźwięku *e*. Wyjściowymi i docelowymi punktami rozwoju struktury dźwiękowej są także wymyślne układy wertykalne: może to być np. ośmiodźwięk zbudowany z dwóch symultanicznych akordów *dur-moll*. Jednakże ogólne zasady kształtowania przebiegu muzycznego są równie dalekie od funkcyjności *dur-moll*, jak i serialistycznego konstrukttywizmu. W miejsce zdysocjowanej melodyki serialnej pojawia się melodia kantylenowa, oparta na postępach sekundowych, kojarząca diatonikę i chromatykę.

Pojawia się na koniec pytanie: czym jest, ze swej istoty, ów specyficzny, wieloaspektowy, a przecież artystycznie spójny świat estetyczny. Czyżby reżyserską zabawą z tradycją, pastiszem stylów przeszłości lub zgłola ich persyflażem, krzywym zwierciadłem – a więc tym wszystkim, co określa się dzisiaj w recenzenctwie muzycznym grubym mianem postmodernizmu? Innymi słowy, wyrazem artystycznej bezsiły, kapitulancstwa, wtórności, eklektyzmu podniesionego do rangi metody?

Wystarczy wsłuchać się uważnie w *Divertimento*, *III Kwartet smyczkowy*, poemat *Z Księgi nocy*, *Ody safickie* – by skonstatować, iż intencje kompozytora są zgłola odmiennie. Siegają istoty sztuki jako synonimu piękna, doskonałości, prawdy istnienia. Doprawdy, ta muzyka dowodzi niejednokrotnie, iż czas wielkich narracji nie przeminął.

ANEKS⁴

I. Nota biograficzna

Marek Stachowski urodził się 21 marca 1936 r. w Piekarach Śląskich. Po drugiej wojnie światowej przeniósł się na stałe do Krakowa, gdzie w roku 1952 rozpoczął regularną edukację muzyczną, najpierw w szkole muzycznej I stopnia w klasie fortepianu Stanisława Czernego, a po dwóch latach w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej (również pod kierunkiem Stanisława Czernego). Studia muzyczne odbył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki – kompozycję pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego oraz teorię muzyki. Po uzyskaniu dyplomu w roku 1968 rozpoczął w tej uczelni pracę dydaktyczną. W 1975 r. wykładał kompozycję na Uniwersytecie w Yale w Stanach Zjednoczonych. Wielokrotnie wykładał kompozycję w ramach kursów i seminariów organizowanych zarówno w Polsce, jak i za granicą, m.in. w Uniwersytecie Durham w Wielkiej Brytanii (1978), w Bilthoven w Holandii (1979), w Amsterdamie w ramach festiwalu muzycznego „Gaudeamus” (1984), w Rubin Academy of Music and Dance w Jerozolimie (1987), wielokrotnie w Royal Academy of Music w Londynie, a także w Cardiff University, Bristol University i innych. W latach 1970–1979 wykładał w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest laureatem wielu konkursów kompozytorskich, m.in. Międzynarodowego Konkursu Fundacji „Gaudeamus” w Holandii (1968), Konkursu im. Artura Malawskiego (1968 – I nagroda), Międzynarodowego Konkursu „Komitetu Solidarności” w Skopje (1969), Konkursu im. K. Szymanowskiego (1974 – I nagroda). Jego utwory zostały wyróżnione na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu: *Neusis II* (1974), *Divertimento* (1979), *II Kwartet smyczkowy* (1990). W roku 1976 otrzymał Nagrodę Muzyczną m. Moenchengaldbach w Niemczech, w roku 1979 – Nagrodę m. Krakowa, w 1989 – Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za twórczość dla dzieci. W roku 1990 został laureatem Nagrody Fundacji Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku. Od roku 1993 piastuje funkcję rektora Akademii Muzycznej w Krakowie.

II. Spis utworów

♦ Muzyka orkiestrowa

Musica con una battuta del tam-tam na orkiestrę (1966)
Sequenze concertanti na wielką orkiestrę symfoniczną (1968)
Irisation na wielką orkiestrę symfoniczną (1970)
Musique solennelle na orkiestrę symfoniczną (1973)
Poeme sonore na orkiestrę symfoniczną (1975)
Chorea na orkiestrę symfoniczną (1980)
Capriccio per orchestra (1983)
Concerto per violoncello e orchestra (1988)
Z księgi nocy na orkiestrę symfoniczną (1990)
Sonata per archi na orkiestrę smyczkową (1991)

♦ Muzyka kameralna

Musica per quartetto d'archi (1965)
Musica da camera na flet, wiolonczelę, harfę i perkusję (1965)
Ricercar 66 na organy koncertujące i orkiestrę kameralną (1966)
Audition na flet, wiolonczelę i fortepian (1970)

⁴ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

II Kwartet smyczkowy (1972)

Divertimento na kameralną orkiestrę smyczkową (1978)

Quartetto da ingresso (1980)

Pezzo grazioso na kwintet dęty (1983)

Musique en quarte scenes na klarnet i kwartet smyczkowy (1987)

III Kwartet smyczkowy (1988)

Chamber Concerto na flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę, perkusję i fortepian (1989)

Tre per trio d'archi intermezzi (1993–1994)

♦ Muzyka na fortepian solo

Extentions na fortepian (1971)

Odys wśród białych klawiszy na fortepian (1979)

♦ Muzyka wokально-instrumentalna

5 Zmysłów i róża na głos i 4 instrumenty (1964)

Neusis II na 2 zespoły wokalne, perkusję, wiolonczelę i kontrabasę (1968)

Chant de l'espoir na głos recytujący, sopran, baryton, chór chłopięcy, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną (1969)

Słowa na głosy solo, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną (1971)

Śpiewy thakuryjskie na chór mieszany i orkiestrę (1974)

Ptaki na sopran i instrumenty (1976)

Symfonia pieśni tęsknoty uświęconych na sopran, chór mieszany i orkiestrę (1981)

Amoretti na głos, lutnię i violę da gamba (1982)

Madrigali dell'estate na głos i trio smyczkowe (1984)

Ody safickie na mezzosopran i wielką orkiestrę symfoniczną (1985)

Jubilate Deo na chór mieszany i organy (1987)

Summary

The Works of Marek Stachowski: Towards a Synthesis

One could look at musical works from various perspectives: (1.) that of genres, varieties and forms, (2.) that of content – themes, motives, topics, (3.) that of the evolution of musical language, style, esthetics. Following the penetration of the musical world of Marek Stachowski from these three perspectives, it is concluded that:

1. the standard division into orchestral, chamber, soloist, vocal-instrumental and stage music overlaps in the case of Stachowski's with a more significant division into works with large and small performing forces, or, more precisely, into choral, vocal-symphonic and symphonic music on the one hand, and chamber music on the other.

2. what inspires the composer is primarily the ancient world, the culture of the Mediterranean, the exotic cultures. Another sphere of existential experience which finds its expression in his music is that of emotions: delight at the world and its mystery; the raptures of love; dread and horror; the melancholy of the passage of time; the tragedy of death. All these aspects are permeated with philosophical reflection, and they tend towards it in their ultimate sense.

3. Stachowski's creative evolution can be described as a route from pure sonority to the esthetics of mood, expression, extra-musical sense.



KRZYSZTOF SZWAJGIER

Kraków

Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego

Panorama muzyki polskiego pięćdziesięciolecia powojennego, którą możemy dziś już z poczuciem pewnego dystansu obserwować, ukazuje m.in. swe własne, charakterystyczne, a często dramatyczne punkty zwrotne, wyznaczające każdorazowo drogi jej dalszego rozwoju. Ciekawe, iż przypadają one w innych nieco miejscach niż te, które cechują rozwój muzyki światowej. Naszym własnym, polskim doświadczeniem było zderzenie się z gorsetem doktryny socrealizmu, popaździernikowe uchylenie „żelaznej kurtyny”, potem różnego rodzaju kompozytorskie „zdrady awangardy”, pojawienie się nowych pokoleń w połowie lat siedemdziesiątych i pod koniec osiemdziesiątych. Zachodnią muzykę prowadzą inne rytmy; rozwinięcia idei Weberna i Varèse’a, odkrycia w obszarze muzyki traktowanej jako przedmiot artystycznej eksploracji, wpływy technologii studia dźwiękowego z jednej strony oraz filozofii Dalekiego Wschodu z drugiej. Jest jednak rzeczą zdumiewającą, iż niektóre zjawiska w obszarze sztuki dokonują się równolegle, bez wzajemnego kontaktu twórców i w ramach odmiennego kontekstu artystycznego (podobnie dzieje się czasem w nauce, gdzie autorstwo odkryć jest zresztą bardziej istotne). Dobrym na to przykładem może być właśnie unizm muzyczny Zygmunta Krauzego, z którym zgodnie zrymowała się fala muzyki uproszczonej, jaka pojawiła się początkowo w Ameryce, a potem i w Europie w latach sześćdziesiątych.

Twórczość Zygmunta Krauzego wyznacza w polskiej muzyce powojennej obszar odrębny i bardzo indywidualny. Stało się tak w dużym stopniu za sprawą inspiracji malarzką teorią unizmu, którą kompozytor przeniósł na teren muzyki. W jego utworach dźwięki lub ich grupy wypełniają równomiernie przestrzeń wysokościową utworu. Zdarzenia dźwiękowe pojawiają się w czasie również równomiernie, choć nieregularnie; uchwycenie jakiegokolwiek pulsu lub rytmu jest niemożliwe.

Krauze skomponował szereg utworów o bardzo specyficznym stylu, odmiennym wyrazowo od większości zarówno polskich, jak i światowych ówczesnych dokonań. Zasadę maksymalnej zmienności (u postserialistów) i formy dynamicznej („polska szkoła kompozytorska”) zastąpił „formą pozbawioną kontrastów, możliwie najbardziej jednolitą...”. Wolę, jeżeli odbiorca może wsłuchiwać się w poszczególne detale i fragmenty muzyki, zamiast być atakowany pasmem atrakcji, zmian i zaskoczeń. Ta muzyka jest dyskretna. Nie atakuje słuchacza. Postawiony on jest raczej w roli aktywnej: słucha tych tylko fragmentów i tych szczegółów muzyki, które mu odpowiadają. Sam je wybiera, bo poznanie tej muzyki jest łatwe, wie więc co go może spotkać. Wie też, że jeśli na jakiś czas dany fragment zaniknął, to na pewno powróci... Ta muzyka wiąże się z możliwością innego sposobu odbioru. Idealną sytuacją byłaby taka, w której muzyka trwałaby stale, a słuchacz przychodziłby w dogodnej dla siebie porze i odchodził w momencie, jaki sam uznałby za stosowny”¹.

Autorem koncepcji unizmu jest Władysław Strzemiński (1893–1952), polski malarz, jeden z głównych przedstawicieli przedwojennej awangardy konstruktywistycznej. Uczeń Kazimierza Malewicza (twórcy suprematyzmu), był też teoretykiem sztuki. Jako inżynier z wykształcenia poszukiwał m.in. uniwersalnych zasad rządzących proporcją w formach nieprzedstawieniowych, a także wyrażających je właściwych stosunków liczbowych. Stopniowo eliminował kontrastowość kształtów wobec tła, dynamizm zawartych w obrazie form, dochodząc w końcu do zbudowania doktryny malarstwa bezkontrastowego, którą nazwał unizmem.

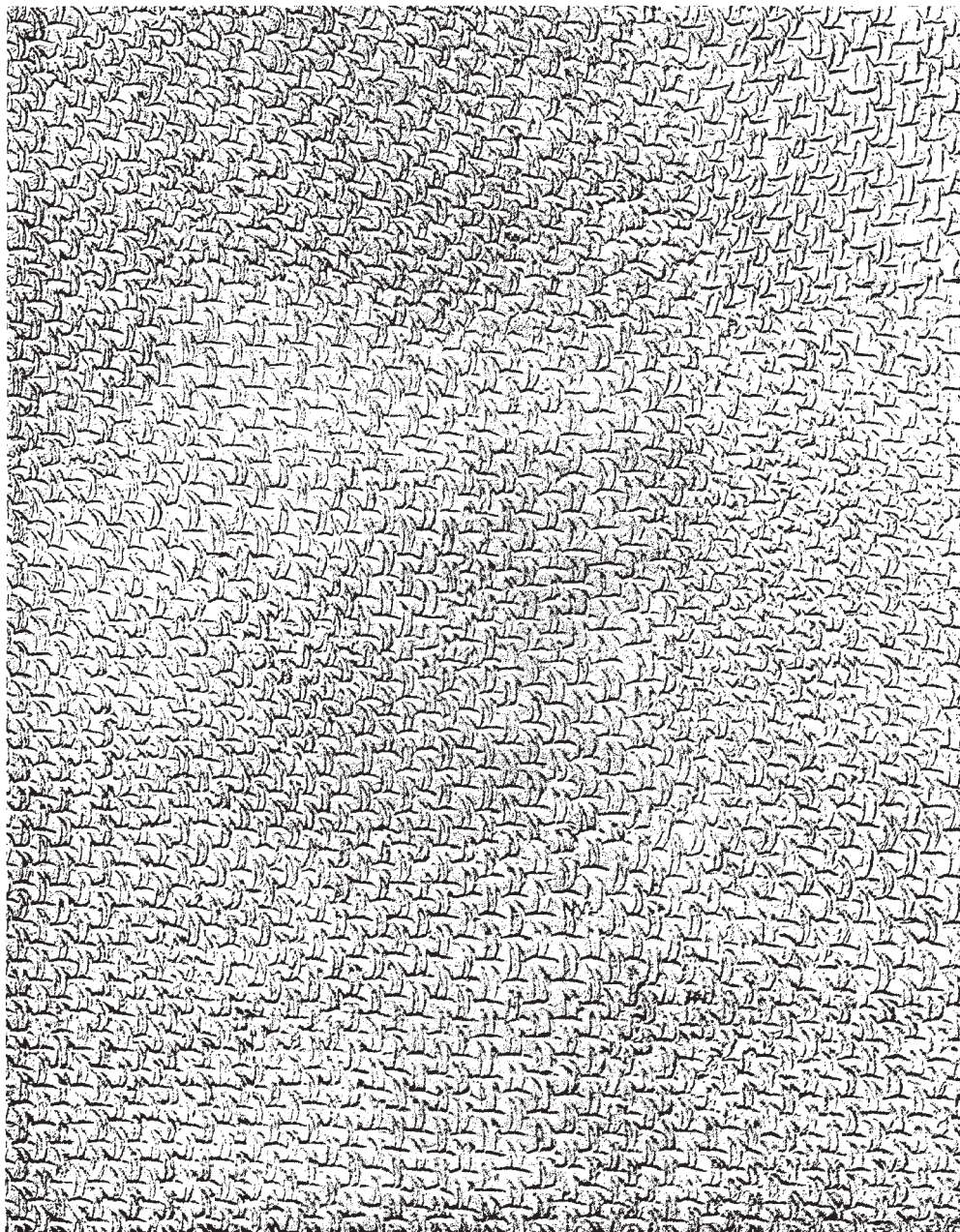
Podstawy swojej koncepcji unistycznej zawarł Strzemiński w pracy zatytułowanej *Unizm w malarstwie*². W tekście tym autor przeprowadził pryncypialną krytykę barokowej formuły malarskiej, eksponującej obszar centralny w obrazie, a która według niego zaciążyła negatywnie na całym rozwoju sztuki aż do współczesności. „Linja w baroku jest zrozumiana, jako znak napięcia kierunkowego. Każda linja barokowa jest znakiem dynamicznym. Każda linja napotykać inną, zamyka się przez nią. Uderzenie linji o linję tworzy zamknięcie obrazu. Forma, jaka w ten sposób powstaje, jest skutkiem ścierania się sił, ma swój ośrodek, wytworzony przez ciśnienie wzajemne napięć kierunkowych” – pisze Strzemiński. Zakłada koncepcję odmienną. „Im obraz więcej ma w sobie baroku, tem jest lepszy?” – pyta retorycznie. I proponuje: „Koncepcja dualistyczna powinna być zastąpiona koncepcją unistyczną. Nie patos wybuchów dramatycznych, nie wielkość sił, lecz obraz, tak organiczny jak natura... . Każdy cm² obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu... . Powierzchnia obrazu jest jednolita, a więc natężenie formy powinno być rozmieszczone jednolicie”³.

¹ Zygmunt Krauze, Komentarz do polskiego prawykonania *Piece for Orchestra No. 1* [w:] *Książka programowa XIV „Warszawskiej Jesieni”*, Warszawa 1970, s. 13.

² Władysław Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928.

³ W. Strzemiński, *Unizm...*, s. 4, 10, 11.

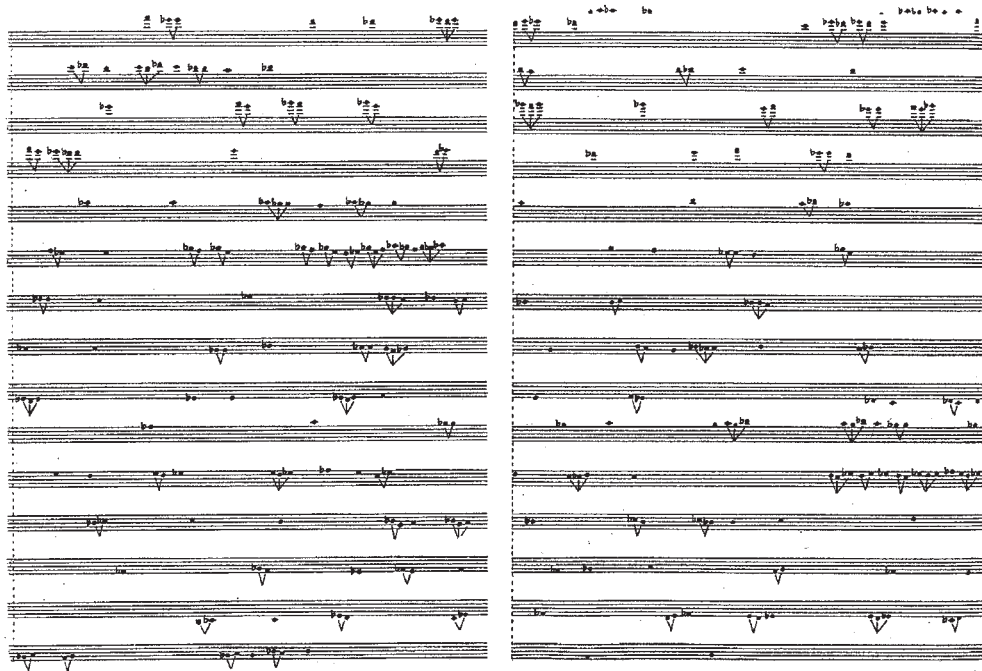
Praktyczną realizacją tej idei stała się seria *Kompozycji unistycznych* Strzemińskiego. Oto jeden z przykładów:



Przykł. 1. W. Strzemiński, *Kompozycja unistyczna II* (1930–1932); płótno, olej, 50x38 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.
Repr. na podstawie książki *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988

Przestrzeń obrazu jest tu równomiernie wypełniona przyjętym rodzajem jednolitej formy, zbudowanej z drobnych elementów. Każda z tych cząstek różni się nieco od pozostałych. Sposób odbioru tego rodzaju formy zależy w dużym stopniu od naszej wnikliwości; możemy nastawić się na kontemplację całej płaszczyzny, jako fakturalnej całości, albo też skoncentrować się na jej składnikach i na wynajdywaniu drobnych zaburzeń wzoru. Podobnej ambiwalencji recepcyjnej podlegać może również muzyczny utwór unistyczny, oferujący szeroką skalę sposobów odbioru; od dalekiego, nieangażującego tła, do subtelnej i wyrafinowanej gry mieniących się drobnymi zmianami szczegółów. Pojawia się jednak kluczowa kwestia; w jaki sposób możliwe jest przeniesienie koncepcji unistycznej na formę muzyczną, posiadającą przecież wymiar czasowy.

Elementem najsilniej wiążącym obie dziedziny: plastykę i muzykę, okazała się faktura dzieła. Na początku lat sześćdziesiątych traktowanie w muzyce faktury jako po prostu elementu przestrzeni muzycznej stało się powszechne, w porównaniu z dawniejszym pojmowaniem jej jako „instrumentacji”. Przyczyniła się do tego zarówno cage’owska koncepcja muzyki niezdeterminowanej, jak i kolejne osiągnięcia sonoryzmu, w tym wielorakie przejawy techniki klasterowej. Malarska faktura unistyczna i faktura utworów Krauzego wykazują narzucające się podobieństwa. Staje się to oczywiste w słuchowym doświadczeniu, ale też i zapis nutowy wykazuje pewne analogie z malarskim, szczególnie w sposobie zagospodarowania przestrzeni:



Przykł. 2. Z. Krauze, *Voices*, materiał nutowy na stronach 10–11

Voices przeznaczone są na dowolny skład 15 muzyków (proponowany przez kompozytora zestaw preferuje rzadziej używane instrumenty takie jak suzafon, organy elektryczne, akordeon, cytrę, bałalajkę, a także instrumenty dawne, ludowe i instrumenty-zabawki). Bardziej sugestywny od zapisu nutowego obraz utworu powstaje, gdy próbujemy wyobrazić sobie jego przestrzeń muzyczną podczas wykonania. Dużego znaczenia mogą nabrać wtedy „gałązki” notacyjne, będące w rzeczywistości wygodną realizacją przednutek i grup mordentowych. Miejsca te zdobią fakturę dodatkową siatką dźwiękowych węzłów i wzmacniają selektywność mikroelementów unistycznej całości.

Znaczący jest komentarz, jaki dodał Krauze do wydanej przez Universal Edition partytury *Voices*: „Forma utworu jest dla mnie najważniejszą i podstawową kwestią. Dwie konkurujące ze sobą i sprzeczne tendencje występujące w muzyce, dążność do formy homogenicznej i dążność do formy kontrastowej są zjawiskami o wielkim znaczeniu.

W mojej muzyce chcę spokoju i organizacji. Jej dźwięk powinien mieć wystarczająco indywidualną formę, tak, by mógł się odróżniać od mnóstwa innej muzyki i innych dźwięków. Wykonywany utwór to wyraźnie zabudowany odcinek czasu wyodrębniający się z chaosu czynności ludzkich i z chaosu dźwięków otaczających człowieka.

Te tendencje są obecne w mojej muzyce poprzez strukturę pozbawioną kontrastów, tzn. jak najbardziej homogeniczną. Wszystkie zmiany i ruchy niezbędne do utrzymania ciągłości muzyki nie są kontrastowe; nie wprowadzają nowych elementów.

Wszystko, co słuchacz odkryje w pierwszych kilku sekundach wykonania utworu, trwać będzie do końca. Początek kompozycji natychmiast odsłania pełną skalę dźwięków, tak, że nic odmiennego, nic nowego już się nie pojawi. Nie będzie niespodzianek.

Ta forma bez kontrastów nie ma w istocie początku ani końca. Utwór może zostać przerwany w każdym momencie i nie zmieni to jego podstawowych cech. Również jego czas trwania może być określany dowolnie⁴.

Inny nieco koloryt „unistyczny” posiadają utwory Krauzego operujące grupami instrumentalnymi. Grupy te traktowane są przez kompozytora jako samodzielne elementy formy, mikrocałości o własnym, choć nie do końca zdefiniowanym charakterze brzmienia:

⁴ Z. Krauze, *Komentarz do polskiego prawykonania Voices* [w:] *Książka programowa XXXVI „Warszawskiej Jesieni”*, Warszawa 1993, s. 103.

Obserwować możemy tu symptomatyczne podanie pełnej „dyspozycji fakturalnej” na początku; w dalszym przebiegu utworu ten zasób przedstawionych środków będzie wykorzystywany w pełni, choć w sposób nieregularny. Nieregularność w osi czasu zawiera jednak pewne punkty większego uporządkowania. Są to dźwięki w okolicy kresek „taktowych”. W mikroskali takie „porządkujące się nieuporządkowanie” zawierają też wszystkie wejścia pionów akordowych, z założenia realizowanych bez rygoru precyzji. Unifikację brzmienia potęguje zalecana dla całego utworu wyrównana dynamika w najcichszym zakresie.

Dwa główne wymiary muzycznego dzieła; zakres wysokości i czas trwania, porządkują unistyczne dzieła Krauzego analogicznie do dzieł Strzemińskiego, których formę ogranicza istnienie poziomych i pionowych ram obrazu. Zarówno w plastyce, jak i w muzyce dzieła unistyczne noszą w sobie ideę uniwersalności (także w sensie dosłownym). Obraz Strzemińskiego jest jak gdyby tylko próbka, fragmentem faktury wypełniającej potencjalnie przestrzeń nieskończoną. Podobnie utwór Krauzego, choć ograniczony w zakresie wysokościowym niedoskonałością naszego słuchu i przyjętym instrumentarium, a w trwaniu najmniejszą możliwą dla tej muzyki porcją czasu (tu ca. 8'), mógłby przecież trwać potencjalnie wiecznie. Nieprzypadkowo pojawia się w komentarzu do partytury wskazówka kompozytora: „Utwór należy rozpocząć i skończyć 20-sekundowym odcinkiem zupełnej ciszy”⁵.

Bezkompromisowe, unistyczne doświadczenie, jakim jest w pewnej mierze twórczość obu artystów, uprzytomnia wagę oczywistej i dlatego rzadko dostrzeganej prawdy, że wymiarem podstawowym dla muzyki, analogicznym do „zwykłych” wymiarów przestrzeni w plastyce, jest czas. Czas jest najważniejszy. Unistyczna muzyka pozwala na przeżywanie go w możliwie czystej postaci, skoro reszta muzycznych parametrów jest „zunifikowana”. Utwór unistyczny staje się fragmentem wieczności. I właśnie parametr czasu wiąże najsilniej zachodni nurt „muzyki statycznej” z unizmem Krauzego.

Szukanie związków pomiędzy twórczością różnych artystów, komponujących w sposób silnie indywidualny ma sens tylko wówczas, gdy celem będzie dotarcie do sformułowania pewnych cech ogólniejszych, mających funkcję wyznaczników stylu. Nie ulega wątpliwości, że muzyka określana w poszczególnych nurtach jako muzyka minimalna, stojąca, medytacyjna, nowej prostoty, puls, wzoru, transu, nowej eufonii itp., posiada pewien nadrzędny charakter, odróżniający ją od twórczości pozostałej, a zarazem spajający poszczególne orientacje. Prócz kategorii czasu, traktowanej tu jako zatrzymanie i maksymalne rozciągnięcie chwili, wymienić trzeba przede wszystkim powtarzalność użytych elementów, zminimalizowanie zmian, heterofoniczność lub blokowość faktury, ameliczność, skalową neotonalność, niemodulacyjną harmonikę, pulsowość lub ciągłość przebiegu, monolit formy. Cechy te, o technicznym charakterze, powodują rezultat wrażeniowy wyższego rzędu. Brak narracji dźwiękowej i gry formalnej powoduje, że niezależnie od ilości użytych środków i wielkości ob-

5 Z. Krauze, Komentarz do polskiego prawykonania *Piece for Orchestra No. 1*, op. cit., s. 266.

sady muzyka wyda się nam „uboga”. W procesie recepcji następuje więc często jej „dopełnienie” elementami pochodzącymi z wyobraźni słuchacza, w rzeczywistości nie istniejącymi.

Utwory o wymienionych cechach coraz częściej opatrywane są nazwą „muzyki new age”⁶. Choć nazwa pojawiła się niedawno, wyraźne zaistnienie tego nurtu należy datować od przełomu roku 1968. Już nieco wcześniej jednak pojawiły się pierwsze dzieła zapowiadające pojawienie się nowego, silnego nurtu. Wymienia się tu zwykle sławny *In C* (1964) T. Rileya, utwór zawierający już wszystkie typowe cechy amerykańskiej muzyki minimalistycznej.

Ciekawe, że całkiem niezależnie w tym samym czasie pojawiły się w Polsce pierwsze utwory zawierające wyznaczniki mającego wkrótce upowszechnić się nowego stylu. Wymienić tu trzeba przede wszystkim *5 Kompozycji unistycznych* (1963) Z. Krauzego, *Studium na C* (1964) Z. Rudzińskiego, *Prologi* (1964) T. Sikorskiego, *Choros I* (1963–1964), H.M. Góreckiego. U każdego z kompozytorów spektrum typowych cech będzie częściowo zgodne, a w części różne od pozostałych. Tak np. nie znajdziemy u Krauzego pulsowego uporządkowania czasu i eufonicznej neotonalności typowej dla zachodnich minimalistów. Wyraz muzyczny dzieł Krauzego daleki jest od powierchownego optymizmu zachodnich produkcji. Bliższe Krauzemu nastrojem będą raczej dzieła Scelsiego („odkrytego” właściwie całkiem niedawno), niż Reicha. Zадuma nad czasem przemijającym jest u Krauzego poważna, a sama muzyka pozbawiona ułatwień na rzecz słuchacza.

Unizm muzyczny Krauzego jest swego rodzaju systemem, wywodzącym się wprawdzie z pewnej ogólnej idei, opartym jednak na konkretnych przesłankach technicznych. Krauze odniósł się do unizmu z pietyzmem i w muzycznym jego odwzorowaniu starał się o uzyskanie jak największej wierności wobec pierwowzoru. Idea niekontrastowego łączenia poszczególnych elementów i zawieszenia głównej narracji muzycznej na rzecz lokalnych zdarzeń zaowocowała także w innych nurtach jego twórczości. Krauze nie jest kompozytorem wyłącznie unistycznym. Sam dokonuje podziału swego dorobku na *muzykę unistyczną*, *muzykę tworzoną z innej muzyki*, *muzykę przestrzenną* i *muzykę powrotu do źródeł*⁷.

Unizm wywarł jednak znaczący wpływ w sposobie podejścia kompozytora do całej jego twórczości. Widać to najsilniej w „kołażowym” nurcie utworów, gdzie *muzyka tworzona z innej muzyki* ma formę unistyczną, składaną z cytowanego materiału. Ale przecież i *muzyka przestrzenna* odznacza się u Krauzego zmaksymalizowaniem czasu trwania, zaś otwarte wyrażanie siebie i *powrót do źródeł* są głównymi hasłami wyznawców „muzyki naturalnej”.

⁶ Szerzej opisuję ten nurt w tekstach; *Natura, osoba i wszechświat w muzyce New Age* [w:] *Estetyka a ekologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1992; *Muzyka jako wyraz świadomości New Age* [w:] *Oblicza nowej duchowości*, red. Maria Gołaszewska, Kraków 1995.

⁷ Z. Krauze, Komentarz do nagrania płytowego *Polish Contemporary Music: Zygmunt Krauze*, Polskie Nagrania „Muza” CD 113, 1991.

Unistyczna inspiracja była więc dla Krauzego decydująca, zaś jej znaczenie wywodzi się być może z jej korzeni: malewiczowskiej supremacji czystego odczuwania w sztuce. Zarówno unizm Strzemińskiego, jak i *mimimal art* (nurt w sztukach plastycznych, będący impulsem dla powstania minimalizmu muzycznego Feldmana, LaMonte Younga oraz ich następców: Rileya, Reicha, Glassa i in.)⁸ wywodzą się z idei abstrakcji suprematystycznej, maksymalnie skupionej, ograniczonej do najprostszych elementów i umożliwiającej przez to kontemplacyjne przeżywanie dzieła (przypomnijmy tu obraz Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle* [1913]). Echo tej idei, które pojawiło się w pół wieku później, dało rezultat bardzo już zróżnicowany, odpowiedni do ówczesnego sposobu odczuwania świata, w którym niewielka tylko ilość muzyki niesie w sobie przesłanie duchowe. Zasada wolności osobistej, fundująca demokratyczne „społeczeństwo przyzwalające” skłania do odnajdywania także w muzyce „Nowej Ery” jakości potwierdzających prawo do nieskrępowanego odbioru i wręcz indywidualnego współkształtowania percypowanego dzieła. Ale w końcu sposób odbioru i to, co znajdziemy w muzyce, zależęć będzie od nas samych.

ANEKS

I. Nota biograficzna

Zygmunt Krauze, ur. 19 IX 1938 w Warszawie, ukończył studia kompozycji (u Kazimierza Sikorskiego) i fortepianu (u Marii Wiłkomirskiej) w PWSM w Warszawie. W latach 1966–1967 studiował też pod kierunkiem Nadii Boulanger w Paryżu. Laureat nagród kompozytorskich w Polsce (1957, 1965) i wielu honorowych wyróżnień w Polsce i Francji, zdobył też I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Fundacji Gaudeamus (1966) dla wykonawców muzyki współczesnej. Założył w 1967 zespół „Warsztat Muzyczny” o składzie: klarnet, puzon, fortepian, wiolonczela, dla którego powstało ponad 100 utworów. Koncertował z zespołem i jako solista w wielu państwach świata. Przebywał m.in. w 1970–1971 w Cleveland State University jako profesor fortepianu, w 1973 w Berlinie Zachodnim jako *artist-in-residence*, a w 1982–1989 głównie w Paryżu, w tym przez rok jako doradca artystyczny IRCAM. Był członkiem jury festiwalu MTMW w Atenach, Oslo, Warszawie, konkursu Gaudeamus w Rotterdamie oraz komisji programowej MFMW „Warszawska Jesień” (1970–1981). Wykładał m.in. w Darmstadtzie, Sztokholmie, Bazylei, Kazimierzu Dolnym, Bloomington, Tokio, Jerozolimie. Jako animator upowszechnienia współczesnej twórczości muzycznej prowadził serię koncertów w Polskim Radio (1963–1967), a także stały program w radiu France Musique (1983); zrealizował też serię filmów telewizyjnych *Muzyka powstaje* (1986) i *Cisza i dźwięk* (1988) dla Polskiej Telewizji oraz koncerty reaktywowanej Polskiej Sekcji MTMW, której został prezesem (1980–1983). Wybrany przewodniczącym Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (1987–1990), ponownie został w 1989 prezesem Polskiej Sekcji MTMW, organizując w 1992 Światowe Dni Muzyki.

⁸ Zob. K. Szwałgier, *Muzyka naturalna – marzenie i fakt* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna, Kraków 1986.

II. Spis utworów Zygmunta Krauzego

♦ Muzyka sceniczna

Gwiazda, opera kameralna, libretto kompozytora wg H. Kajzara (1981); wersja na głosy, chór i orkiestrę (1994)

Par la taille, opera kameralna, libretto A. Jarry (1991)

Mimetisme, balet, libretto S. Szlachtycz wg G. Apollinaire'a (1992)

♦ Muzyka orkiestrowa

Piece for Orchestra No. 1 (1969)

Piece for Orchestra No. 2 (1970)

Folk Music (1972)

Piece for Orchestra No. 3 (1982)

Tableau vivant (1981–1982)

Blanc-rouge/Paysage d'un pays (1985)

Symphonie parisienne (1986)

Rapsod na orkiestrę smyczkową (1995)

♦ Muzyka koncertująca

Fête galante et pastorale na 4 solistów (instrumenty ludowe) i orkiestrę (1975)

I Koncert fortepianowy (1975–1976)

Suite de dances et de chansons na klawesyn i orkiestrę (1977)

Koncert skrzypcowy (1979–1980)

Arabesque na fortepian i orkiestrę kameralną (1983)

Koncert podwójny na fortepian, skrzypce i orkiestrę (1987)

II Koncert fortepianowy (1996)

♦ Muzyka kameralna

Liczby pierwsze na 2 skrzypiec (1961)

I Kwartet smyczkowy (1965)

II Kwartet smyczkowy (1970)

One Piano Eight Hands na 4 pianistów (1973)

III Kwartet smyczkowy (1983)

Quatuor pour la naissance na klarnet, fortepian, skrzypce i wiolonczelę (1984)

Siegfried und Siegmund na wiolonczelę i fortepian (1988)

For Alfred Schlee with admiration na kwartet smyczkowy (1991)

Kwintet fortepianowy (1993)

Terra incognita na 11 instrumentów i fortepian (1994)

Pastorale na kwintet dęty (1995)

♦ Muzyka na fortepian

5 Utworów fortepianowych (1957–1958)

Preludium, intermezzo, postludium (1958)

2 Inwencje (1958)

7 Interludiów (1958)

Monodia i fuga (1959)

Ohne Kontraste (1960)

5 Kompozycji unistycznych (1963)

Tryptyk (1964)

Esquisse (1967)

Fallingwater (1971)

Gloves Music (1972)

Stone Music (1972)

Ballade (1978)

From Keyboard to Score (1987)

Nightmare tango (1987)

La chanson du mal-aimé (1990)

Refren (1993)

♦ Muzyka na instrumenty

Diptychos na organy (1981)

Commencement na klawesyn (1982)

Je préfère qu'il chante na fagot (1984)

♦ Muzyka na zespoły instrumentalne

Polichromia na klarnet, puzon, fortepian i wiolonczelę (1968)

Voices na 15 instrumentów (1968–1972)

Aus aller Welt stammende na 3 skrzypce, 3 altówki i 2 wiolonczele (1973)

Idyll na instrumenty ludowe i taśmę (1974)

Song na 4–6 instrumentów melodycznych (1974)

Soundscape na 4 cytry, melodiki, flety proste, harmonijki ustne, 8 dzwonków owczych i naczyń szklanych (1975)

Automatophone na 14 instrumentów szarpanych i 7 pozytywek (1976)

Rzeka podziemna na zespół instrumentów i 7 taśm (1987)

♦ Muzyka wokально-instrumentalna

Pantuny malajskie na mezzosopran i 3 flety (1961)

Pocztówka z gór na sopran, flet, klarnet, wibrafon, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas (1988)

La terre na sopran, fortepian i orkiestrę, tekst: Yves Bonnefoy (1995)

♦ Muzyka przestrzenna

Kompozycja muzyczno-przestrzenna I na 6 taśm w konstrukcji przestrzennej Teresy Kelm i Henryka Morela (1968)

Kompozycja muzyczno-przestrzenna II na 2 taśmy w konstrukcji przestrzennej Teresy Kelm (1970)

Fête galante et pastorale na 6 grup instrumentalnych i 13 taśm w zamku Eggenberg w Grazu (1974)

Automatophone na 15 pozytywek i 15 wzmocnionych instrumentów (1974)

Fête galante et pastorale na 13 grup instrumentalnych i 13 taśm w pałacu Rohan w Strasburgu (1984)

Rzeka podziemna na 7 taśm w konstrukcji przestrzennej Jana Muniaka i Wiesława Nowaka (1987)

Summary

The "Unistic" Works of Zygmunt Krauze

The works of Zygmunt Krauze have been inspired, to a great extent, with the idea of "unism", created by the painter Władysław Strzemiński. It consists in the even, smooth filling in of the painting surface with the unified form. The musical "unism" of Krauze fairly well reflects the original idea, although there are inevitable differences, which stem from the peculiarities of the two distinct art genres, music and painting. The stylistic and generic consequences of the assumptions made by the composer are very interesting indeed. The idea of "unism" brought about a series of works, precursory in Europe (composed from 1963 on), close in their manner of expression to American minimal music, staying music or the later, so called new age music. The musical "unism" of Krauze is typical for its unique tone colour, which differs from the optimistic, neo-tonal sonorities of the Western followers of the *Neue Einfachheit*. Although in his later works Krauze reveals more and more strongly the postmodernistic character of his art, his typically "unistic" works remain a distinct, highly stylistically marked achievement, typical only for this composer.



EWA WÓJTOWICZ

Kraków

Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939–1988)

Tomasz Sikorski – postać w muzycznym pięćdziesięcioleciu wyjątkowa, silna indywidualność o bardzo wyraźnej estetyce i łatwo rozpoznawalnym stylu, kompozytor niedoceniany, tragicznie samotny zarówno w życiu jak i w twórczości. Jego muzyka, w latach 1963–1989 systematycznie wykonywana na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” biegła zawsze własnym, osobnym, jakby bocznym – w stosunku do głównego nurtu nowej muzyki polskiej – torem. Tomasz Sikorski – syn i uczeń znanego i cenionego ojca – kompozytora, a przede wszystkim wybitnego nauczyciela. Kazimierz Sikorski wychował imponujący zastęp kompozytorów (należą do niego m.in. Bacewiczówna, Baird, Kisielewski, Palester, Panufnik, Serocki, Spisak, Szałowski), a z jego podręczników harmonii, kontrapunktu i instrumentacji do dziś korzystają uczniowie średnich i wyższych szkół muzycznych¹. Sikorski ukończył studia kompozytorskie u ojca w warszawskiej Wyższej Szkole Muzycznej w 1962 roku. Estetyka Sikorskiego-syna sytuuje się na przeciwległym biegunie w stosunku do zachowawczej postawy Sikorskiego-ojca, hołdującej neoklasycyzmowi tradycjom rodem ze szkoły Nadii Boulanger.

Wykładnię swojej estetyki dał Tomasz Sikorski już w utworze, który uznał za swe opus pierwsze. *Echa II* na 1–4 fortepianów, perkusję (dzwony, 2 gongi, 2 tam-

¹ Krótki „epizod pedagogiczny” znajduje się w biografii Tomasza Sikorskiego. W latach 1963–1968 prowadził zajęcia z instrumentacji i czytania partytur na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Nie odziedziczył jednak po ojcu talentów pedagogicznych i uczenie nigdy nie stało się jego pasją.

tamy) i taśmę magnetofonową powstawały w latach 1961–1963². Tytułowa zasada echa realizowana jest przez rozwarstwienie materii dzieła na dwie płaszczyzny: głosów głównych, które należy wykonywać obowiązkowo w całości i głosów pobocznych, które mogą być wykonane lub nie, mogą się zaczynać i kończyć w dowolnym momencie ich przebiegu (stąd podtytuł utworu – *quasi improvvisazione*). Głosy poboczne imitują głosy główne z czasowym przesunięciem – wyprzedzeniem lub opóźnieniem. Wykorzystując technikę studia radiowego (taśmę zrealizowano w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia) kompozytor odcina wybrzmienia od dźwięków, wydobywa rezonanse, poddaje je kontroli i obróbce, profiluje dynamicznie – wzmacnia, ścisza, usamodzielnia, obdarza własnym życiem. Dźwięki i ich rezonanse – echa – kontrapunktują się, oddalają w czasie, co daje efekt niezwyklej barwy i specyficznego toku muzycznej narracji. W pierwszej dojrzałej kompozycji można już dostrzec podstawowe wyznaczniki stylu Sikorskiego, któremu kompozytor pozostanie wierny do końca swej drogi twórczej. Są to przede wszystkim: fascynacja dźwiękiem jako takim, zainteresowanie dźwiękiem jako akustycznym faktem z właściwymi mu zjawiskami echa i pogłosu, a ponadto brak pionowej synchronizacji i wyraźne formalne rozczłonkowanie kompozycji.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych powstało szereg utworów utrzymanych w tej stylistyce: *Antyfony* na sopran, róg, fortepian, dzwony, 4 gongi i taśmę magnetofonową (1963); *Prologi* na chór żeński, 2 fortepiany koncertujące i zespół instrumentalny w składzie 4 flety, 4 rogi, wibrafon, dzwony, dzwonki (1964); *Concerto breve* na fortepian, 24 instrumenty dęte i 4 perkusje – 4 kotły, 2 gongi, 2 tam-tamy i dzwony (1965); *Sequenza I* na orkiestrę (1966).

W utworach tych zasadą stało się zagospodarowanie muzycznej czasoprzestrzeni strukturami, polami dźwiękowymi o różnym stopniu wewnętrznej ruchliwości. W wyniku zastosowania takiej zasady powstaje muzyka statyczna, w której zanegowana jest tradycyjnie pojęta, rozwojowa, procesualna forma, z której znika element melodyczny, a najważniejszy staje się dźwięk, jego „badanie”, obserwowanie, smakowanie.

Utwory Sikorskiego konstruowane są z ograniczonej liczby prostych elementów, przy czym tendencja do redukcji materiału nasila się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Powstają wtedy kompozycje wyraźnie minimalistyczne, zbudowane z paru zaledwie „muzycznych okruczeń”. Wymienić tu należy przede wszystkim utwory fortepianowe: *Diafonię* na 2 fortepiany (1969); *Zerstreutes Hinausschauen – Widok z okna oglądany w roztargnieniu* na fortepian (1971); *Muzykę nasłuchiwanie* na 2 fortepiany (1973); *Bez tytułu* na fortepian i 3 dowolne instrumenty (1972), a także kompozycje przeznaczone na większe zespoły wykonawcze: *Homo-fonię* na 12 instrumentów dętych blaszanych, fortepian i gong (1970); *Na smyczki na*

² Z lat pięćdziesiątych pochodzą dwa młodzieńcze utwory Sikorskiego: *5 Preludiów* fortepianowych, z których dwa ukazały się nakładem PWM w 1956 i *Piosenka o Wicie Stwoszu* do słów K.I. Gałczyńskiego na sopran solo chór sopranów i orkiestrę kameralną, wydana przez Agencję Autorską w 1990.

3 skrzypiec i 3 altówki (1970); *Holzwege* na orkiestrę (1972); *Muzykę z oddali* na chór mieszany i instrumenty (1974); *Inne głosy* na 24 instrumenty dęte, 4 gongi i dzwony (1975)

Przykładem tendencji skrajnie minimalistycznych w twórczości Sikorskiego jest *Muzyka nasłuchiwania* na 2 fortepiany (por. przykł. 1). Kompozytor nie określił ram czasowych utworu – pozostawił czas otwarty (podobnie postąpił w *Diafonii* i *Bez tytułu*). *Muzyka nasłuchiwania* powstaje z powtarzania dowolną ilość razy czterech wzorów. Pod względem materiału dźwiękowego wykazują one budowę identyczną, różnią się natomiast nieznacznie ukształtowaniem rytmicznym. Materiał dźwiękowy ograniczony został do siedmiu wysokości w „średnicy” fortepianu (ambitus F – b¹), w harmonice dominuje jeden tradycyjny akord – C⁷. „Szczątkowy” element melodyczny stanowi rozłożony trójdźwięk zmniejszony (C⁷₁) w partii prawej ręki. Struktura rytmiczna wzorów przywodzi na myśl opozycję atak – wybrzmienie, przy czym w kolejnych wzorach warstwa wybrzmienia jest coraz dłuższa. Kluczowy dla kompozycji moment następuje tuż przed wprowadzeniem czwartego wzoru. Pojawia się wtedy jeden dźwięk w wysokim rejestrze (c³) i dużej dynamice (sf), samotny wśród „bezkresu pianissima”. To tego pojedynczego dźwięku dotyczy zapewne tytułowe „nasłuchiwanie”.

The musical score is divided into four patterns, each consisting of two staves (Pf1 and Pf2).
 Pattern 1: Marked 'Animato'. Pf1 plays a sequence of chords with a 'poco meno mosso' tempo. Pf2 enters with a 'poco meno mosso' tempo. Both parts are marked 'pp' and 'con ped.'. The instruction 'ripetere piu volte' is written above the staff.
 Pattern 2: Pf1 continues the sequence. Pf2 enters with a 'poco meno mosso' tempo. Both parts are marked 'pp' and 'con ped.'. The instruction 'ripetere piu volte' is written above the staff.
 Pattern 3: Pf1 continues the sequence. Pf2 enters with a 'poco meno mosso' tempo. Both parts are marked 'pp' and 'con ped.'. The instruction 'ripetere piu volte' is written above the staff.
 Pattern 4: Pf1 continues the sequence. Pf2 enters with a 'poco meno mosso' tempo. Both parts are marked 'pp' and 'con ped.'. The instruction 'ripetere piu volte' is written above the staff.
 The score concludes with the instruction 'DURATA AD LIBITUM'.

Przykł. 1. T. Sikorski, *Muzyka nasłuchiwania*

W pierwszym wzorze drugi fortepian wykonuje partię fortepianu pierwszego *poco meno mosso*, w pozostałych wzorach fortepian drugi wchodzi w stosunku do pierwszego z dowolnym opóźnieniem. Zachodzi więc zjawisko przesunięcia fazowego. Technikę tę stosuje w swych utworach przedstawiciel nurtu amerykańskiej *minimal music*, Steve Reich (ur. 1936), którego muzyka pojawiła się na „Warszawskiej Jesieni” w 1977

roku. Technika przesunięcia fazowego jest u Reicha kunsztowna, skomplikowana, stanowi istotę kompozytorskiego rzemiosła. W jego utworach różnica w fazie ma zmienną wartość, a schematy rytmiczne roz mijają się, zlewają i wygasają stopniowo.

U Sikorskiego przesunięcie fazowe ma stałą wartość wyrażoną w różnicy tempa (np. w *Pejzażu zimowym* na smyczki z 1982 roku) lub w ciągłym opóźnieniu przebiegu (np. w *Diafonii* czy *Prologach*). W *Muzyce nasłuchiwania* kompozytor zastosował oba sposoby uzyskania przesunięcia fazowego. Technika ta służy mu do realizacji idei echa jako naturalnego pogłosu, powtórzenia.

Stała dominanta brzmieniowego świata Tomasza Sikorskiego – fortepian – znajduje się w obsadzie większości jego utworów. Często zwielokrotniony bywa do dwu lub czterech instrumentów, które jednak zawsze traktowane są jak jeden organizm. Kompozycje z czterema fortepianami (*Echa II* – nieobowiązkowo i *Omaggio in memoriam J.L. Borges*) spinają klamrą twórczość Sikorskiego. Był czynnym pianistą, autorem lub współautorem prawykonania wielu swoich utworów. Studiował grę na fortepianie u prof. Zbigniewa Drzewieckiego. Współtworzył dwa zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki współczesnej: w latach 1963–1967 „Warsztat Muzyczny” (m.in. z Zygmuntem Krauze i Johnem Tilbury), a następnie do połowy lat siedemdziesiątych „Ad Novum” (m.in. ze Zbigniewem Rudzińskim).

Próby „robienia muzyki z niczego”, które owocowały utworami w rodzaju *Muzyki nasłuchiwania*, niejednokrotnie wywoływały w festiwalowych kuluarach i na łamach prasy ostre komentarze, świadczące o niezrozumieniu, a nawet lekceważeniu kompozytora. Przykładem niech będą dwie recenzje wydrukowane w „Ruchu Muzycznym” po wykonaniu na „Warszawskiej Jesieni” w 1973 roku *Bez tytułu* na fortepian i trzy dowolne instrumenty.

Tadeusz A. Zieliński relacjonował: „Na żaden sukces, niezależnie od przyjętych kryteriów, nie mógł liczyć utwór T. Sikorskiego *Bez tytułu*. Pianista uderzał w kółko jeden tradycyjnie brzmiący akord, zaś pozostałe instrumenty grały na zmianę jeden prosty motyw dwudźwiękowy wyprowadzony z tegoż akordu. Czas trwania tej monotonnej akcji pozostawiony jest wykonawcom. Trudno rozstrzygnąć, co tu jest bardziej zdumiewające: brak pomysłowości, czy naiwność autora?”³

Janusz Szprot pisał: „Nie od dziś wiadomo, że w historii muzyki pojawiały się utwory niewiarygodne, ale posiadające sensacyjny charakter. Nie poszukuje się tam prawdy ani prawdopodobieństwa a tylko zadziwienia, niezdrowej sensacji, okazji do oburzenia itd. Tego rodzaju „sława” jest chyba najgorszą formą niezrozumienia. Utwór, dzięki swej monotonii, szybko stał się tak nudny, że aż wesoły. Zauważyłem, że wśród ogólnej uciechy panującej na sali niektórzy wydawali się skonsternowani, może dochodzili do wniosku, że nie warto już słuchać tego utworu, a może nawet nie warto już słuchać Sikorskiego”⁴.

³ Tadeusz A. Zieliński, *Festiwalowe prawykonania*, „Ruch Muzyczny”, 1973, nr 23, s. 11.

⁴ Janusz Szprot, *Koncerty czwartkowe*, „Ruch Muzyczny”, 1973, nr 23, s. 8–11.

Muzykę nasłuchiwanie czy *Bez tytułu* należy chyba traktować jako badanie przez kompozytora, jak długo i jak daleko można było posuwać się wytyczoną u progu twórczości drogą. Swoiste „dojście do ściany” stanowi utwór w dorobku Sikorskiego ekstremalny – *Samotność dźwięków* na taśmę magnetofonową, zrealizowany w 1975 roku w Columbia – Princeton Electronic Music Center w czasie pobytu na rocznym stypendium w Stanach Zjednoczonych (Senior Fulbright Program). Ten utwór to jeden dźwięk trwający dwadzieścia minut.

Po tak krańcowych doświadczeniach Sikorski wrócił do większych składów wykonawczych, znów zaczął operować barwnymi zestawami instrumentów i wtedy okazało się, że – wbrew opiniom krytyków – ciągle warto go słuchać. Powstało szereg utworów orkiestrowych: – *Music in Twilight* na fortepian i orkiestrę (1978). *Twilight* oznacza półmrok, półcień – zarówno brzask jak i zmierzch; seria kompozycji na orkiestrę smyczkową, jako owoc współpracy z Polską Orkiestrą Kameralną Jerzego Maksymiuka: *Struny w ziemi* (1980), *Paessagio d'inverno – Teodor Szczepański in memoriam* (1982)⁵, *La notte per archi – Omaggio a Friedrich Nietzsche* (1984); *Omaggio in memoriam Jorge Luis Borges* na 4 fortepiany i orkiestrę (1987), ostatnie większe dzieło.

Zanim jednak powstały te kompozycje, w 1976 roku pojawił się w dorobku Sikorskiego utwór szczególny, bo zawierający w tekście Sørensa Kierkegaarda wątki autobiograficzne. Mowa tu o *Chorobie na śmierć* na recytatora, 2 fortepiany, 4 trąbki i 4 rogi do tekstu duńskiego filozofa zaczerpniętego z pierwszej części jego dzieła pod tym samym tytułem.

Jeśli nie liczyć młodzieńczej *Piosenki o Wicie Stwoszu* i opery radiowej *Przygody Sindbada Żeglarza* – jest to w twórczości Sikorskiego pierwszy moment sięgnięcia po tekst słowny. Dotychczas głos ludzki traktowany był czysto brzmieniowo, np. sopran w *Antyfonach* (1963), chór żeński w *Prologach* (1964), chór mieszany w *Vox humana* (1971) i *Muzyce z oddali* (1974). Znamienne także, iż tekst powierzony został recytatorowi. Podobna sytuacja ma miejsce w dwu późniejszych utworach z tekstem literackim: *W dali ptak* na klawikord lub fortepian, nagrany klawikord lub fortepian i głos mówiący szeptem do tekstu Samuela Becketta (1981) i *Diario 87* do tekstu J.L. Borgesa (1987).

Choroba na śmierć to utwór wyraźnie rozczłonkowany przez pauzy generalne na trzy części, które tworzą konstrukcję ramową. Części skrajne wypełniają powtarzane słupy akordowe grane na fortepianach *pianissimo, sempre con pedale*. Fortepian drugi wchodzi w stosunku do pierwszego z opóźnieniem i wykonuje swoją partię w wolniejszym tempie. Powstaje jednolita, monotonna płaszczyzna dźwiękowa. Na jej tle, w końcowej fazie utworu recytator wypowiada tekst. Część środkowa wnosi kontrast dynamiczny, fakturalny, kolorystyczny i wyrazowy. Na tle pojedynczych dźwięków trąbek i rogów, o aperiodycznie zmiennym czasie trwania, granych w dynamice *piano*,

⁵ Tomasz Sikorski poświęcił *Pejzaż zimowy* pamięci swego zmarłego śmiercią samobójczą przyjaciela, filozofa, Teodora Szczepańskiego.

pojawiają się w fortepianach krótkie, nerwowe „interwencje” *fortissimo* – następujące po sobie możliwie najszybciej, ostre dysonansowe współbrzmienia (septymy wielkie).

Choroba na śmierć wymyka się gatunkowym klasyfikacjom i stoi na pograniczu utworu muzycznego i słuchowiska radiowego, czy formy parateatralnej – monodramu z towarzyszeniem muzyki. Rola muzyki bowiem wydaje się tu sprowadzać do uspokojenia, wyciszenia słuchacza, wprowadzenia go w nastrój odpowiedni do odbioru filozoficznych treści, którym – jako łagodne tło – nadal towarzyszy.

Wymowa tekstu Kierkegaarda jest głęboko pesymistyczna: „A jeżeli dzwony przestaną bić, dzwony czasów umilkną: gdy gwar świata ucichnie, a nieustanny i bezpłodny wir próżnych zajęć przeminie, gdy wszystko się uspokoi wokół ciebie – jak w wieczności – czymkolwiek byłeś, mężczyzną czy kobietą, bogaczem czy żebrakiem, człowiekiem zależnym czy niezależnym, szczęśliwym czy nieszczęśliwym, czy udziałem twym był blask korony na szczytach, czy też niepozorne życie w trudzie i znoju, czy imię twe będą wspominać dopóki świat istnieje (i było wspomинane od kiedy świat stoi), czy też jesteś bezimienny w tłumie niezliczonym, czy wspaniałość, która cię otacza, i hańbiący sąd ludzki – wieczność pyta każdego osobno z tych milionów i milionów ludzi, pyta o jedno tylko: czyś żył w rozpacz, czy bez rozpacz, czy w rozpacz, o której nic nie wiedziałeś, czy też ukryłeś tę chorobę w swoim wnętrzu jak męczącą tajemnicę, jak grzeszny owoc miłości pod sercem, czy też będąc przerażeniem dla innych, sam szalałeś z rozpacz. A jeżeli tak, jeżeli żyłeś w rozpacz, to czy wygrywałeś, czy przegrywałeś w życiu, teraz dla ciebie wszystko przegrane, wieczność do ciebie się nie przyzna, nie znała cię nigdy, albo, co jeszcze jest straszliwsze, pozna cię, jak ty sam znasz siebie, i uwięzi na zawsze w samym tobie i w twojej rozpacz”⁶.

Duński filozof, prekursor egzystencjalizmu podkreśla w przytoczonym fragmencie równość wszystkich w obliczu śmierci i wieczności, bezradność jednostki wobec upływu czasu, nieuchronność przemijania. Problemy te były Sikorskiemu bliskie. Można przypuszczać, że wybrał zacytowany tekst ponieważ dostrzegł w nim wątki autobiograficzne. Przez całe życie był tragicznie samotny. Źródła tak głębokiego poczucia samotności tkwią być może we wczesnej stracie matki (zginęła tragicznie pod kołami tramwaju w niespełna trzy tygodnie po przeprowadzce z Łodzi do Warszawy, 1 października 1954 roku, gdy Tomasz miał 15 lat), w nie najlepiej układających się stosunkach z ojcem, czy w nieudanym małżeństwie. Samotność wzmagala się z upływem lat, potęgował się też pesymizm, który rodził zwątpienie w wartość własnej twórczości. A w latach osiemdziesiątych komponowanie stało się dla Sikorskiego jedyną treścią i wyłącznym celem jego dni, choć z powodu braku samoorganizacji wymagało coraz większego wysiłku. Nie występował już publicznie jako pianista, w 1975 roku zakończył udział w pracach komisji programowej „Warszawskiej Jesieni”. Zostało mu tylko komponowanie. Równocześnie jednak narastały rozterki twór-

⁶ Tekst Kierkegaarda w tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza.

cze i brak wiary w sens pisanie muzyki. Targająca nim rozpacz wywoływała agresję, którą zrażał kolejnych przyjaciół. Nikt nie był w stanie mu pomóc. Tomasz Sikorski zmarł samotnie w swym warszawskim mieszkaniu w listopadzie 1988 roku, w wieku zaledwie 49 lat. Po kilku dniach znalazła go tam była żona, Natalia Rosiewicz. Spoczął 22 listopada obok matki na Starych Powązkach.

Pozamuzyczna wymowa twórczości Sikorskiego odróżnia ją zdecydowanie od amerykańskiego nurtu *minimal music*. Amerykanie bądź w ogóle stronią od filozofii, bądź wyrażają w swej muzyce pełną samoakceptację, radosny optymizm, dążenie do panteistycznej nirwany. Sikorski pozostał Europejczykiem, z całym bagażem lęku istnienia, fobiami i obsesjami. Świadczy o tym krąg jego literackich i filozoficznych inspiracji. Należą do niego:

- Søren Kierkegaard – tekst w utworze *Choroba na śmierć*;
- Franz Kafka – z jego twórczości pochodzą tytuły dwóch utworów: *Widok z okna oglądany w rozstargnieniu* na fortepian i *Milczenie syren* na wiolonczelę solo;
- Samuel Beckett – tekst do utworu *W dali ptak*;
- Martin Heidegger – jego metafora *Holzwege* – „ścieżki donikąd” posłużyła jako tytuł utworu orkiestrowego;
- Fryderyk Nietzsche – jemu poświęcił Sikorski *La notte* na smyczki. Motto utworu stanowi zdanie z *Rigwedy*, które Nietzsche umieścił na początku swojej *Jutrzenki*: „Ileż to jutrzeńek, które jeszcze nie jaśniały”;
- Jorge Luis Borges – tekst do *Diario 87*, jemu dedykował kompozytor swe ostatnie dzieło *Omaggio per quattro pianoforti ed orchestra in memoriam J.L. Borges*;
- James Joyce – z tomu jego liryków *Muzyka kameralna* zaczerpnął Sikorski tytuł utworu na orkiestrę smyczkową *Struny w ziemi*.

Większość wymienionych autorów to pesymiści, zainteresowani kondycją i egzystencją człowieka osamotnionego w obcym świecie, rozdartego wewnątrz, pełnego troski i trwogi. Oprócz odmiennej wymowy i ekspresji utworów Sikorskiego, od Amerykanów różni go dysonansowość jego muzyki. Często operuje sekundowymi klasterami o zmiennej gęstości i zakresie. Pod względem techniki kompozytorskiej przeważają jednak elementy wspólne.

Podstawowe wyznaczniki techniki kompozytorskiej Tomasza Sikorskiego to:

- r e p e t y t y w n o ś ć – ilość powtórzeń krótkich na ogół wzorów jest określona bądź dowolna;
- t e c h n i k a p r e s u n i ę c i a f a z o w e g o stosowana dla uzyskania fundamentalnego w twórczości Sikorskiego efektu echa;
- f a k t u r a powstająca z aperiodycznego powtarzania krótkich wzorów. Wy różnić można jej dwa skrajne typy: (1) s t a t y c z n ą – jako rezultat powtarzania pojedynczych długich dźwięków lub akordów, (2) r u c h l i w ą w e w n ę t r z n i e – w jej ramach istnieje cała gama typów pośrednich w zależności od tego, czy materiałem do powtórzeń są przebiegi tremolandowe, tryle, grupy dźwięków, których następstwo w czasie jest możliwie najszybsze lub swobodnie przyspieszane i zwalniane.

Ta pozornie prosta faktura prowadzi do powstania struktur dźwiękowych zaskakujących bogactwem wewnętrznego rezedrgania, rozwibrowania;

- r e d u k c j a m e l o d y k i – czasem w tremolandowych przebiegach słyszalny jest wybrany interwał (np. tercja mała w *Homofonii*). Wyjątek w tym względzie stanowią utwory na orkiestrę smyczkową i wiolonczelę solo. Są bardziej „melo-dyjne”, co wynika ze „śpiewnej natury” instrumentów, na które zostały przeznaczone;

- d y s o n a n s o w a h a r m o n i k a z „bładymi cieniami” tonalności, obok klasterów (*Sequenza I*, *Inne głosy*, *Holzwege*, *Music in Twilight*) – tradycyjne trójdźwięki (np. zmniejszony w *Homofonii*, D⁷ w *Muzyce nasłuchiwania i Bez tytułu*). W trzech kompozycjach zastosował Sikorski ćwierćtony (*Sequenza I*, *Inne głosy*, *Music in Twilight*);

- o r g a n i z a c j a w y s o k o ś c i o w a – swobodne poruszanie się w pełnym 12-dźwiękowym uniwersum, na mniejszych przestrzeniach lub nawet w całych utworach wybór kilku wysokości (np. *Bez tytułu* – 5, *Muzyka nasłuchiwania i Diafonia* – 7);

- wyraźne rozczłonkowanie utworów przez p a u z y g e n e r a l n e;

- s t a t y c z n a, n i e r o z w o j o w a f o r m a powstająca z szeregowania odcinków, niezwykle czytelna, niemalże „naga”, układy symetryczne (*Na smyczki*, *Struny w ziemi*) i refreniczne (*Autograf* na fortepian, *Rondo* na instrument klawiszowy, *Pejzaż zimowy*);

- specyficzny rodzaj narracji muzycznej, zwolnienie przepływu czasu. W trzech utworach czas pozostaje otwarty;

- b r a k p i o n o w e j s y n c h r o n i z a c j i, niezależność głosów;

- w y r a z o w a r o l a c i s z y, dramaturgia pauz, które potęgują nastrój napiętego oczekiwania, nasłuchiwania;

- d y n a m i k a p i a n o, w nielicznych utworach (np. *Muzyka z oddali*) dynamika kontrastuje kolejne odcinki;

- b l o k o w e t r a k t o w a n i e instrumentów;

- c i ą g ł a o b e c n o ś ć f o r t e p i a n u (-ów) w obsadzie, upodobanie do instrumentów dętych, zwłaszcza blaszanych oraz do metalofonów – gongów, tam-tamów, dzwonów.

Generalnie technikę kompozytorską Sikorskiego cechuje drastyczne ograniczenie elementów i prostota wszystkich środków. Najważniejszy dla niego był dźwięk z wybrzmieniem, pogłosem. Dlatego jego muzyka jest statyczna, ściszona, choć nie pozbawiona akcentów dramatycznych.

Niezwykła wrażliwość na dźwięk nie idzie u Sikorskiego w parze z eksperymentami w zakresie sposobów jego wydobywania, co sytuuje twórczość kompozytora z dala od sonoryzmu. Jedyne w dwu wczesnych utworach zastosował niekonwencjonalne sposoby artykulacji (w *Sequency I* powolne przesuwanie smyczka w kontrabasach w celu uzyskania zgrzytu i uderzenie przykrywą klawiatury w fortepianie, w *Prologach* – gra na fortepianie z linijką położoną na strunach). Zainteresowanie dźwiękiem samym w sobie, zatrzymanie go w czasie i radowanie się samym faktem jego trwania w przestrzeni potwierdzają „dźwiękowe” tytuły kompozycji Sikorskiego, np. *Sonant*, *Diafonia*, *Homofonia*, *Eufonia*, *Muzyka nasłuchiwania*, *Muzyka z oddali*, *Music in Twilight*.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w muzyce polskiej to czas narodzin i panowania awangardy kompozytorskiej, której przewodzili Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, twórcy zaledwie sześć lat starsi od Sikorskiego. A właśnie na początek lat sześćdziesiątych przypadł jego start kompozytorski. Debiutował w 1963 roku na VII „Warszawskiej Jesieni” utworem *Antyfony* na sopran, instrumenty i taśmę. Na tym samym festiwalu Penderecki przedstawił *Polymorphię*, Kilar – *Generique*, w programie znalazły się też dzieła Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego, Witolda Lutosławskiego. Na tle utworów sonorystycznych, serialnych, agresywnie witalistycznych głos Sikorskiego zabrzmiał odmiennie i już zawsze miał brzmieć odmiennie. Kiedy lata siedemdziesiąte przyniosły uproszczenie środków kompozytorskich, zwrot ku romantycznej tradycji, a przywódcy awangardy sprzed dziesięciu lat stanęli na czele anty-awangardy – Tomasz Sikorski z uporem podążał obroną u progu twórczości drogą, jakby całe życie pisał ten sam utwór. Pozostał sobie wierny, ale pozostał też samotny – nie miał poprzedników ani kontynuatorów.

Andrzej Chłopecki wyinterpretował twórczość Sikorskiego jako nie w pełni może świadomą, ale polemikę z sonoryzmem: „Jego głos w latach sześćdziesiątych zabrzmiał na tyle inną, że – dziś możemy stwierdzić – polemiczną nutą. Zabrzmiał wśród orgii klasterów i brzmień szmerowych, dźwiękowych kaskad i energetycznych erupcji. Sikorski podjął wtedy polemikę z polskim sonoryzmem na jego – wydawałoby się – polu, na polu wrażliwości na dźwięk, na barwę, na niuans. Wsłuchując się jednakże w muzykę tamtego czasu nietrudno przecież dojść do wniosku, że (z wyjątkiem Serockiego) sonoryzm polegał nie na wrażliwości na barwę, lecz na wynalazczości brzmieniowej; mało tego – że ta ostatnia zgola pierwszej przeważnie i paradoksalnie zaprzeczała”⁷.

Samotność, bezkompromisowość, niezależność, stylistyczna konsekwencja i „kryształiczna” czystość postawy kompozytorskiej to dominujące cechy osobowości Tomasza Sikorskiego. Jego twórczość jest silnie zrośnięta z faktami biograficznymi. Życie i muzyka stapiają się w jedno. Żył muzyką, jego utwory są szczere, prawdziwie przeżyte. Przyjaciele wspominają, że komponował zawsze przy fortepianie, potrafił długo wsłuchiwać się w jedno wielokrotnie powtarzane współbrzmienie lub połączenie akordów. Może muzyka miała dla niego także znaczenie terapeutyczne? Może utożsamiając się z dźwiękami, chroniąc się w ich wnętrzu, zamykając w nich siebie, próbował „leczyć” swą chorą duszę?

⁷ Andrzej Chłopecki, *Cztery dominanty*, „Ruch Muzyczny”, 1989, nr 24, s. 3–6.

ANEKS⁸

I. Nota biograficzna

Tomasz Sikorski urodził się 19 maja 1939 r. w Warszawie. W 1956 r. rozpoczął studia muzyczne w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej – w zakresie kompozycji u ojca, Kazimierza Sikorskiego i gry fortepiano-wej u Zbigniewa Drzewieckiego. Dyplom z kompozycji (z odznaczeniem) uzyskał w 1962 roku. W latach 1961–1963 pracował w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, gdzie zrealizował swą pierwszą dojrzałą kompozycję – *Echa II*. W 1962 r. otrzymał wyróżnienie na V Konkursie Młodych Kompozytorów, organizowanym przez Zarząd Główny Związku Kompozytorów Polskich. W 1963 r. debiutował na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” utworem *Antyfony*. W latach 1965–1966 przebywał w Paryżu jako stypendysta rządu francuskiego. 10 lat później został stypendystą rządu Stanów Zjednoczonych (Senior Fulbright Program). W tym okresie w Ośrodku Muzyki Elektronicznej Columbia – Princeton w Nowym Jorku zrealizował utwór *Samotność dźwięków*. Od 1964 r. był członkiem zwyczajnym ZKP, a w latach 1973–1975 członkiem zarządu ZKP. W latach 1966–1974 uczestniczył w pracach repertuarowych „Warszawskiej Jesieni” (1973–1974 jako przewodniczący). Jako pianista współpracował z dwoma zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki współczesnej: w latach 1963–1967 „Warsztat Muzyczny” m.in. z Zygmuntem Krauze, a od 1967 r. „Ad novum” m.in. ze Zbigniewem Rudzińskim (zespół działał do połowy lat siedemdziesiątych). Jego utwory były często wykonywane na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, jako pianista brał udział w wykonaniach własnych utworów na festiwalach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Sztokholmie (1966), Atenach (1979), Brukseli (1981), a także w wielu innych krajach europejskich, w Ameryce i Japonii. Zmarł w Warszawie w listopadzie 1988 roku.

II. Wykaz utworów

♦ Utwory orkiestrowe

Concerto breve na fortepian, 24 instrumenty dęte i 4 perkusje (1965)
Sequenza I (1966)
Holzwege (1972)
Music in Twilight na fortepian i orkiestrę (1978)
Autoritratto na 2 fortepiany i orkiestrę (1983)
La notte na orkiestrę smyczkową (1984)
Omaggio per quattro pianoforti ed orchestra in memoriam Borges (1987)

♦ Utwory kameralne

Echa II na 1–4 fortepianów, 2 gongi, 2 tam-tamy, dzwony i taśmę magnetofonową (1963)
Monodia e sequenza na flet i fortepian (1966)
Diafonia na 2 fortepiany (1969)
Na smyczki na 3 skrzypiec i 3 altówki (1970)
Homofonia na 4 trąbki, 4 rogi, 4 puzony, fortepian i gong (1970)
Bez tytułu na fortepian i 3 dowolne instrumenty (1972)

⁸ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

Muzyka nastuchiwana na 2 fortepiany (1973)
Inne głosy na 24 instrumenty dęte, 4 gongi i dzwony (1975)
Struny w ziemi na 15 instrumentów smyczkowych (1979–1980)
Paesaggio d'inverno per archi (1982)
La notte (Omaggio a Friedrich Nietzsche) na smyczki (1984)
Recitativo ed Aria per archi (1984)

♦ **Utwory na instrumenty solowe**

2 Preludia na fortepian (1955)
Sonant na fortepian (1967)
Zerstreutes Hinausschauen na fortepian (1971)
Hymnos na fortepian (1979)
Autograf na fortepian (1980)
Modus na puzon solo (1980); wersja na wiolonczelę solo (1982)
Eufonia per pianoforte (1982)
Rondo na instrument klawiszowy (1984)
Das Schweigen der Sirenen (nach Kafka) per Ivan Monighetti na wiolonczelę (1986–1987)

♦ **Utwory wokально-instrumentalne**

Piosenka o Wicie Stwoszu na sopran solo, chór sopranów i orkiestrę do tekstu K.I. Gałczyńskiego (1956)
Antyfony na sopran, fortepian, róg, dzwony, 2 gongi, 2 tam-tamy i taśmę (1963)
Prologi na chór żeński, 2 fortepiany koncertujące, 4 flety, 4 rogi, 4 perkusje (1965)
Vox humana na chór mieszany, 2 fortepiany koncertujące, 12 instrumentów dętych blaszanych, 4 gongi i 4 tam-tamy (1971)
Muzyka z oddali na chór mieszany i instrumenty (1974)
Choroba na śmierć na recytatora, 2 fortepiany, 4 trąbki i 4 rogi do tekstu S. Kierkegaarda w tłumaczeniu J. Iwaszkiewicza (1976)
W dali ptak na klawikord lub fortepian, nagrany klawikord lub fortepian i głos mówiący szeptem do tekstu S. Becketta (1981)

♦ **Utwory na taśmę**

Samotność dźwięków na taśmę (1975)
Diario 87 na taśmę i recytatora do tekstu J.L. Borgesa (1987)

♦ **Utwory sceniczne**

Przygody Sindbada Żeglarza, opera radiowa (1971–1972)

Summary

Tomasz Sikorski (1939–1988): the Man and the Music

Tomasz Sikorski is one of the more interesting composers in the last 50 years of Polish music. His esthetic attitude, to which he remained loyal until the end of his creative life, was clearly outlined already in his first mature work, *Echoes II* for 1–4 pianos, percussion and tape. The principal features of this attitude were his phenomenal sensitivity to sound and his fascination with sound as an acoustic fact which included the related phenomena of the echo and the reverberation.

Sikorski's works are put together from a limited number of simple elements. His tendency to reduce material heightens at the turn of the 1960's and 70's [e.g. *No Title* (1972) for piano and three optional instruments, *Listening Music* (1973) for two pianos]. He reaches the extreme in this respect in *Solitude of Sounds* for tape, produced in Columbia–Princeton Electronic Music Center in 1975.

In 1976 Sikorski composed the piece which is unique among his works, since it contains autobiographical motives placed in a text by S. Kierkegaard. *Sickness Unto Death* for reciter, two pianos, four trumpets and four horns is a borderline case between a work of music and a radio programme. The music plays a secondary role here, it constitutes the background for the deeply pessimistic prose of the Danish philosopher. The composer's range of literary inspirations (Beckett, Borges, Heidegger, Joyce, Kafka, Kierkegaard, Nietzsche) and the extramusical significance of Sikorski's works have made him distinct from the American mainstream of minimal music, although there was a resemblance in composition techniques (e.g. the repetitiveness of patterns, the phase shifts). In Sikorski's works the sensitivity to sound does not go along with the search for new methods of producing it, which in turn places his music at variance with sonorism.

Loneliness, uncompromising attitude to life and work, as well as stylistic consistency are the dominating traits of the personality of Tomasz Sikorski, the composer who is exceptional when set against the spectrum of contemporary Polish music.



STANISŁAW KOSZ

Katowice

Eugeniusz Knapik – „Wyspy”

Kiedy przed dwudziestu laty, podczas stalowowolskich festiwali „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu”, debiutowała trójka młodych kompozytorów, wychowanków katowickiej PWSM – Aleksander Lasoń, Andrzej Krzanowski i Eugeniusz Knapik – w muzyce polskiej mieliśmy do czynienia z wyraźnym przesileniem estetyczno-stylistycznym. Awangarda zmęczyła się, jej terror ustał – a i słuchacze się oswoili. Brnąć dalej naprzód, w imię postępu – nie było już sensu. Nowe musiało nadejść.

Czas pokazać miał, że trzy wspomniane nazwiska kryły trzy jakże odmienne osobowości twórcze – póki co jednak młodych łączyło jedno: poszukiwanie nowego języka muzycznego, języka własnego, indywidualnego – takiego, którego rdzeń będzie w stanie oprzeć się wciąż zmieniającym się modom, języka umożliwiającego tworzenie trwałych wartości artystycznych. Ku jego znalezieniu wieść mogła jedna tylko droga: maksymalne otwarcie na muzyczną rzeczywistość – współczesną, lecz zwłaszcza minioną, a także towarzysząca temu otwarciu nieustanna refleksja nad istotą dzieła sztuki, nad jego kształtem i sensem. Zauważmy, jak bezużyteczne stają się w podobnych chwilach przełomu dawne schematy – architektoniczne modele, językowe klisze, retoryczne gesty. To, co wówczas pozostaje, to idee, które niegdyś ożywiały kantatę i fugę Bacha, operę i symfonię Mozarta, kwartet smyczkowy Beethovena, pieśń Schuberta – tajemne, trudne do zdefiniowania więzi łączące tyle arcydzieł w dziejach muzyki.

Jeśli w tamtych latach Wojciech Kilar pisał swojego *Krzesanego* na przekór awangardzie, w jego postawie było z pewnością coś z manifestacji. Przypomnijmy też radykalny zwrot w ówczesnej twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego. Pokoleniu „stalowowolskiemu” oszczędzone zostało „manifesto-

wanie”. Może najsilniej z awanagardą wiązał się Krzanowski, toteż w jego muzyce związek z tradycją tak często wyraża się w sposób zewnętrzny – poprzez cytat. Dla Lasonia źródło muzyki tkwiło raczej w witalnej, biologicznej sile dźwięku. Knapik, będący również znakomitym pianistą, interpretatorem *Vingt regards* Messiaena i sonat Skriabina, miał jeszcze inną drogę do pokonania. Specyfika świadomości wykonawcy jest bowiem dla twórcy – można sądzić – nie tyle pomocą, co obciążeniem. Trzeba uwolnić się od motywów, tematów, harmonii, faktur – nie swoich, choć przecież tak bliskich, że prawie własnych. W *Wyspach*, utworze z roku 1983, odkryjemy echo niejednej fascynacji kompozytora – lecz tylko *e c h o f a s c y n a c j i* – nawet nie inspirację! Nigdzie cytatu, nigdzie aluzji – to ważne dzieło w dorobku twórcy, być może pierwsze w całej rozciągłości tak indywidualne i osobiste. Przyjrzyjmy się mu.

* * *

Wyspy, 18-minutowy utwór na zespół smyczkowy (11 skrzypiec, 3 altówki, 3 wiolonczele, kontrabas) zaklasyfikować można w terminologii form muzycznych J.M. Chomińskiego jako tzw. „obraz”. I rzeczywiście – jak wyznaje Knapik – u podłoża dzieła stanął właśnie... obraz, jednak obraz nie istniejący, powstały w wyobraźni kompozytora. Przytoczmy słowa twórcy: „Wyobraźmy sobie pasażera statku, wpatrzonego w morze. W pewnym momencie daleko na horyzoncie dostrzega on wyspę. Jej kontury stają się coraz wyraźniejsze. Zaczyna dostrzegać szczegóły. Lecz niedługo obraz zaczyna się zacierać, wyspa oddala się – przez chwilę widzi jeszcze mały punkt na horyzoncie, aż wreszcie i on znika”¹. Przytoczone słowa trudno traktować jako pozamuzyczny program utworu – to raczej słowna transpozycja poetyki dzieła, transpozycja oddająca dynamiczny, energetyczny aspekt formy. Muzyka przybliża się, rośnie, osiąga apogeum – później zamiera, znika. Tworzy ekspresyjny łuk. Zgodnie z uwarunkowaniami ludzkiej percepcji kulminacja przebiegu jest tu przesunięta znacznie „w prawo”, w okolice punktu „złotego podziału”.

Struktura formalna *Wysp* opiera się na szeregowaniu faz-odcinków, których granice wyznacza użycie określonego materiału muzycznego. W utworze występują trzy jego zasadnicze upostaciowania – A, B, C, pozostałe są wynikiem ewolucyjnego rozwijania, bądź mediatyzacji.

Myśl A to otwierająca dzieło melodia w głosie skrzypiec i altówek *unisono*, właściwie – dwugłos melodyczny, gdyż wkrótce pojawia się w głosie wiolonczelowym linia kontrapunktująca o imitacyjnym charakterze (rak motywu czołowego). Charakterystycznymi interwałami budującymi myśl A są seksta mała i półton – melodia rozwija się powoli, szeroko, dystans pomiędzy obu głosami powiększa się. Czynnikiem hamującym ekspansję materiału A jest jednak ograniczenie interwałowe, prowadzące ostatecznie do powtarzalności formuł.

¹ Wszystkie cytaty i uwagi kompozytora związane z *Wyspami* pochodzą z nieopublikowanego tekstu kompozytora; kopia maszynopisu bez tytułu i bez daty w posiadaniu autora artykułu.

Przykł. 1. E. Knapik, *Wyspy*, t. 1–6

Myśl B to także struktura melodyczna – opadający tetrachord *f–es–d–c* występujący w partii altówek jako wiązka trzech wzajemnie kontrapunktujących się linii. Materiał ten posiada o wiele mniej wyrazisty charakter, jednak znacznie większe okazują się jego potencjalne możliwości w procesie rozwijania muzycznej narracji.

Przykł. 2. E. Knapik, *Wyspy*, nr 4 partytury, t. 1–6

Myśl C to ościnowa struktura harmonicjno-rytmiczna (niekiedy bitymiczna), dookreślona oznaczeniami *fff*, *marcatissimo*, *secco*. Czynn timer melodyczny zanika tutaj całkowicie – pozostaje „mechaniczny” rytm i harmonia, dla której punktem wyjścia jest współbrzmienie ośmiodźwiękowe.

Przykł. 3. E. Knapik, *Wyspy*, nr 14 partytury, t. 1–4

Zasadą kształtowania kolejnych faz utworu – odcinków struktury formalnej – jest w *Wyspach* rozwijanie materiału muzycznego: rozwijanie melodyczne (tworzenie nowych, złożonych upostaciowań), rozwijanie rytmiczno-agogiczne (w kierunku rozdrabniania wartości i „zagęszczania” toku narracji), rozwijanie dynamiczno-fakturalne (powiększanie wolumenu brzmienia, rozszerzanie i zagęszczanie muzycznej przestrzeni). Rozwijanie w kolejnych fazach napotyka jednak zwykle na „opór”, którego symbolem jest permutowanie i repetytywność materiału. Dwukrotnie w trakcie przebiegu formalnego „wyjście” z materiału następuje poprzez solową kadencję – w pierw skrzypiec, później kontrabas (tu warto zauważyć, iż już pierwsza z kadencji sugeruje nam kształt myśli B i C nim pojawią się one w postaci jawnej – to przyczynek do możliwych rozważań nad spójnością formy kompozycji na poziomie materiałowym).

Całościowa struktura formalna *Wysp* – w ujęciu samego kompozytora – przedstawia się następująco:

A kadencja B ab kadencja C B c A bc coda

przy czym duże litery oznaczają materiał wykorzystany w sposób pełny, tematyczny, litery małe – szczątkowość danego materiału.

Niezwykle interesującym przykładem kształtowania formalnego jest sposób potraktowania przez kompozytora myśli B. W pierwszym przypadku czterodźwiękowa struktura *f – es – d – c* staje się zaczątkiem rozległego fragmentu rozwijającego się na zasadzie rozszerzania pola brzmieniowego – aż do 13-głosu. Przestrzeń harmoniczna wyznaczona jest tu przez zasadniczy ciąg akordów:



Przykł. 4.

Konstrukcja ta ulega jednak rozpadowi, podobnie jak i następująca po niej próba połączenia materiałów A i B.

Po raz drugi ten sam ciąg harmoniczny prowadzi jednak do wielkiej kulminacji, gdy ostatni z akordów, przesunięty *glissando* w górę, poddany zostaje rytmizacji *marcatissimo, secco*. Tu dokonuje się synteza materiału B i C. Po dramatycznej pauzie następuje teraz repryza melodycznego tematu A – pojawia się on z niezwykłą intensywnością, w pełnej, nasyconej fakturze (skrzypce, altówki i wiolonczele – unisono). Gdy pojawia się kontrapunktująca linia niskich głosów, przestrzeń między wiolinem a basem staje się przepaścią. Raz jeszcze dochodzi do „uzgodnienia” materiałów B i C, ale odtąd będzie to już obumieranie przebiegu formalnego – aż po ostatni gest pożegnania, gdy muzyka powraca do swojego początku, do inicjalnej seksty *a – f*.

* * *

Powyższy opis, nie roszący sobie prawa do wyczerpującej analizy, o tyle wydaje się usprawiedliwiony, iż stara się odwzorować proces stawiania się formy muzycznej *Wysp*.

Wskazuje też na takie t r a d y c y j n e pojęcia związane z procesem kompozytorskim jak eksponowanie, rozwijanie, przetwarzanie, syntetyzowanie, przeciwstawianie itp. *Wyspy* są bowiem utworem skomponowanym w sposób t r a d y c y j n y – na tradycyjny aparat wykonawczy i przy użyciu brzmień tradycyjnych (kilka dźwięków „najwyższych możliwych do wydobywania” i kilka brzmień z pogranicza szmerowości – w *ppp* – wyznacza tu raczej nieprzekraczalną granicę, niż stanowi efekty sonorystyczne same w sobie). Tym jednak, co ożywia ową „tradycyjność” *Wysp*, jest autentyczny, oryginalny język dźwiękowy kompozytora. Język, który zapowiadały już pisane w okresie studiów fortepianowe miniatury, a który odnajdziemy również w pisanych w ostatnich latach wielkich dziełach dramatycznych. Spróbujmy określić, co konstytuuje ów język.

1. Świat dźwiękowy Knapika skłania się ku barwom pełnym i nasyconym, ku takim samym harmoniom – raczej ciepłym i ciemnym, niż zimnym i jaskrawym. W harmoniach tych zaciera się ostrość, szorstkość, zaś w specyficznych wielodźwiękach usłyszeć można echo systemicznych harmonii Skriabina i Messiaena (nie są to jednak układy tożsame z nimi!), podobny jest ich stopień wewnętrznego „nasylenia”. Na charakterystyczną, nie prostą eufoniczność harmoniki Knapika wskażmy na przykładzie myśli C, której harmonię można rozpatrzeć jako złożenie układu tercjowego *g – b – des – f* oraz materiału całotonowego *c – d – ges – gis*. Taki świat harmoniczny to świat bliski słuchaczowi. Bliskie słuchaczowi jest również preferowane przez kompozytora instrumentarium: instrumenty smyczkowe – tu w *Wyspach* poszerzone o liczne *divisi*. W chórze smyczków widzi Knapik najwierniejsze odbicie chóru ludzkich głosów – niegdyś podobnie myślał Brahms...

2. Mimo ważnej roli jaką Knapik powierza w swojej muzyce linii melodycznej, jego natura jest raczej naturą harmonika. Zachodzi tu podobna relacja jak w muzyce Skriabina czy Messiaena. Charakterystyczne jest na przykład operowanie przez Knapika zamkniętymi „polami” harmonicznymi (w *Wyspach* – materiał B), typowymi dla późnych sonat Skriabina. Z drugiej strony Knapik jest jednak świadom ogromnej roli, jaką melodia pełniła w dziejach muzyki – wszak to ona, jeśli nie rytm, była pierwsza...

3. Fakturę pól harmonicznych w utworach Knapika przenika wewnętrzny ruch – potrzeba ruchu jako czynnika dynamizującego muzykę. Ale właściwym, nadrzędnym czasem muzyki kompozytora jest czas spowolniony, czas sprzyjający refleksji – naturalny czas *homo sapiens*. To zresztą także czas bliższy „oryginalnej” muzyce człowieka: śpiewowi. Słuchając muzyki Knapika odnosimy wrażenie, że to, co instrumentalne, jest jedynie funkcją pierwotnego – wokalnego...

4. Muzyka Knapika jest muzyką ewokującą przestrzeń muzyczną. Ową przestrzeń rodzi niezwykle plastyczna, selektywnie kształtowana faktura kompozycji, a także wspomniana wcześniej skłonność do wewnętrznego ruchu głosów, do polifonizacji – z zastrzeżeniem, że w stosunku do harmonii polifonia jest również czynnikiem wtórnym...

5. Tam, gdzie język kompozytora przechodzi w styl, możemy raz jeszcze powtórzyć to, co dotyczyło zasad kształtowania formy: tu obcy jest Knapikowi duch eksperymentu – kompozytor korzysta ze sposobów tradycyjnych, jednak nie posługuje się nimi w sposób mechaniczny.

Taki język muzyczny kompozytora i taki styl wskazują nam *Wyspy* – konfrontacja obrazu brzmieniowego z partyturą.

* * *

Dlaczego *Wyspy*? Dlaczego nie *Kwartet smyczkowy* czy *Versus*? Z przyczyn jak najbardziej osobistych: to piękny utwór, pięknie skomponowany, skomponowany „do końca”. I piękny tytuł – tytuł uruchamiający wyobraźnię!

Pisał Knapik: „Wszyscy znajdujemy się na wyspie, dryfującej gdzieś w Kosmosie. Wyspą jest także każdy z osobna człowiek”². A gdzie indziej: „To utwór o przemijaniu, o przemijaniu nas i wszystkiego wokół nas. Nie jest to jednak obraz katastroficzny. Jest w tym utworze, tak sądzę, zgoda na nieodwracalny bieg rzeczy. Jest jednocześnie radość z faktu, że dany jest nam czas od momentu pojawienia się gdzieś na horyzoncie, do momentu zniknięcia poza jego linią. Czas ten jest wszystkim dla każdego z nas”³.

Nie znałem kiedyś tych mądrych, głębokich, jak najbardziej prawdziwych słów. Inaczej rozumiałem przesłanie utworu, jego sens. Że przemijanie – tak! Że zgoda na owo przemijanie – tak, lecz tu dodałbym: ale i pewien smutek, żal – bo to co przemija nigdy już nie powróci w postaci tak doskonałej. W muzyce nikt nie napisze już Bachowej *Pasji*, koncertu Mozarta, symfonii Mahlera. Ten smutek wolno mi w muzyce *Wysp* usłyszeć. Radość? Jej nie słyszę – wolno mi nie słyszeć. Ale... . Może jednak nie wszystko przemija? Wiadomo, że żyjemy dziś w świecie, w którym człowiek, goniąc wciąż za „nowym”, jakże łatwo potrafi zapominać o swoich korzeniach. Jedną wartość zastępuje drugą, lecz to przecież gorsza moneta wypiera lepszą.

Może nie wszystko w świecie przemija? To, co materialne – wiadomo – musi. To jednak, co pryncypialne, zasadnicze – w życiu, w sztuce – n i e m o ż e! Idee, wartości – c o ś musi opierać się działaniu niszczącego czasu. Jak w y s p y, wystawione na działanie morskich fal, na wietrzną erozję.

ANEKS

I. Nota biograficzna

Eugeniusz Knapik, ur. 9 czerwca 1951 w Rudzie Śląskiej, studiował kompozycję u Henryka Mikołaja Góreckiego i fortepian u Czesława Stańczyka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (dyplomy 1976). Obecnie jest profesorem w Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 1992 kieruje założonym przez siebie uczelnianym Studium Muzyki Komputerowej i Elektroakustycznej. Jako pianista występuje w kraju i za granicą, prezentując głównie

² E. Knapik, „Wyspy”, komentarz do utworu [w:] *Książka programowa XXVII „Warszawskiej Jesieni”*, Warszawa 1984, s. 209.

³ E. Knapik, Maszynopis bez tytułu i daty.

działa współczesne. Od 1982 roku grywa wspólnie z Kwartetem Śląskim. Dokonał wielu nagrań dla Polskiego Radia i Telewizji oraz firm fonograficznych (m.in. zarejestrował cykl *Vingt regards sur l'Enfant Jesus* Oliviera Messiaena). W latach 1979–1989 był członkiem Komisji Programowej Festiwalu „Warszawska Jesień”. Otrzymał specjalne wyróżnienie na Konkursie Młodych w Krakowie (1974) za *Sonatę* na flet solo, II nagrodę na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich (1976) za *Le Chant*, III nagrodę na Konkursie Muzyki Kameralnej w Wiedniu (1977) za *Concerto grosso*, I nagrodę na festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli (1979) za *Corale, Interludio e Aria*, nagrodę im. S. Wyspiańskiego (1985) za *Wyspy*. Utwory Eugeniusza Knapika dwukrotnie reprezentowały Polskie Radio na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu. *La flute de jade* otrzymało tam w 1978 wyróżnienie, *Kwartet smyczkowy* uzyskał w 1984 I lokatę. W 1985 Eugeniusz Knapik otrzymał „Nagrodę Polihymnii” za twórczość kameralną.

II. Ważniejsze utwory

♦ Utwory kameralne

Sonata na skrzypce i fortepian (1971)
Concerto grosso (1972)
Corale, Interludio e Aria (1978)
Hymn (1980)
Kwartet smyczkowy (1980)
Partita na skrzypce i fortepian (1980)
Wyspy na orkiestrę smyczkową (1983)

♦ Utwory solowe

Trzy miniatury na fortepian (1970)
Sonata na flet solo (1971)
Versus I na organy (1981)

♦ Utwory wokально-instrumentalne

La flute de jade na sopran i orkiestrę do słów poetów chińskich (1973)
Psalmy na głosy solo, chór mieszany i orkiestrę (1973–1975)
Le Chant na sopran i orkiestrę do słów P. Valéry'ego (1976)
Strofy na róg, baryton i organy do słów Li Tai Po (1984)

♦ Utwory sceniczne

Das Glas im Kopf wird vom Glas, opera w ośmiu scenach na głosy solowe, chór dziecięcy, chór mieszany i orkiestrę do libretta Jana Fabre'a (1988–1990)
Silent Screams, Difficult Dreams, opera na głosy solowe, chór i orkiestrę do libretta Jana Fabre'a (1990–1992)
La Libertà chiama la libertà, opera na głosy solowe, chór i orkiestrę do libretta Jana Fabre'a (1993–1995)

♦ Utwory elektroakustyczne

Tak jak na brzegu morza na zespół instrumentalny i taśmę do słów P. Valéry'ego (1977)

Summary

Eugeniusz Knapik – *Islands*

The advent of the young generation of Polish composers in the 1970s coincided with the rise of an influential esthetic and stylistic trend, the principal tenet of which was the rejection of avant-garde views and return to musical tradition. Among the artists who made their debut then Eugeniusz Knapik (b. 1951) deserves particular attention for the strong emphasis he has been putting on the need to preserve the continuity of musical tradition. Knapik employs the traditional apparatus and techniques of performance, keeps within traditional forms and genres, makes use of traditional methods of formal structuring. *Islands* for string orchestra (1983) is a work which particularly clearly defines Knapik's artistic position; furthermore, its poetic title is a key to interpreting the piece in terms of extramusical references. It is the articulation of such symbolic content and the message of *Islands* which goes beyond esthetics that is attempted in the paper: Knapik's work is seen as expressing the artist's attachment to musical tradition, his reconciliation with the fact that the external, material shape of the world must inevitably pass, but also the belief in the need to defend the values and ideas which are essential for humanity. It is these that are symbolized by the "islands" of the title, which withstand the destructive power of time and natural elements.



IRINA NIKOLSKA

Moskwa

Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego

Problematyce sztuki zaliczanej do postmodernizmu poświęcona jest olbrzymia literatura naukowa. Specyfikę kultury postmodernistycznej upatruje się w „radykalnie nowych konwencjach języka sztuki, stworzonych przez pisarzy, kompozytorów i malarzy zmierzających do zerwania z modernizmem”¹.

Na tym jednakże relatywna zbieżność wyobrażeń o postmodernizmie kończy się; dalej bowiem ujawniają się sprzeczności i to dotyczące wielu aspektów – również chronologicznych ram zjawiska. Za okres skryształizowania się zasad postmodernizmu uważa się lata czterdzieste lub pięćdziesiąte, to znów sześćdziesiąte czy siedemdziesiąte, a nawet osiemdziesiąte lata naszego stulecia. Również i w poglądach na poszczególne dziedziny sztuki brak jednomyślności. W muzyce termin „postmodernizm” bywa nawet niekiedy odnoszony do serialnej szkoły lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. I tym samym komplikuje się problem zdefiniowania pojęć „modernizm” i „awangarda”.

W obliczu skomplikowanej wieloznaczności powyższych pojęć koniecznością staje się określenie subiektywnego rozumienia tych terminów.

Modernizm to ruch dążący do odnowienia języka sztuki, ruch rozwijający się kilkoma etapami (modernizm przełomu XIX i XX wieku, przechodzący następnie w awangardę pierwszego trzydziestolecia XX stulecia; modernizm lub awangarda z końca lat

¹ C. Butler, *After the Wake: an Essay on the Contemporary Avant-garde*, Oxford 1980, s. 9.

pięćdziesiątych). Ruch ten odznaczał się niezwykle dynamicznym i intensywnym poszukiwaniem w sferze nowego artystycznego języka. Intensywność poszukiwań nie jest jednak wartością nie wyczerpującą się i jednakowo silną – po okresie nasycenia następuje jego spadek. Żyjemy teraz w epoce mniej intensywnego rozwoju sztuki – mimo bujnej z pozoru aktywności w tej dziedzinie, kiedy też rodzi się coś nowego i stale zachodzą zmiany, ale innowacje te nie posiadają już tego fundamentalnego znaczenia, który przyniósł klasyczny okres modernizmu (i awangardy). Nie będę tutaj przytaczać opinii różnych znawców sztuki, starających się „rozwieść” pojęcia modernizmu i awangardy. Dla mnie oba te pojęcia funkcjonują prawie jak synonimy.

Słowo „postmodernizm” dobrze brzmi swoim dosłownym odczytaniem: „to, co nastąpiło po czymś”, wyniknęło z czegoś. I dlatego, siłą rzeczy, postmodernizm jest pluralistyczny, eklektyczny i wtórny. Wnosząc coś nowego, postmodernizm określa siebie jako zjawisko następujące po innym zjawisku, z którym to zjawiskiem jest porównywane. W muzyce jest to właśnie fenomen polistylistyki.

W swoim najszerszym nurcie twórczość postmodernistyczna przedstawiła się jako sztuka mieszania stylów, aż do przypadków połączenia tych, które pogodzić się nie dawały; tego rodzaju przykładów niemało znajdziemy w rosyjskiej muzyce lat osiemdziesiątych (np. Władimir Rjabow w jednym ze swoich utworów instrumentalnych umieszcza obok cytatów z Mozarta znany szlagier cygański itp.).

Teoretyk postmodernizmu, jak twierdzi Giancarlo Politi, wydawca i redaktor czasopisma „Flash Art”, „utyлізуje idee w taki sposób, w jaki artysta-postmodernista oswaja style”; „miesza się rozmaite teoretyczne idiomy, nie sprowadzając ich do jednego spójnego języka”².

W muzyce jest analogicznie: występuje tu rząd zjawisk zaliczanych do postmodernizmu, ale ze sobą nie mających nic wspólnego ani na gruncie estetyki, ani na gruncie techniki, ani na gruncie języka – a mianowicie: *minimal* i neo-neoromantyzm, *repetitive music* i zawile warianty kompozycji polistylistycznych... Wydaje się więc, że całość sztuki postmodernistycznej można przedstawić w postaci szeregu antynomii, opozycji, zjawisk biegunowo przeciwnych.

W tym momencie interesuje mnie fenomen polistylistyki, albowiem w jej ramy całkiem naturalnie wpisuje się, chociaż – co zrozumiałe – ze swoimi specyficznymi właściwościami – podmiot moich rozważań Paweł Szymański.

Polistylistyka stała się techniką podniesioną przez anty-awangardę do poziomu idei. Wyrażna jest jednak znaczeniowa niejasność tego terminu. W Rosji polistylistyka – która dzięki twórczości Alfreda Schnittkego przybrała znaczące rozmiary – także odbierana jest niejednoznacznie. I tak Edison Denisow pojmuje termin „polistylistyka” jako synonim eklektyki. Z kolei Schnittke podkreśla w polistylistyce stop tego co zewnętrzne z tym co wewnętrzne, pod tym co zewnętrzne rozumiejąc peryferyjne stylistyczne wpływy, refleksy i echa zewnętrznego świata, natomiast pod tym co wewnętrzne – indywidualnie nacechowany stylistyczny punkt wyjścia. Po prawdzie,

² Skwoz' wyczury – k [zdorowomu] smysłu (Poprzez dziwactwa – do [zdrowego] rozsądku), „Flash Art” (wydanie rosyjskie), 1989, nr 1.

między tym co zewnętrzne a tym co wewnętrzne także dostatecznie trudno przeprowadzić dokładne rozgraniczenie.

Na technikę polistylistyki składa się cała skala środków posiadających różny „promień działania” i różne funkcje semiotyczne: cytatu, aluzji, adaptacji, collage’u. Wyróżniając dwa rodzaje polistylistyki: „symbiotyczną” i „collage’ową”, Stockhausen wskazuje tym samym na różnice w charakterze związków elementów tekstu. Czasami występuje spłot różnostylistycznych elementów i wtedy możliwym staje się mówienie o ich syntezie (właśnie taki typ polistylistyki wykorzystuje Szymański). Czasami współdziałanie tych elementów odczuwa się bardziej „na dystans” i w takich przypadkach możliwym staje się mówienie o „symbiotycznej” syntezie (np. w *Krzesanym* Wojciecha Kilara). Kiedy podkreśla się nieprzystawalność elementów do siebie, co więcej – paradoksalność collage’owych nałożeń – wtedy możliwym staje się mówienie o eklektyce (np. styl barokowy i argentyńskie tango w *Concerto grosso nr 1* Alfreda Schnittkego).

W Rosji w ciągu ostatnich piętnastu lat pojawiła się obfita literatura poświęcona analizie polistylistycznych syntez i symbioz. W pełni uświadomiony został fakt zmiany kulturowego paradygmatu, kiedy przyczynowo-skutkowe związki epok stylistycznych przestały mieć znaczenie i kiedy zaczęła rosnąć rola intertekstualnych powiązań. I odpowiednio do tego, w różnym stopniu – w zależności od nasycenia aluzjami do innych utworów artystycznych, stylów i tradycji – wzrastać zaczął „autorytet” samego tekstu. Wypowiedziane powyżej myśli być może charakteryzują jedynie tylko jedną z postaci polistylistyki – możliwe iż tę najbardziej rozpowszechnioną, której wybitnym przedstawicielem jest Schnittke. Przywołuję tutaj tę postać polistylistyki dlatego, że twórczość Szymańskiego stanowi przykład innego z gruntu traktowania polistylistyki, a takie porównanie pomoże wyjaśnić postawę estetyczną kompozytora.

W metodzie Schnittkego funkcja dramaturgiczna cytatu, pseudocytatu czy stylistycznej aluzji zawsze służy wyjawieniu koncepcji utworu, jego humanistycznego sensu. Schnittke – podobnie jak Mahler i Szostakowicz – włącza do swojej koncepcji szeroki obszar muzyki, poprzez który przedstawia swoje współczesne odczuwanie świata. Konfliktowe widzenie tego świata przejawia się u Schnittkego w zetknięciu obcych sobie brzmieniowo światów, co często sprzyja wykreowaniu atmosfery tragicznej. Posługując się techniką polistylistyki, Schnittke, ale także Szczedrin, Gubajdulina i Denisow, są skłonni do traktowania materiału muzycznego w kategoriach „gry”. Ponad czystą muzycznością dominuje jednak u nich nastawienie na koncepcyjność; ich działania są próbą stworzenia nowych symboli, znaków i sensów kulturowych. Nazywę to umownie filozoficzno-znaczeniowym sprzężeniem stylów. Gubajdulina na przykład nadaje konkretne sensy i znaczenia nawet bardzo różnym dźwiękowo-wysokościowym systemom, przestrzeń pentatoniczną nazywając „ascetyczno-duchową”, przestrzeń diatoniczną – „ideą spokojnej równowagi”, przestrzeń chromatyczną – „ideą dramatycznej ekspresywności”, przestrzeń mikrochromatyczną – „przestrzenią zmysłowego dźwięku”³.

³ Z rozmowy z Gubajdulina na spotkaniu w Uralskim Konserwatorium w Ekaterynburgu, styczeń 1990.

Inny stosunek do polistylistyki panuje w muzyce zachodniej i również w muzyce polskiej. Tutaj przeważa zabawowe podejście do łączenia stylów, a także medytacyjno-kontemplacyjne koncepcje, ucieleśnione w gatunkach tzw. pejzażu muzycznego (m.in. u Wojciecha Kilara, Eugeniusza Knapika, Aleksandra Lasonia i Andrzeja Krzanowskiego). W przypadku pejzażu muzycznego polistylistyka ściśle „współpracuje” z nową eufonią. W percepcji utworów Mauricio Kagela, gdzie na pierwszy rzut oka równie drastycznie mieszają się gatunki „wysokiej” i „niskiej” kultury, w świadomości słuchacza może powstać „gra sensami”, ale – w odróżnieniu od muzyki Schnittkego – „sensem wyższym” owa gra się nie napełnia.

W percepcji utworów Szymańskiego odczucie „gry sensami” powstaje w sposób nieuchronny, aczkolwiek wbrew woli kompozytora, dla którego – jak wiadomo – nie to jest celem. I rezultat takiej percepcji znajduje się jakby pośrodku – pomiędzy Schnittkem a Kagelem (o przyczynie tego stanu rzeczy będzie mowa nieco dalej). Być może polistylistyczna poetyka Szymańskiego jedynie częściowo styka się z metodami gry: powstaje ona bowiem w wyniku całkowitego (czasami wręcz paradoksalnego) naruszenia syntaksy elementów zapożyczonego stylu i w wyniku podporządkowania tych ostatnich regułom własnej „gry”. Tym samym konwencjonalny materiał wyprowadzony zostaje na zasadniczo inny poziom syntaktyczny i słuchacz interesuje się co można z tego materiału zbudować, w jaki sposób można ten materiał odmienić i przetransformować. Z takiego też przekształcenia sensu wyjściowego materiału wypływają estetyczne poglądy Szymańskiego, niejednokrotnie formułowane przez niego w wywiadach i w tekstach autorskich.

Oto najbardziej charakterystyczne z wypowiedzi kompozytora: „Komponowanie musi mnie bawić (...)”; „...źródłem inspiracji jest dla mnie domena idei abstrakcyjnych. Świat tych idei jest eksterytorialny, czyli ani wewnętrzny [odnoszący się do uczuć subiektywnych – I.N.], ani zewnętrzny [świat rzeczy – I.N.]”⁴; „Muzyka, jako sztuka asemantyczna w swych istotnych aspektach, nie może odnosić się do otaczającej jej autora rzeczywistości”⁵; „Zderzanie światów – to nie mój cel. Moim celem jest organiczne połączenie różnych warstw muzycznych i permanentna modyfikacja wyjściowego materiału. Unikam tego, aby moja muzyka odbierana była w kategoriach eklektyki”⁶.

Wszystkie przytoczone tutaj fragmenty wypowiedzi Pawła Szymańskiego ukazują jego postawę estetyczną, będącą przeciwieństwem postawy estetycznej Schnittkego i jemu podobnych.

Różnice dotyczą ideologii, ale podobne przeciwieństwa odnajdziemy również w sferze techniki. I tak, w *Concerto grosso nr 1* Schnittkego personifikacja tematów – reprezentantów rozlicznych stylów i epok (barok, romantyzm, współczesność)

⁴ Paweł Szymański, *Imaginacja*, w: *rygorze formuły abstrakcyjnej*. Paweł Szymański odpowiada na pytania Ewy Gajkowskiej, „Ruch Muzyczny”, 1993, nr 26, s. 1.

⁵ P. Szymański, *Autorefleksja* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 291.

⁶ Fragment rozmowy Iriny Nikolskiej z Pawłem Szymańskim (wrzesień 1993).

sprawia, iż akcja muzyczna przeistacza się w swego rodzaju dramat instrumentalny, który jeden z krytyków trafnie określił w kategoriach „wirtuozowskiej artystowskiej tragicznej karnawałowości”.

Schnittkego, podobnie jak i Szymańskiego, frapuje technika kanonu. Ale u autora *Hymnów* struktury kanoniczne w swej wielowarstwowej fakturze świadomie „wgrzają się” w tematyzm i jego tonalną organizację. Ten i inne środki obecne w partyturach Schnittkego, jak już zostało powiedziane, napełniają się sensem światopoglądowym. Natomiast te same lub bliskie im środki u Szymańskiego podobnego sensu nie otrzymują, a jeśli już coś podobnego rodzi się w percepcji słuchacza, dzieje się tak na przekór intencjom kompozytora. Jego interesuje bowiem przede wszystkim strukturowanie tekstu muzycznego.

Wyjściowym punktem dla Szymańskiego staje się struktura już dostatecznie złożona, której inicjalny wariant pozostaje poza ramami kompozycji. Dalsze „zdarzenia” w utworze zawierają transformacje wyjściowej struktury⁷. Kompozytorowi wyraźnie nie jest obojętny fakt, że owa wyjściowa struktura istnieje przed kompozycją, albowiem dzięki temu stwarza się tutaj szczególna logika, nowy rodzaj więzi zjawisk dźwiękowych, odczuwanych zwłaszcza w procesie wielokrotnego przesłuchiwania muzyki: „Biegnie ona wówczas [owa struktura – I.N.] jak gdyby równoległe do utworu, ale w podtekście, nie występuje nigdy w oryginalnej postaci. Aby nie było to czystą spekulacją, trzeba zrobić tak, żeby w odbiorze możliwe było odróżnienie tego, co należy do struktury pierwotnej od tego, co jest jej transformacją lub pochodzi wręcz z wewnątrz. Innymi słowy, trzeba potencjalnemu słuchaczowi dać szansę domyslenia się tego podtekstu (...)”⁸.

Aby ten cel osiągnąć wprowadza Szymański elementy stylów różniących się od jego stylu własnego. Rezultatem podobnej procedury będzie, według słów kompozytora, na przykładzie jego *Sonaty* na 9 (27) skrzypiec, 1 (3) kontrabas i perkusję (1982): „...zderzenie czegoś niby barokowego z czymś bardzo obcym barokowi. (...) Takie traktowanie collage’u wydało mi się atrakcyjne, bo polega ono na zestawieniu dwóch powierzchownie bardzo różnych elementów, które (...) spięte są jedną strukturą nadrzędną. (...) klasyczny muzyczny collage, który polega na sklejanii czegośkolwiek z czymkolwiek nie interesuje mnie (...)”⁹.

Przed nami wyrasta więc zupełnie inny wariant polistylistyki – inny zarówno od wariantu Schnittkego, jak i od wariantu Kagela lub Berii (w *Symfonii*); istota tego innego wariantu polistylistyki zawiera się w stworzeniu warunków dla intelektualnej gry, w której poetyckie skażenie syntaksy stylu barokowego idzie faktycznie w kierunku wykorzenienia cech tego stylu.

Notabene charakteryzując swoją polistylistykę Szymański używa terminu „collage”, który – moim zdaniem – w jego przypadku nie do końca jest adekwatny. Fakt posłu-

7 P. Szymański, op. cit., s. 296.

8 Ibidem, s. 297.

9 Ibidem, s. 298.

giwania się przez kompozytora tym terminem tłumaczę w ten sposób, że tekst *Auto-refleksji* napisany został w 1983 roku, kiedy to termin „polistylistyka” w polskiej muzykologii był bardzo rzadko stosowany. A o ile pojęcie „polistylistyki” zawiera w sobie pojęcia i collage’u, i pseudocytatu, i aluzji, o tyle pojęcie samego „collage’u” – jako pojęcie o wiele węższe – kojarzy się w pierwszym rzędzie z wprowadzeniem w autorski materiał stylistycznie obcego mu cytatu.

A teraz syntetycznie o pewnych zasadach kompozycji Szymańskiego na przykładzie trzech utworów kompozytora: *Partity III* na klawesyn i orkiestrę (1985–1986), *Partity IV* na orkiestrę (1986) oraz *Sixty-odd Pages* na orkiestrę kameralną (1991).

Ważną w twórczości kompozytora stała się idea na nowo odczytanego gatunku partity. Dla Szymańskiego partita jest zupełnie czymś innym, aniżeli precyzują to muzyczne słowniki i encyklopedie. Oznacza ona mecz, grę (obiegowe znaczenie włoskiego słowa *partia*). Krystalizacja tak rozumianego gatunku dokonała się w pełni w *Particie II*, a elementy tej formy można odnaleźć nie tylko w kolejnych *Partitach III* i *IV*, ale i w innych utworach kompozytora. Logika formy partity Szymańskiego polega na przedstawieniu w niej dwóch różniących się charakterem rodzajów tematyizmu, które przeciwstawiają się sobie w drodze powtórzeń i w drodze wzajemnego przeplatania się. Niezmiennym prawidłem jest tutaj to, że pierwsza sekcja tematyczna w swoich kolejnych pokazach skrócona zostaje o połowę i dokładnie o tę samą proporcję powiększając się rozmiary drugiej sekcji tematycznej, którą to sekcją w rezultacie utworu się zamyka.

Proces nieprzerwanego przeformowywania i ciągłej transformacji materiału stanowi istotę toczącej się w partitach akcji muzycznej i widoczny jest na dwóch poziomach – wewnętrznym (w obrębie sekcji) i zewnętrznym – formotwórczym (między sekcjami).

W swoich *Partitach* (zresztą nie tylko w nich) Szymański posługuje się podobnym typem ekspresywnego kontrastu: z jednej strony występuje tu muzyka intensywnego ruchu, o ostrej rytmice i silnej dynamice, z drugiej zaś – muzyka „ciszy”, operująca delikatnym brzmieniem – często przerywanym pauzami, zanurzona w „miękkiej” eufonii, kontemplacji, a czasami będąca w stanie osłabienia. Ale w samym kontraście tych dwóch „charakterów” muzyki nie ma napięcia, konfliktowej sprzeczności, która ujawnia się w analogicznych sytuacjach dramaturgicznych u najbardziej cenionych przez Szymańskiego polskich twórców – u Lutosławskiego i u Góreckiego. Zasada kontrastu jest bowiem jakby przewidziana przez kompozytora *a priori* i zawiera się w ściśle określonych, nie naruszanych granicach. W percepcji pojawia się niekiedy pewnego rodzaju uczucie sztuczności, dekoratywności, które to uczucie towarzyszy również przy postrzeganiu sztucznie uformowanych ogrodów w stylu francuskim lub eleganckiego *Petit Trianon* – „dziecka” Marii Antoniny, wielokrotnie opisanego przez jej współczesnych. W tym wszystkim odczuwam znajomą nutę schyłkowości, być może współgrającą z odczuciami towarzyszącymi percepcji niektórych utworów *fin de siècle’u*. A jednocześnie – w tym właśnie tkwi ów szczególny powab muzyki Szymańskiego, jej specyfika.

Na równi z elementami *constans* pewnych procedur kompozytorskich, występują w muzyce Szymańskiego elementy ruchome, krańcowo różnorodne. W pierwszym rzędzie dotyczy to momentów transformacji, ale również i momentów repryzy, która

bywa czasem rozwiązywana wielce swobodnie – na przykład w *Particie III* brak powtórzeń pierwszej sekcji. Zamiast zasady powtórzenia zastosowana została tutaj bowiem zasada podobieństwa: w miejscach potencjalnych powtórzeń wykorzystywana jest całkowicie inna muzyka, choć zbliżona w typie ekspresji, faktury, dynamiki, w typie charakteru ruchu dźwiękowego.

Sens ekspresywny danej sekcji – niezależnie od różnorodności zabiegów transformacji materiału w jej obrębie – nie zmienia się. Dotyczy to głównie sekcji pierwszej – energicznej w ruchu; wolna, rosnąca w rozmiarach sekcja druga niesie ze sobą pewien potencjał ewolucyjny. Najważniejszy środek służący do przekształcania materiału wewnątrz sekcji stanowi aktywna przestrzenna dynamika relacji między warstwami faktury, najczęściej można takich warstw naliczyć dwie lub trzy. Proces przestrzennej ekspansji jednej z warstw faktury kosztem innych jest bardzo typowym zjawiskiem i stanowi najbardziej skuteczny środek w budowaniu dramaturgii utworów. Warstwy faktury „związane” są ze sobą ogólną wertykalną organizacją przy jednoczesnym wyraźnym dążeniu do heterofoniczno-linearniej postaci faktury (*III i IV Partita*).

Szczególną aktywność, „grę” warstw muzycznych można zaobserwować w *Sixty-odd Pages*. Jako materiał dla trzech „rozdziałów” utworu dany jest pewien „abstrakt”.

W pierwszym „rozdziale” wyraźna tonalna baza stopniowo i coraz bardziej zostaje naruszana poprzez efekt glissanda. Ślizgające się głosy to swobodnie przenikają w głąb polifonicznej faktury tematyczno-figuracywnej warstwy, to znów na moment znikają. Pojawia się i trzecia warstwa fakturalna, początkowo wzmacniająca warstwę tematyczną, a następnie (od s. 28 w partyturze) warstwę utworzoną w oparciu o glissanda, co też w końcu sprzyja utworzeniu się czysto sonorystycznej faktury, składającej się z najwyższych dźwięków.

„Rozdział” drugi, rozpoczynający się rytmiczną pulsacją *unisonu E* (s. 35 w partyturze), włącza się w proces transformacji (od s. 41 w partyturze); ich sens uwidacznia się w specyficznym „zmaganiu się” trzech warstw, w skomplikowany sposób przemieszczających się w dźwiękowym *continuum*, aż do powrotu do inicjalnej fakturalnej warstwy *E* w zakończeniu.

W trzecim „rozdziale” odsłania się idea budowania całej muzyki z drobnego elementu, jej rozkwitu z malowniczej eufonii i wygasania w konkluzji. A zatem we wszystkich „rozdziałach” analogiczna formalno-dramaturgiczna idea ujawnia się w podobny sposób, choć nie przy użyciu identycznych środków.

Transformacja materii dźwiękowej wewnątrz sekcji dopełnia się transformacją powstającą w rezultacie oddziaływania sekcji na siebie nawzajem i ich przeplatania. Tak też rodzą się zdarzenia – w toku rozwijania paralelnej dramaturgii, której właściwością jest brak bezpośredniego nakładania się tematów muzycznych w utworze. Jednakże takie „nałożenia” mogą niekiedy powstać w związku z „refrenami” (według terminologii Witolda Lutosławskiego), tj. wraz z materiałem pełniącym funkcję „rozdzielacza” dwóch sekcji tematycznych. W *Partitach* Szymańskiego taki materiał służy jako wyjściowy punkt dla powstania drugiej „cichej” sekcji.

I tak, w *Particie III* pomimo skrócenia rozmiarów pierwszej sekcji i odpowiedniego powiększenia rozmiarów sekcji drugiej, „refren-rozdziałacz” – zbudowany z akordu i pauz – w swoich kolejnych pokazach jakościowo „rośnie”, przygotowując drugą sekcję. Kiedy

ta ostatnia sekcja wstępuje w fazę transformacji, refren kontynuuje funkcję rozdzielania zdarzeń muzycznych. Ale w końcowym etapie wszystko „wrasta” w tkanę drugiej sekcji, zlewając się z nią. Jest to także jeden z rezultatów transformacji na poziomie formy. Tego rodzaju materiał pełni u Szymańskiego jeszcze jedną funkcję formotwórczą – funkcję łuku, trwale „wiążąc” powtórzeniami różnych elementów architekturę całości.

* * *

Staralam się pokrótce przedstawić materiał i jego rozwój oraz zasady kształtowania formy u Szymańskiego; można by jeszcze przeanalizować fakturę jego utworów. Ale jest rzeczą wątpliwą, czy pomoże to w zrozumieniu tajemnicy przyciągania i szczególniego uroku muzyki kompozytora, jak i w usytuowaniu jego postawy estetycznej w szerokim nurcie postmodernizmu.

Z pewnością każdy, komu bliska jest twórczość Pawła Szymańskiego, znajdzie w niej coś dla siebie. Wydaje mi się, że oryginalność muzyki kompozytora uwarunkowana jest przesłankami tak technicznymi, jak i estetycznymi. W obu przypadkach sprzyja to powstaniu zjawisk będących zespoleniem przeciwieństw. Pisarstwo kompozytorskie stanowi połączenie elementów nowej prostoty z wyrafinowaną postacią faktury, rodzącej się z polifonicznej lub heterofonicznej „więzi” głosów orkiestrowych, z subtelnego wyboru barw i rejestrów.

Estetyczno-poetyckie wrażenia wywoływane muzyką Szymańskiego (być może wbrew woli kompozytora) dla mnie, jako dla słuchacza, podyktowane są inną antynomią – zespoleniem tego co abstrakcyjne z tym co semantyczne. Przykładowo w *Particie III* taka antynomia powstaje w wyniku percepcji aktywnej i intensywnej, lecz pozbawionej indywidualnego emocjonalnego charakteru sekcji pierwszej oraz „cichej” sekcji drugiej, semantyzowanej lekkimi aluzjami do intonacji *lamento*, opartej na falujących, smutno opadających frazach melodycznych. Ten typ kontrastu – tak typowy dla Szymańskiego – oraz dramatyczny tok, wszelkimi sposobami urozmaicany przez kompozytora w utworach, układa się w świadomości słuchacza w logiczny szlak od „materii” ku „duchowości”. Byłam niezmiernie rada, że potwierdzenie mych odczuć znalazłam w artykule Bohdana Pocięja o *Konercie fortepianowym* Szymańskiego, który to utwór zdaniem autora „(...) od rejonów gry energicznej, twardej, związanej jeszcze z materią – wznosi się w sferę czystego ducha”¹⁰.

I to właśnie odróżnia Szymańskiego i od ekspresjonistycznego dramatyzmu w twórczości kompozytorów rosyjskich, i od posępnego romantyzmu Pendereckiego, i od uprawiania „czystej gry”, i od sentymentalnego muzycznego „pejzażu” tak modnego w twórczości polskich kompozytorów pokolenia lat pięćdziesiątych.

tlum. Małgorzata Janicka-Słysz

¹⁰ Bohdan Pocięj, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego* (w cyklu *Próby utrwalenia*), „Ruch Muzyczny”, 1995, nr 6, s. 17.

ANEKS¹¹

I. Nota biograficzna

Paweł Szymański urodził się 28 marca 1954 r. w Warszawie. Ukończył Liceum Muzyczne w klasie fagotu, a następnie warszawską Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną (obecnie Akademia Muzyczna) w klasie kompozycji Włodzimierza Kotońskiego, uzyskując dyplom z wyróżnieniem (1978). Studiował również pod kierunkiem Tadeusza Bairda w Warszawie i Romana Haubenstock-Ramatiego w Wiedniu. W roku 1976 brał udział w Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Innsbrucku, a w latach 1978, 1980 i 1982 – uczestniczył w Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt. W latach 1979–1981 współpracował ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia. Pisał utwory na zamówienie Polskiego Radia, BBC, Radio France, Radia Węgierskiego i dla znanych wykonawców muzyki współczesnej, jak London Sinfonietta czy Ensemble Wiener Collage. Jego kompozycje były wyróżnione dwukrotnie na Międzynarodowej Trybunie UNESCO w Paryżu (1994 – *Miserere*). Jest laureatem Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1993), Wielkiej Nagrody Fundacji Kultury (1994). Jest członkiem Komisji Repertuarowej „Warszawskiej Jesieni”. Mieszka i pracuje jako wolny artysta w Warszawie.

II. Wykaz utworów

♦ Utwory orkiestrowe

- Partita I* na orkiestrę (1976)
- Partita II* na orkiestrę (1977–1978)
- Partita III* na klawesyn i orkiestrę (1985–1986)
- Partita IV* na orkiestrę (1986)
- Through the Looking Glass...* na orkiestrę kameralną (1987)
- A Study of Shade* na orkiestrę kameralną (1989)
- Quasi una sinfonia* na orkiestrę kameralną (1990)
- Sixty-odd Pages* na orkiestrę kameralną (1991)
- A Study of Shade* – wersja na orkiestrę symfoniczną (1992)
- Two Studies* na orkiestrę (1992)
- Koncert* na fortepian i orkiestrę (1994)

♦ Utwory kameralne

- Epitafium* na dwa fortepiany (1974)
- Kwartet smyczkowy* (1975)
- Limeryki* na skrzypce i klawesyn (1975)
- Intermezzo* na zespół instrumentalny (1977)
- Limeryki* – wersja na flet, skrzypce i wiolonczelę (1979)
- 10 Utworów* na trio smyczkowe (1979)
- 2 Utwory* na kwartet smyczkowy (1982)
- Sonata* na 9 (27) skrzypiec, 1 (3) kontrabasy i perkusję (1982)
- Appendix* na flet piccolo i inne instrumenty (1983)

¹¹ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

- 2 *Konstrukcje iluzoryczne* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984)
a due na dwoje skrzypiec (1991)
 5 *Utworów* na kwartet smyczkowy (1992)
 3 *Utwory* na trzy flety proste z akompaniamentem metronomu (1993)
Through the Looking Glass... III na klawesyn solo lub klawesyn i kwartet smyczkowy (1994)
Bagatelle für A.W. na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian (1995)
Sonat(in)a na fortepian z towarzyszeniem klarnetu, puzonu i wiolonczeli (1995)
Recalling a Serenade na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1996)

♦ **Utwory na instrumenty solowe**

- Trop* na fortepian (1986)
 2 *Etiudy* na fortepian (1986)
A Kaleidoscope for M.C.E. na wiolonczelę (1989)
 2 *Melodie* na fortepian (1995)

♦ **Utwory wokально-instrumentalne**

- Kyrie* na chór chłopięcy i orkiestrę (1977)
Gloria na chór żeński i orkiestrę (1979)
Villanelle na tenor altowy, dwie altówki i klawesyn do tekstu Jamesa Joyce'a (1981)
 4 *Utwory liturgiczne* na sopran i orkiestrę (1980–1981)
Lux aeterna na głosy i instrumenty (1984)
Miserere na głosy i instrumenty (1993)
In Paradisum deducant te Angeli, motet na chór męski (1995)

♦ **Utwory na taśmę**

- La folia* na taśmę (1979)
...under the plane tree na taśmę (1980)
Crux fidelis na taśmę magnetofonową quadro (warstwa dźwiękowa wystawy „Znak krzyża w sztuce” – 1983)
Through the Looking Glass... II na taśmę magnetofonową quadro (1988)

Summary

Postmodernism in the Interpretation of Paweł Szymański

The broadly-conceived notion of postmodernism includes also the concept of polystylistics. The technique of polystylistics, which consists in combining various styles, comprises several methods of distinct semiotic functions. One of them works on the basis of synthetic unification of varying stylistic elements. This type of polystylistics has been adopted by Paweł Szymański. For certain composers (primarily Russian), polystylistics is a technique which rises up to the status of a symbolic idea. In the case of A. Schnittke's method, for example, it is typical that a quotation, quasi-quotation, allusion, etc. in the dramaturgy of a work is meant to be a reference to its humanistic conception, it becomes the

work's central point. In such cases the purpose of the work's existence goes beyond its purely musical content. In this way new symbols, signs or cultural notions come into being.

In Western music, and also in Polish music, a different attitude to polystylistics can be observed. A ludic manner of style unification dominates. There are numerous meditative and contemplative works (the «musical landscapes» of a kind) in the portfolios of mainly Polish composers, such as W. Kotoński, A. Lasoń, A. Krzanowski, E. Knapik and others. In the works of M. Kapel (Germany) a juxtaposition of high-brow musical culture and a subculture takes place (just as in Schnittke's case). The audience may guess at the "play of meanings", but, in contrast to Schnittke's art, this kind of music will not be received in terms of a «higher-order» of things.

Szymański's polystylistics touches upon the ludic principle only in part. It is created through interfering with the syntax of the assimilated style and subjecting the latter to one's own rules of the game. The composer is interested primarily in the process of structuring the musical text. His starting point is a structure which is fairly complex, since its original variant is left beyond the framework of composition. The consequences of its existence remain an important fact for Szymański: "It [the structure] runs as if parallel to the work, although it is only implied and never occurs in its original form. To avoid a purely speculative impact, one should enable the distinction between what belongs to the original structure and what is its transformation or even comes from the outside" (Paweł Szymański, *Autorefleksja* [in:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, Kraków 1986, p. 297). It is precisely in order to enable this distinction that Szymański introduces elements of other styles.

Szymański adopts the polystylistics different from the one mentioned above; its nature consists in opening the way for an intellectual game, where the poetic distortion of the syntax of an external style (Baroque or Classical) tends towards its gradual annihilation. Szymański's technique combines the features of new simplicity with the elaborate character of polyphonic or heterophonic texture. The composer's poetics also contains the antonymy of the unification of a semantic and an abstract category. It is that which is the backbone of the work's dramaturgy, which makes it way logically "from the abstract to the concrete", "from the material to the spiritual."



PREZENTACJE DYSKUSJE



Festiwale, festiwale... Prezentacje, relacje, wspomnienia

Józef Patkowski (Warszawa)
WARSZAWSKA JESIEŃ

Prawie od początku istnienia „Warszawskiej Jesieni”, od 1959 roku, uczestniczę w programowaniu festiwalu i czuję się współodpowiedzialny za jego kształt. Trudno mi zatem mówić krytycznie o programie „Warszawskiej Jesieni”, ale mogę się podzielić refleksjami, które są dla mnie ważne. Wszystkich, którzy chcieliby zapoznać się z najważniejszymi dokonaniem Festiwalu, odsyłam do eseju Olgierda Pisarenki, opublikowanego w książce pamiątkowej wydanej z okazji 50 lat Związku Kompozytorów Polskich. Można tam znaleźć syntetyczny opis i bardzo wnikliwą, trafną ocenę całości przedsięwzięcia.

Jest kilka rzeczy, które trzeba powiedzieć o początkach „Warszawskiej Jesieni”. Narodziła się ona w 1956 roku i była właściwie odpowiedzią na Festiwal Muzyki Polskiej – imprezę typu propagandowego raczej i fasadowego. „Warszawska Jesień” podjęła trudne zadanie nadrobienia zaległości w prezentowaniu muzyki współczesnej, która nie była dotychczas w Polsce wykonywana i próbę śledzenia aktualnej twórczości na świecie. Pierwszy Festiwal w 1956 roku był jeszcze ogromnie kompromisowy, „kontraktowy”. Pojawiały się w nim ślady myślenia administracyjnego, fasadowego (np. wprowadzenie orkiestr, które miały umowy kulturalne z Polską), ale był już przeglądem interesującej polskiej twórczości.

Od samego początku – to ważne – organizatorem Festiwalu jest Związek Kompozytorów Polskich. Festiwal aż do dzisiaj, do trzydziestej siódmej edycji, nie usamodzielniał się jako osobna jednostka. Zarówno w sensie artystycznym, jak i organizacyjnym firmuje go Związek Kompozytorów Polskich poprzez wyłonioną spośród swych członków grupę kompozytorów, krytyków i muzykologów. W pierwszym okresie byli to przede wszystkim Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Dobrowolski, Andrzej Mańkowski i moja skromna osoba. Później wchodzili do tego grona przedstawiciele coraz młodszych generacji. Wspominam o tym dlatego, że mamy tu do czynienia z dość specyficzną sytuacją. Po pierwsze: odpowiedzialność za kształt Festiwalu spoczywa na grupie ludzi, a nie

na jednej osobie – tak jest aż do dzisiaj – i to na grupie aktywnych artystów, do czego przywiązuję ogromną wagę. Uważam, że my – muzykolodzy, krytycy – byliśmy raczej kibicami, którzy mogli dostarczyć materiał, coś opracować. Natomiast w komisji programowej ścierały się poglądy na różne estetyki i prądy artystyczne, które powinny być przedstawione. A drugi powód jest taki, że to chyba jedyny na świecie Festiwal, za który w zetatyzowanym, totalitarnym państwie odpowiedzialność ponosili artyści, realizując go poprzez środki establishmentu i to do 1966 roku w ramach bardzo sztywnej instytucji jaką jest Filharmonia Narodowa.

Program festiwalu obejmujący zakres tzw. klasycznych dzieł muzyki XX wieku – komponowanych powiedzmy przed 1950 rokiem – był bardzo podobny do programu edukacyjnego, jaki miał Darmstadt (z tym, że Darmstadt zaczął się 10 lat wcześniej). A zatem Szkoła Wiedeńska i Bartók prawie w równych proporcjach, Frank Martin, oczywiście muzyka rosyjska: Prokofiew, Szostakowicz – to grupa kompozytorów, która będzie stale funkcjonowała w programach „Warszawskiej Jesieni”. Pamiętam, jak Witold Lutosławski określił, że poszukujemy „kamieni milowych” w rozwoju historii muzyki, które na pewno powinny zaistnieć na festiwalu, i to w pierwszorzędnych wykonaniach.

Żeby przedstawić skalę i strukturę Festiwalu, w wielkim przybliżeniu można powiedzieć, że jest to od 16 do 24 koncertów (w różnych okresach różnie bywało), 100–120 utworów, w tym 25–30 polskich, 5–10 muzyki eksperymentalnej, elektronicznej i komputerowej i 10–20 klasyki komponowanej przed 1950 rokiem. W ogólnej charakterystyce „Warszawskiej Jesieni” wydaje się, że podstawową sprawą jest rodzima twórczość. Reprezentujemy kulturę, która bardzo długo była w izolacji, mimotwarcia w 1957 roku. Ślady tej izolacji jeszcze długo pozostaną i dlatego w każdym programie Festiwalu istnieją jako dwie różne jakości: muzyka polska i muzyka aktualna ze świata.

Czym był Festiwal i czym jest do dzisiaj? Otóż – lubię używać takiego porównania – jest to „muzeum sztuki współczesnej” i „galeria sztuki aktualnej” – instytucja, do której idziemy na chwilę sprawdzić jak malował kiedyś Mondrian, a jak Kandinsky, a obok mamy czasowe, aktualne wystawy malarzy i rzeźbiarzy z różnych krajów.

Ewenement „Warszawskiej Jesieni” polega na tym, że jej program rozsadził ramy Filharmonii Narodowej, nie mieścił się już w jej konwencjach wykonawczych. Do 1966 roku był tam jeszcze realizowany, ale – poprzez rozszerzenie programu o muzykę elektroniczną, eksperymenty Stockhausena (w 1958 roku), Cage’a (w 1964 roku) – stworzył nowe pole dźwiękowe, rozszerzył spektrum zjawisk muzycznych w stosunku do tego, co było w Filharmonii dotychczas realizowane. W 1966 roku koncerty przenoszą się do Akademii Muzycznej, w 1969 pojawiają się cykle koncertów nocnych, wieczornych – symfonicznych czy operowych, popołudniowych, zatem zmienia się struktura festiwalu. Pojawiają się takie wydarzenia, jak w 1967 roku wykonanie w SGPiS, w zupełnie nowym *environment* Xenakisa *Terrêktorch*, w 1972 Sierockiego *Continuum* (uzbrojenie sali Filharmonii Narodowej w 6 grup perkusyjnych zmieniało sens recepcji muzycznej w tym wnętrzu) w 1975 roku znowu Xenakisa *Persephassa*.

Festiwale jako zmasowana formuła recepcji muzyki w krótkim czasie – to jest mój czysto wrażliwy odbiór – pozostawiają mimo wszystko wspomnienie wielkiego przeżycia jednego, dwóch, trzech zjawisk (reszta to właśnie „muzeum”, które stanowi wartość poznawczą). I tak 1958 rok to była dla mnie muzyka elektroniczna i *Muzyka żałobna* Lutosławskiego, 1959 – muzyka konkretna z Pierre Schaefferem i Góreckiego *I Symfonia*, 1961 – *Il canto sospeso* Nono i Pendereckiego *Tren*, 1964 – John Cage i Merce Cunningham oraz pokaz filmów Piotra Kamlera z grupy Recherches Images z Paryża, w 1966 – Kulturkvartetten ze Szwecji, w 1967 – *Pasja* Pendereckiego i właśnie *Terrêtektorh* Xenakisa. W 1969 – gdy myślałem, co bym wymienił jako rzecz dla mnie ważną – *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* Messiaena wykonane przez Ogdona, to był jakiś punkt kulminacyjny. A w ostatnich festiwalach: rok 1988 – Nono i jego *Diario polacco*, a także *Czarna maska* Pendereckiego, 1989 – Messiaena *Święty Franciszek z Asyżu* i również Messiaen – recital Jennifer Bade, w 1990 roku oczywiście muzyka Andrzeja Panufnika, w 1991 – nic z awangardy, tylko *Pierrot lunaire* z Sukovą (to było dla mnie olśniewające przeżycie), w 1993 – oczywiście *IV Symfonia* Lutosławskiego i jego *Koncert fortepianowy*. W dziedzinie, którą się bezpośrednio zajmuję, można zauważyć pewną prawidłowość. W 1958, 1959 roku otrzymaliśmy z pierwszej ręki informacje o muzyce elektronicznej i konkretnej (Stockhausen). Później, po trzyletniej przerwie, zaczynają się pojawiać utwory kompozytorów polskich. W 1962 roku mamy pierwszy polski utwór – *Psalmus* Pendereckiego.

Kształt i mit „Warszawskiej Jesieni” zostały stworzone przez cztery pierwsze Festiwale. Nastąpiło wtedy wielkie nagromadzenie muzyki awangardowej, bardzo kontrastowej: z jednej strony przypomnienie wydarzeń częściowo znanych, z drugiej zupełnie nowe zjawiska dźwiękowe. Mniej więcej do 1964 roku, do debiutu Tomasza Sikorskiego stworzył się *image*, który – jak zwykle z obrazami – jest częściowo prawdziwy, częściowo fałszywy. Wielu ludzi raziły nieliczne zjawiska radykalnie awangardowe; stąd Festiwal zyskał renomę rewolucyjnego. Ale gdy uważnie prześledzimy programy i odtworzymy intensywność poszczególnych koncertów zauważymy, że muzyka awangardowa trudniejsza w percepcji była bardzo dobrze zrównoważona przez zjawiska uznane za trwałe.

Roman Kowal (Kraków)

JAZZ JAMBOREE

Festiwal „Jazz Jamboree” od samego początku – jeśli nieco naciągnąć fakty – towarzyszy „Warszawskiej Jesieni”. W kalendarzu festiwalowym odziela je tylko miesiąc, bo „Jamboree” odbywa się tradycyjnie z końcem października. Mówię o naciąganiu faktów, bowiem Festiwal „Jazz Jamboree” rozpoczął się w 1956 r. w sierpniu, tyle, że w Sopocie, jako „Międzynarodowy Festiwal Jazzowy”. Potem, w roku 1958 z różnych powodów, o których nie ma tu czasu rozprawiać, przeniesiono festiwal do Warszawy jako „Jazz 58”. Autorem terminu „Jazz Jamboree” był oczywiście Tyrmand, ówczesny guru polskiego środowiska jazzowego, obejmującego pięć miast: Warszawę, Kraków, Łódź, Poznań i Gdańsk. Przed Festiwalami sopo-

kim i warszawskim zaistniał, jak wiadomo, najstarszy polski festiwal, krakowskie „Zaduszki Jazzowe”, w 1954 roku (1–3 listopada), ale to inna historia. Jeśli dołączyć historię „Zaduszek” do istnienia „Jamboree”, to okaże się, że jako pierwsi w krajach „bloku wschodniego” zorganizowaliśmy imprezę tego rodzaju.

Aby uświadomić sobie czym były w tamtych latach te festiwale, przytoczę słowa Joachima Ernsta Berendta, który stwierdził, że nie zna żadnego innego kraju, gdzie słowo „jazz” zyskałoby funkcję „sygnału”. Wydaje mi się, że to bardzo celne sformułowanie. Bo jeśli sięgniemy trochę głębiej w historię, to okaże się, że w czasie okupacji zabroniono grać zarówno Chopina jak i jazz, a dlatego właśnie grano jedno i drugie: Chopina w czasie konspiracyjnych koncertów, jazz w restauracjach pod kamuflażem niemieckich orkiestrówek rozłożonych na pulpitach. Po wojnie jazzu słuchało się też z radia American Forces Network, a od 1952 roku w audycjach Głosu Ameryki, które prowadził nieodżałowany Willis Conover. Mówi się nawet, że to on miał swój wielki wkład w rozbicie muru berlińskiego. Po wojnie grało się jazz w klubach chrześcijańskiej młodzieży YMCA w Krakowie, Łodzi, Warszawie, Poznaniu. Rok 1949 położył kres oficjalnemu uprawianiu tej muzyki. UB rytualnie potłukł młotkiem w Łodzi 200 płyt. Dalej grało się jazz w prywatnych mieszkaniach, niezależnie od politycznej koniunktury, w Krakowie np. w historycznym mieszkaniu państwa Fersterów przy ulicy Retoryka – pod pozorem imienin. Tutaj wyrastała, często pod okiem przedwojennych muzyków lokalowych jak Puc, Wróbel, bracia Łysakowie, przyszła kadra polskich festiwali jazzowych: Matuszkiewicz, Namysłowski, Komeda, Trzaskowski, Kurylewicz, Warska.

Jakim festiwalem był, jakim festiwalem jest „Jamboree”, gdy porównać go z „Warszawską Jesienią” i z innymi polskimi festiwalami? Musimy zdać sobie sprawę z podstawowego rozróżnienia, że jest to bardziej festiwal wykonawców, niż kompozytorów, a może przede wszystkim wykonawców, bo w jazzie wykonawcy są zawsze także improwizującymi kompozytorami.

„Jamboree” był kontynuacją dwóch festiwali sopockich, które narobiły sporo zamieszania i w pewnym sensie relegowano je z Sopotu. Dość poczytać odznaczające się najwyższą temperaturą głosy publicystów, w tej liczbie Stefana Kisielewskiego! Pierwsza impreza warszawska była imprezą „buntu”, tak ją nazwano w prasie. Festiwal trwa od tamtych lat cztery dni, choć w różnych wariantach, i w gronie różnych imprez towarzyszących. Z reguły w ostatnim tygodniu października, z czterema koncertami wieczornymi, niekiedy także popołudniowymi, pierwotnie w Filharmonii Narodowej, potem po skandalu z koncertem Michała Urbaniaka, kiedy musiała interweniować milicja, w Sali Kongresowej; również w klubach studenckich jak Hybrydy, Remont, także na Ścianie Wschodniej, w kinach, w operetce.

Istotniejsza może od kwestii formalnych była kwestia programowa, reperturowa. Zawsze był tu blok programowy polski, do tego bloku europejski i amerykański, poszerzany często o kraje całego świata, jak Japonia, Ameryka Łacińska, Australia, Afryka itd. Były to jednak przystawki do głównych dań. Jakie było miejsce polskiego jazzu? Był zawsze reprezentowany jako *pendant* do jazzu amerykańskiego. Przełomem – gdy idzie o nieunikniony na początku prowincjonalizm twórczy i wykonawczy – był występ w 1960 ówczesnej największej gwiazdy Stana Getza z polską

sekcją rytmiczną – Trzaskowski, Dąbrowski, Dyląg. Odtąd jest okazją do interesujących porównań i nauki. Tutaj zwróciłbym uwagę na jeszcze jeden element, jak sądzę, nie do przecenienia. „Jazz Jamboree” był przez wiele lat nie tylko dla Polaków. Aż do zburzenia muru berlińskiego był to właściwie jedyny festiwal dostępny dla Niemców z NRD, którzy co roku stanowili ogromną część publiczności Sali Kongresowej. To było dla nich coś ogromnie ważnego, bo festiwale w Dreźnie czy Lipsku miały charakter bardziej lokalny, ideologiczny. Dlatego Niemcy, a i w pewnej mierze Czesi, Słowacy i obywatele ZSRR, przyjeżdżali, bowiem można było tu posłuchać – bez przesady – najlepszego jazzu amerykańskiego. Był to festiwal zachodni, ale na Wschodzie. Gościliśmy w Warszawie niemal wszystkich ważnych artystów amerykańskich, najstarszych, młodszych i najmłodszych, wiele gwiazd przyjeżdżało kilkakrotnie. I tak jest do dzisiaj. Kulminacją były oczywiście dwie wizyty Milesa Davisa, w 1983 i 1988 roku. Dzisiaj, patrząc z perspektywy historycznej, trzeba zauważyć, że Festiwal warszawski jest imprezą niewielką w relacji do np. North Sea Festival, trwającego przez tydzień, na osiemnastu estradach, po trzy koncerty dziennie na każdej z nich. Festiwal warszawski jest mały, bo nie sposób w ciągu czterech koncertów przedstawić aktualny stan jazzu światowego, ani nawet amerykańskiego, nie mówiąc o niezbędnych funduszach. Ale i na to jest remedium. Powstały zupełnie nowe, większe, organizowane przez młodych festiwale w Warszawie – „Warsaw Summer Jazz Days”, w Poznaniu – „Jazz Fair”, w Gdyni – „Gdynia Summer Jazz Days”, Festiwal w Łodzi itd. A istnieje przecież od lat wiele pomniejszych festiwali, jak te w Zamościu, Kaliszu – jest ich w skali roku kilkanaście, festiwale pianistów, wokalistów, gitarzystów. Poszerzają one i uzupełniają te wielkie festiwale.

Janusz Kempański (Poznań) **POZNAŃSKA WIOSNA MUZYCZNA**

Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna” jest drugim pod względem starszeństwa festiwalem nowej muzyki w naszym kraju (w roku 1996 odbyła się 33 edycja). Wcześniejszy jest jedynie Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Kiedy w roku 1961 został zorganizowany w Poznaniu I Festiwal, jeszcze wtedy o skromnych rozmiarach, stało się to za sprawą Tadeusza Szeligowskiego – kompozytora urodzonego we Lwowie, który na stałe związał się od roku 1947 z grodem Przemysławem. On to bowiem posługując się terminem „terror awangardy”, który wiązał częściowo z funkcjonowaniem „Warszawskiej Jesieni”, postanowił stworzyć możliwość prezentacji utworów tym kompozytorom, którzy temu tzw. „terrorowi awangardy” się nie poddawali. Tadeusza Szeligowskiego trudno byłoby nazwać twórcą awangardowym, a jego studia paryskie u Nadii Boulanger skierowały go do nurtu neoklasycznego. Poznaniowi zaś nieobca była idea festiwali muzycznych, żeby przypomnieć chociażby zaplanowany jako coroczny od 1938 roku „Tydzień Muzyki Polskiej”.

Już pierwsza „Poznańska Wiosna Muzyczna” określiła podstawowy cel Festiwalu: stworzenie możliwości prezentowania utworów kompozytorom polskim bez prefe-

rowania jakiejkolwiek jednej tendencji twórczej. Jakkolwiek realizacja wszystkich festiwali była przejawem zbiorowej inicjatywy, to nie sposób nie docenić wkładu pojedynczych osób. I tak w pierwszej fazie rozwoju Festiwalu (do 1963) decydującą rolę odgrywał wspomniany już Tadeusz Szeligowski. Wtedy to „Wiosna” była przede wszystkim Festiwalem o znaczeniu lokalnym, gdyż udział kompozytorów polskich spoza środowiska poznańskiego był znikomy.

Drugą fazę rozwoju festiwalu (lata 1964–1970) określiła wiodąca rola Floriana Dąbrowskiego. Festiwal przekształcił się z imprezy lokalnej w ogólnopolską poprzez umieszczenie w programie koncertów także utworów kompozytorów spoza środowiska poznańskiego, wytypowanych przez poszczególne Koła Terenowe ZKP. Niemniej w dalszym ciągu utrzymuje się uprzywilejowana pozycja poznańskiego środowiska twórczego. Każdy kompozytor poznański miał niejako „regulaminowo” zagwarantowaną szansę umieszczenia swojej kompozycji w programie Festiwalu. Radykalną zmianę przynosi dopiero rok 1971, kiedy zostaje powołana po raz pierwszy Komisja Repertuarowa, której skład osobowy się zmieniał. Znajdowali się w nim także przedstawiciele innych niż poznańskie środowisk twórczych: gdańskiego, wrocławskiego, czy krakowskiego, żeby przykładowo wymienić niejednokrotny udział w pracach Komisji prof. Marka Stachowskiego. W tym czasie sformułowano też zasadę wyboru dzieł do programu. Musiały one powstać w ostatnich 5 latach. Nie przestrzegano co prawda sztywno tej zasady, dopuszczając do wykonania utwory Karola Szymanowskiego, czy założyciela Festiwalu – Tadeusza Szeligowskiego. Od zasady tej odstąpiono definitywnie w roku 1980.

Od 1975 wprowadzone zostało przez organizatorów zamawianie utworów u czołowych polskich kompozytorów. Znajdowały one swoje wykonania na kolejnych festiwalach. Pierwszymi utworami, które powstały z inspiracji festiwalu, były: *Ballada* na orkiestrę symfoniczną Franciszka Woźniaka oraz *Amen* na chór mieszany Henryka Mikołaja Góreckiego. Wreszcie w 1985 roku z okazji 25 rocznicy istnienia „Poznańskich Wiosen” zorganizowany został Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski na utwory kameralne i symfoniczne. Wśród laureatów konkursu pojawiają się nazwiska przedstawicieli młodej generacji twórców, m.in.: Renata Kunkel, Krzesimir Dębski, Andrzej i Grażyna Krzanowscy.

Zmieniająca się w ostatnich latach sytuacja wewnętrzna naszego kraju oddziaływała także na kształt „Poznańskich Wiosen”. Najbardziej dało się to zaobserwować od roku 1989. Nie tylko poprzez zmniejszenie przyznawanych państwowych dotacji finansowych, którego następstwem stało się ograniczenie ram Festiwalu, lecz również poprzez zmianę formuły Festiwalu. Od roku 1989 pojawił się Festiwal autorski, którego koncepcję tworzy i przedstawia jedna osoba. Do tej pory byli to: Tadeusz Szantruczek, Lidia Zielińska Zbigniew Kozub.

„Poznańska Wiosna Muzyczna” nie była wyłącznie spotkaniem z żywą polską muzyką współczesną. W trakcie festiwali odbywały się częste spotkania muzykologów, teoretyków i krytyków, które były świetną okazją do dokonywania uogólnień i przede wszystkim wymiany poglądów na sytuację polskiej muzyki współczesnej. Szczególnie ważne były tu dwa nurty spotkań: 1. odnoszący się do polskiej kultury muzycznej pojmowanej szeroko. Odbyły się trzy takie spotkania: sesja muzykologi-

czna w XXV-lecie Polski powojennej (1969) oraz dwie konferencje okrągłego stołu (1974, 1980) z udziałem najwybitniejszych znawców przedmiotu, jak np. Mieczysław Tomaszewski, Stefan Śledziński, Józef Patkowski, czy Krzysztof Droba i Andrzej Chłopecki; 2. poświęcony analizie i interpretacji muzyki wokarno-instrumentalnej XX wieku (1978, 1979), w których licznymi uczestnikami byli członkowie obchodzącej w tym roku swój jubileusz Krakowskiej Szkoły Teoretycznej.

Zastanawiając się nad znaczeniem „Poznańskiej Wiosny Muzycznej” dla polskiej kultury muzycznej należałoby wymienić kilka jej ważnych cech:

1. obecność na Festiwalu niemal wszystkich (a) znaczących tendencji twórczych muzyki polskiej po II wojnie światowej – bez dyskryminowania żadnej, jak również dominacji którejkolwiek; (b) generacji kompozytorskich;
2. znacząca liczba prawykonań utworów nowopowstałych (24 w 1970 roku);
3. obecność na Festiwalu niemal wszystkich najwybitniejszych polskich wykonawców i zespołów muzyki współczesnej;
4. inspirowanie środowiska kompozytorskiego przez instytucję zamówień utworów (niestety zaniechana) kierowanych do uznanych już twórców (m.in. Góreckiego, czy Moszumańskiej-Nazar);
5. spotkania muzykologów, teoretyków i krytyków;
6. poszerzenie kręgu odbiorców o środowisko dziecięce (do 1978), połączone ze spotkaniami z kompozytorami i animatorami muzycznymi.

„Poznańska Wiosna Muzyczna” starała się wywiązywać z postawionych sobie zadań w miarę aktualnych możliwości. Przetrwała aż 33 lata, mimo iż w naszym kraju pojawiły się inne festiwale promujące polską muzykę współczesną, jak wrocławski, krakowski, szczeciński. Pozostała jednak wierna w pewnym sensie idei swojego założyciela, Tadeusza Szeligowskiego – nie poddawania się „terrorowi awangardy”, promowania wolności twórczej oraz pluralizmu i różnorodności języka muzycznego. Na temat historii Festiwalu powstało opracowanie Aleksandry Godlewskiej-Szulc, *Festiwale Polskiej Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna” w latach 1961–1989*, Związek Kompozytorów Polskich – Oddział w Poznaniu, Poznań 1990.

Ewa Woynarowska (Stalowa Wola)
MŁODZI MUZYCY MŁODEMU MIASTU

Festiwal „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu”, odbywający się w Stalowej Woli w latach 1975–1980, skupiał wokół siebie przede wszystkim miejscową młodzież, do której i ja należałam. Stanowiliśmy grupę słuchaczy-uczestników bardzo wyczulonych na prawdę i autentyczność. Festiwal – święto sztuki w przemysłowym mieście – wciągał nas bez reszty. Utwory kompozytorów współczesnych, o których istnieniu dowiadaliśmy się po raz pierwszy, przemówiły do nas osobistym tonem i szczerością wypowiedzi. Wierzyliśmy im tak jak i organizatorom, bo traktowali nas młodych poważnie i odpowiedzialnie. Myślę tutaj nie tylko o Krzysztofie Drobie, który porwał nas swoją

pasją, ale i o Józefie Rychliku, a także Małgorzacie Dziewulskiej, którzy prowadzili kursy muzyki elektronicznej (Rychlik) oraz działania parateatralne (Dziewulska).

Festiwal „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” był czasem twórczości i radości. Po latach okazało się, iż Festiwal miał wpływ na treść i sposób życia wielu słuchaczy-uczestników. Wychował grupę pokoleniową wierną jego przesłaniom. Są wśród nich dzisiaj instruktorzy muzyczni i teatralni, poeci, dziennikarze, reżyserzy, muzycy, którzy urzeczywistniają idee patrona Festiwalu – Charlesa Ivesa – i dopomagają młodym ludziom odnajdywać w sobie t w ó r c ę.

Zainspirowana ideami Festiwalu przez wiele lat poszukiwałam własnej drogi: komponując muzykę do teatru, dyrygując dziecięcymi i młodzieżowymi chórami, prowadząc wreszcie pracę pedagogiczną w szkole muzycznej w Stalowej Woli – w tej samej szkole, w której przed laty odbywały się koncerty festiwalowe. A kiedy podczas Muzycznych Spotkań Młodych „Alkagran ’94”, dedykowanych pamięci Andrzeja Krzanowskiego, prowadzony przeze mnie zespół dziecięcy wykonał utwory kompozytora „pokolenia Stalowej Woli”, zrozumiałam, że jestem wychowanką Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu”.

Bohdan Pociąg pisal o Festiwalu: „Festiwal ten (...) wydaje mi się sam w sobie dziełem sztuki, jak gdyby utworem muzycznym. (...) Nie jest ani «tradycyjny», ani «nowoczesny», ani «klasyczny», ani «awangardowy». Jest na wskroś antykonwencjonalny, (...) atrakcyjny (...) w równym stopniu (...) dla miejscowej młodzieży, jak i dla nas (...) – «znawców» z zewnątrz. (...) Pragnieniem tego Festiwalu jest, aby każda muzyka tu rozbrzmiewająca była odbierana i przeżywana jako muzyka n o w a, w pełni swej atrakcyjności”¹.

Festiwal zorganizowany przez Krzysztofa Drobę (wówczas asystenta w PWSM w Krakowie) i jego przyjaciół wykreował nie tylko kompozytorskie pokolenie „n o w e g o r o m a n t y z m u”. Uczynił coś daleko ważniejszego. Umożliwił młodym kompozytorom nawiązanie o s o b i s t y c h kontaktów z ludźmi, którzy uczą się dopiero słuchać muzyki. Stworzył warunki do zaistnienia s y t u a c j i p a r t n e r s t w a pomiędzy twórcą a słuchaczem. W tej sytuacji wartości estetyczne nie onieśmiały. Stawały się powszechne, nie tracąc nic ze swej wielkości.

Trzonem Festiwalu były specjalne k o n c e r t y k o m p o z y t o r s k i e, które – można powiedzieć – tworzyły historię muzyki polskiej. Tutaj w Stalowej Woli odbyły się pierwsze obszerne prezentacje twórczości Eugeniusza K n a p i k a, Andrzeja K r z a n o w s k i e g o (uczniów Henryka Mikołaja Góreckiego) oraz Aleksandra L a s o n i a, ucznia Józefa Świdra – wychowanków katowickiej PWSM. Towarzyszyły im artykuły młodego pokolenia krytyków, m.in. Leszka Polonego i Andrzeja Chłopeckiego. Potem kompozytorzy ci pojawili się na „Warszawskiej Jesieni”, zaczęli być grani na festiwalach zagranicznych. Zaistnieli jako zjawisko od schyłku lat pięćdziesiątych nie notowane: zjawisko p o k o l e n i a.

¹ B.. Pociąg, *Młodzi Muzycy Młodemu Miastu*, „Tygodnik Powszechny”, 1977, nr 25, s. 7.

„Najbardziej rewolucyjnym, najodważniejszym krokiem dzisiaj byłby akt zadający kłam zasadzie «co wczoraj dobre – dziś złe», zaś «co dobre dzisiaj – złe jutro»”². To, co postulował Lutosławski w roku 1980, było już kilka lat wcześniej praktykowane przez młodych kompozytorów w Stalowej Woli.

„Nasza twórczość (...) była opozycją (...) wobec nowości jako wartości samej w sobie (...). Od początku każdy z nas szedł własną drogą. I ta opozycja do awangardy była reakcją spontaniczną, sprzeciwem intuicyjnym, głęboko w nas tkwiącym. Dopiero później stopniowo uświadamialiśmy to sobie. I każdy z nas (Andrzej do roku 1990) pozostał wierny światu dźwiękowemu z pierwszych utworów”³

W latach 1975–1980 na Festiwalach „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” wykonanych zostało 11 utworów premierowych wymienionej trójki kompozytorów. Były to A. Lasonia: *Sonata* na skrzypce solo (1975), *Muzyka* na dowolny głos i taśmę magnetofonową (1975), *Koncert* na fortepian i trzy taśmy magnetofonowe (1975), *Muzyka kameralna II* (1976), *Muzyka kameralna III* (1978); A. Krzanowskiego: *Audycja IV* na głos, dwie taśmy i zespół instrumentalny (1975), *3 Etiudy* na sopran (1975–1976), *Studium V* na kwintet akordeonowy (1976), *Sonata* na tubę solo (1978); E. Knapika: *Tak jak nad brzegiem morza* (1977), *Corale, interludio e aria* na klawesyn, flet i 11 smyczków (1979).

Podczas VI Festiwalu (już bez udziału Krzysztofa Droby) do wymienionej trójki dołączył Paweł Szymański, kompozytor reprezentujący środowisko warszawskie, którego poznaliśmy z następujących utworów: *Epitafium* na dwa fortepiany, *Limeryki* (wersja na flet, skrzypce i wiolonczelę), *La Folia* (utwór na taśmę magnetofonową).

Młodzi kompozytorzy swoją twórczością zadali kłam powszechnym w połowie lat siedemdziesiątych opiniom o nieistnieniu w Polsce młodej twórczości kompozytorskiej wartiej zainteresowania.

Festiwal „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” stworzył młodym twórcom warunki do wyrażania tęsknot za wartościami, które odrzuciła awangarda: ładem i pięknem, harmonią i ekspresją uczuć. Tęsknoty te charakteryzowały nie tylko „pokolenie '51” (Krzanowski, Knapik, Lason), ale były immanentną cechą wielu kompozytorów młodej generacji granych w Stalowej Woli, takich jak Ewa Synowiec, Krzysztof Szwałgier, Anna Mikulska, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Krzysztof Zgraja, Grażyna Krzanowska, Zdzisław Piernik, Ewa Podgórska, Piotr Radko. Podczas stalowowolskiego święta muzyki wiele utworów wymienionych twórców było prawykonaniami dedykowanymi Festiwalowi.

Przed V Festiwalem został rozpisany konkurs, który poszerzył spektrum kompozytorskie m.in. o jego laureatów: Mirosława Gąsieńca i Pawła Buczyńskiego – drugie nagrody, Macieja Negreya – trzecia nagroda, wyłonionych przez Jury pod przewodnictwem Krzysztofa Pendereckiego. Pierwszą nagrodą został uhonorowany utwór *Corale, interludio e aria* Knapika.

² Witold Lutosławski, *Uwagi o sytuacji w muzyce dzisiaj*, „Ruch Muzyczny”, 1980, nr 13, s. 3–4.

³ Małgorzata Janicka-Słysz, *Eugeniusza Knapika spojrzenie na siebie i muzykę*, „Studio”, 1995, nr 2.

Młodzi twórcy zjeżdżali do Stalowej Woli pewni, że są wyczekiwani. Publiczność – przede wszystkim młodzież stalowowolska, krytycy i wykonawcy – oczekiwała na ich nowe kompozycje, osobiste wypowiedzi muzyczne w duchu idei patrona Festiwalu Ch. Ivesa: „To jest moja muzyka. To jestem ja sam”⁴. Wiedzieli już po pierwszym dniu Festiwalu, iż jest on miejscem, które współtworzą po to, aby ludzie mogli być w o l n i, nie skrępowani konwenansem czy konwencjami. Założeniem bowiem organizatorów było pełne zaufanie do młodych artystów.

Utwory wykonywane jednego dnia, w następnym były omawiane. Dyskusjom przewodzili m.in.: Władysław Stróżewski, Mieczysław Tomaszewski, Bohdan Pocij, Marek Stachowski oraz orędownicy nowej estetyki muzycznej: Leszek Polony, Andrzej Chłopecki. Podczas tych spotkań prezentowano tak znaczące dla polskiej myśli muzycznej teksty-wypowiedzi jak np. Leszka Polonego *Nowy romantyzm?* Natomiast w czasie trwania Kursów Interpretacji Dzieł Sztuki, prowadzonych przez prof. Władysława Stróżewskiego, wykonywane po raz pierwszy dzieła muzyczne młodych kompozytorów stawały się okazją do snucia refleksji nad swoistością współczesnej twórczości artystycznej i jej wartością.

Festiwal miał charakter interdyscyplinarny. Było to zresztą zgodne z predylekcjami kompozytorów „pokolenia Stalowej Woli” do inspiracji pozamuzycznych. Od początku Festiwalu oprawą muzycznych zdarzeń były też działania plastyczne krakowskich artystów: Piotra Kmiecica, Tadeusza Wiktora i Jacka Bukowskiego (autorów m.in. scenografii festiwalowej). Plastycy podejmowali działania muzyczno-plastyczne, happeningi, performances. Muzycy natomiast komponowali utwory inspirowane sztukami plastycznymi.

Podczas III Festiwalu została przedstawiona twórczość muzyczna oraz plastyczna litewskiego artysty Mikalojus K. Čiurlionisa, który w swoim malarstwie inspirował się muzyką. Vytautas Landsbergis – autor monografii o Čiurlionisie (późniejszy prezydent Litwy) – przedstawił publiczności na III Festiwalu twórczość malarską Čiurlionisa.

Pojawienie się wątku Čiurlionisa stało się zwiastunem prezentacji muzyki litewskiej na V Festiwalu (koncert monograficzny Broniusa Kutavičiusa wraz z Kwartetem Wileńskim i śpiewaczką Giedre Kaukaitė). Kompozytor żegnając się powiedział: „Nie słyszałem o festiwalu o podobnych założeniach”⁵.

Festiwal, który wyrósł na prowincji, nie chciał być prowincjonalny. „Według mego rozumienia byłby takim wówczas, gdyby skupił się na pseudowartościach. Nam jednak chodziło o sprawy istotne i nigdy nie mieliśmy skłonności do powielania wzorów. Wzory wypracowaliśmy sobie sami. Tak pomyślany festiwal musiał przygotować wykształcić dla siebie odbiorców”⁶.

⁴ Henry i Sindy Cowell, *Ives*, PWM, Kraków 1982, s. 20.

⁵ Walenty Sowa, *Po Festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu*, „Nowiny”, 1979, nr 118, s. 4.

⁶ *O Festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli* „Profile” rozmawiają z Krzysztofem Drobą „Profile”, 1979, nr 5, s. 17–18.

Przed kolejnymi edycjami Festiwalu były prowadzone akcje edukacyjne dla dzieci i młodzieży przez K. Drobę, J. Wnuk-Nazarową, J. Rychlika, H. Łazarską i M. Dzięwulską, m.in. spotkania, zajęcia wokalne z dziećmi, warsztaty parateatralne, kursy muzyki elektronicznej. Organizatorzy wyszli z założenia, że jedną z najprostszych dróg poznania muzyki współczesnej jest kreowanie tej muzyki, próbowali tym samym ziścić marzenia Ivesa o tym, aby nadszedł dzień, kiedy każdy człowiek będzie tworzył własną poezję lub „własne symfonie”.

Młodzież ze Stalowej Woli podczas Festiwalu była na różne sposoby wciągana w żywioł muzyki. Tworzone były dla niej warunki do samorealizacji. Już podczas trwania I Festiwalu odbyły się Kursy Nowej Muzyki prowadzone przez Ewę Niewaldę. Na II, III, V Festiwalu Józef Rychlik wprowadzał młodzież w arkana kompozycji muzyki elektronicznej urządzając w tym celu w PSM specjalne studio. Młodzież wykonując swoje utwory podczas koncertów festiwalowych stała się grupą współtworzącą Festiwal. Środki wyrazu tych wypowiedzi wzbogacano następnie o formy ekspresji parateatralnej. M. Dzięwulska pracowała z młodzieżą nad etiudami aktorskimi P. Brooka, a przy współudziale festiwalowych muzyków – Krzysztofa Sz wajgiera, Józefa Rychlika i studentów PWSM – stworzone zostały spektakle w formie zdarzeń teatralnych: *Ikar* (1978) oraz *Zabójstwo prof. Schlicka* (1979).

Działania z młodzieżą podczas Festiwalu przeczyły konwencjonalnym regułom „wychowywania przez sztukę”. Wpływ wychowawczy był dyskretny, ale o wiele silniejszy, niż w tradycyjnych wzorach koncertów i audycji szkolnych. Między muzykami a słuchaczami-uczestnikami powstała szczególna więź współpartnerstwa umożliwiającego w s p ó l n e, skupione wsłuchiwanie się w „nieposłuszną” muzykę Ivesa. „Cisza ta była tym bardziej osobliwa, że rozpiętość wieku słuchaczy obejmowała zakres od 5 lat do 60. Czegoś takiego nie widywało się na żadnym innym polskim festiwalu”⁷. Słuchacze i muzycy byli wolni w tym, co robili, tak jak wolni i niezależny był patron Festiwalu – kompozytor z amerykańskiej prowincji.

Twórczość Ivesa, tak często obecna w Stalowej Woli, kształtowała sposób bycia uczestników Festiwalu. Kompozytorzy i wykonawcy (m.in. i jego muzyki) nie przyjeżdżali tutaj po to, aby traktować swoje występy jako festiwalowe popisy, kolejne stopnie kariery artystycznej. Byli tu po to, aby dając z siebie artystyczne maksimum dać przede wszystkim świadectwo określonym wartościom.

Występy Orkiestry Kameralnej Kai Danczowskiej, recitale Olgi Sz wajgier wykonującej po raz pierwszy w Polsce pieśni Ivesa (około 60 pieśni), Aurelego Błaszczoka prezentującego (również po raz pierwszy w Polsce) wszystkie sonaty skrzypcowe Ivesa, czy koncerty kompozytorskie Krzanowskiego, Knapika, Lasonia – wynikały z postawy ivesowskiej. „Nie może być nic ekskluzywnego, jeśli idzie o sztukę istotną. Wywodzi się ona wprost z serca, doświadczeń życia, myślenia o nim i z jego toku”⁸. Twórcy i uczestnicy Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” byli jedną „rodziną” stwarzającą sytuacje i warunki potrzebne do tak prawdziwego zaistnienia

7 Roman Kowal, *Otwieranie uszu*, „Student”, 1976, nr 11, s. 10.

8 H. i S. Cowell, op. cit., s. 140.

muzyki. Mieszkańcy miasta użyczyli swoich domów na noclegi, samochodów jako środków transportu i również tą drogą zaprzyjaźniali się z muzykami.

A podczas Festiwalu rodziła się niepowtarzalna atmosfera wspólnego odkrywania, eksperymentowania, wspólnego przeżywania radości twórczych. Taki to był Festiwal, którego czuję się wychowanką.

Joanna Wnuk-Nazarowa (Kraków)⁹
SPOTKANIA MUZYCZNE W BARANOWIE

„Spotkania Muzyczne w Baranowie” to nie tylko Festiwal. To również seminaria i sympozja – taki też był tytuł spotkań. Festiwal, seminaria i sympozja – nie sposób oddzielić część festiwalową i omówić ją osobno, nie ukazując kontekstu. Festiwal był po prostu integralną częścią bardzo starannie pomyślanego, siedmioletniego projektu. W sumie Festiwal odbył się sześciokrotnie. Siódmy – również zaplanowany w każdym szczególe – niestety nie doszedł do skutku z powodu stanu wojennego. Baranów i jego geneza, zawartość – dlaczego żyje w naszych sercach do dziś i dlaczego tak mały miał rezonans w tzw. mediach? Trzeba by to wytłumaczyć.

Sama geneza jest opowieścią o tym, jak można było znaleźć „dobrych” komunistów i przy ich pomocy, za ich pieniądze stworzyć swoistego rodzaju „Arkadię”, która przyniosła owoce na długie, długie lata. Otóż – tak jak w Stalowej Woli – było to możliwe dzięki temu, że kulturą w tamtejszym Urzędzie Wojewódzkim zajmowała się Anna Kochan, osoba bezpartyjna, mająca swojego popiecznika we władzach województwa (notabene dawną panią od polskiego, która była wysoko postawiona w partii, a jednocześnie bardzo chciała coś dla kultury w swoim województwie zrobić). Po Festiwalu Stalowowolskim A. Kochan zaproponowała Krzysztofowi Drobie, że jest obiekt pozostający w gestii Siarkopolu, bardzo zamożnego przedsiębiorstwa wydobywania siarki – wspaniały zamek w Baranowie Sandomierskim. Zamek właściwie nie wykorzystany, a wręcz idealny do zorganizowania wielodniowego sympozjum połączonego z festiwalem, na którym skorzystałaby ziemia tarnobrzaska. A więc – Sandomierz, Stalowa Wola, Tarnobrzeg – taki trójkąt. To znaczy gdyby zorganizowano festiwal, to nie tylko „enklawa” ludzi w Baranowie cieszyłaby się koncertami, ale również można by je zaprezentować ludności całego województwa w przepięknych obiektach Sandomierza: kościołach, zamkach.

Krzysztof Droba poszedł z tym do Mieczysława Tomaszewskiego, który od dawna nosił się ze swoimi kolegami z „Res Facta”: Stefanem Jarocińskim, Michałem Bristigerem, Józefem Patkowskim i Janem Stęszewskim z zamiarem zrobienia czegoś na wielką skalę. Miało to być wielodniowe sympozjum, połączone z festiwalem, w którym o muzyce nie będzie się mówiło bez muzyki, ale w jej obecności gdzie będzie można zaprosić najwybitniejszych wykonawców polskich i zagranicz-

⁹ Wypowiedź spisana z taśmy, autoryzowana.

nych. Nie będą to czysto teoretyczne rozważania nad warsztatem kompozytorskim poszczególnych twórców, czy nad miejscem muzyki polskiej w świecie, lecz muzyka współczesna zostanie starannie umiejscowiona w kontekście tradycji (na ile czerpie z tradycji, a na ile przeciwko tej tradycji się buntuje, na ile jest jej kontynuacją, a na ile nie). No i przede wszystkim – w jakim kontekście kulturowym to wszystko funkcjonuje. Pierwszy Festiwal – seminaria – sympozja nosił nazwę „Musica Ars Nova – Ars Antiqua”. Ten tytuł przeszedł potem jako nadrzędne hasło na wszystkie Festiwale. Pojęcia *ars nova* – *ars antiqua* zastosowane są w tym momencie do sytuacji dnia dzisiejszego. Drugie spotkania (pierwsze były w 1976, drugie w 1977 roku) nosiły już podtytuł „Muzyka w muzyce” lub jak pisano później – „Muzyka wobec muzyki”. A więc sprawa cytatu, pastiszu, wariacyjności, inkrustacji. Trzeba zaznaczyć, że pojawiły się do tego jako *pendant* – teatr w teatrze, literatura w literaturze, itd... W 1978 roku „Muzyka a plastyka”, w 1979 „Muzyka a słowo”, w 1980 „Muzyka i teatr”, w 1981 „Dźwięk, rytm, muzyka i taniec”. Planowany festiwal w 1982 roku miał nosić tytuł „Muzyka a film”, który – jak wiadomo – jest syntezą sztuk i mieścił w sobie wiele z problematyki ujawnionej w poprzednich spotkaniach.

Proszę Państwa! Imponująco przedstawia się lista osobistości, które brały udział w seminariach i sympozjach. Początkowo obejmowała 50 osób, w ostatnim Festiwalu rozrosła się do ponad 100. Tajemnica polegała na tym, że kto raz przyjechał do Baranowa, zawsze już chciał być zapraszany. I trudno było tym osobistościom – i nie tylko osobistościom, również młodym teoretykom muzyki – odmówić prawa dzielenia się radością wspólnego przebywania – początkowo przez 11 dni, później przez 10, na końcu przez 9 – w enklawie zamkniętego murem wspaniałego zamku z hotelem i ogrodami. Żywił nas i poił Siarkopol, organizowane były wypadki do pięknego Sandomierza i wdzięcznej jako środowisko kulturotwórcze Stalowej Woli. Muzykolodzy, którzy się przez Festiwal przewinęli, to (wymieniam pomijając nasze środowisko akademickie – jasne jest, że brało ono wielki w tym udział): Ludwik Bielawski, Michał Bristiger, Andrzej Chodkowski, Teresa Chylińska, Elżbieta Dębowska, Ludwik Erhardt, Zofia Helman, Stefan Jarociński, Zofia Lissa, Grzegorz Michalski, Ewa Obniska, Józef Patkowski, Mirosław Perz, Bohdan Pocię, Jan Stęszewski, państwo Anna i Zygmunt Szwejkowscy. Z zagranicznych teoretyków: Edison Denisow, Vytautas Landsbergis, paru Bułgarów z Margaritą Keworkian na czele, Claudia Colombati z Włoch, Nadá Hrkova z dawniejszej Czechosłowacji. Filozofowie to przede wszystkim Władysław Stróżewski, Ewa Bieńkowska, inni profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego, jak historycy i teoretycy sztuki: Lech Kalinowski, Mieczysław Porębski, Maria Rzepińska (w Baranowie plastycznym). Teoretycy teatru i literatury to Małgorzata Szpakowska, Zbigniew Osiński, Jan Błoński, Kazimierz Braun, Krzysztof Byrski, Maria Janion, Zygmunt Kubiak, Helena Zaworska – żeby nie pominąć innych. Osobowości, które zostały zaproszone i wniosły istotny wkład to Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski, Jerzy Harasymowicz, Maria Kuncewiczowa, Janina Krauze-Świdorska, poetki – Anna Kamieńska i Wisława Szymborska. Z wykonawców – zespoły: Kwartet Wilanowski, początkujący wówczas Kwartet Śląski, Polska Orkiestra Kameralna z Jerzym Maksymiukiem, WOSPRiTV z Antonim

Witem, Cantores Minores Wratislavienses z Edmundem Kajdaszem, Słowacka Orkiestra Kameralna z Varchalem, Warszawska Opera Kameralna ze Stefanem Sutkowskim, Zespół Muzyki Dawnej z Wiednia, zespoły z Moskwy, Londynu, Antwerpii. Soliści: Halina Łukomska, Andrzej Hiolski, Krystyna Szostek-Radkowa, Elżbieta Stefańska, Elżbieta Chojnacka, Wanda Wiłkomirska, Ewa Podleś.

W ramach Festiwalu odbyły się debiuty kompozytorów – Andrzeja Krzanowskiego, Eugeniusza Knapika, Aleksandra Lasonia. Oczywiście – ich debiut był w Stalowej Woli. Ale te koncerty nazywaliśmy „debiutami” kompozytorów, którzy się zetknęli po raz pierwszy z tak znaczną publicznością. Została przedstawiona muzyka innych narodów: słowacka i bułgarska. Miały miejsce konwersatoria kompozytorskie: Krzysztofa Pendereckiego o *Raju Utraconym* i *Przebudzeniu Jakuba*, Henryka Mikołaja Góreckiego, który po raz pierwszy w Polsce prezentował „świeżuteńkie” nagranie *Symfonii pieśni żałosnych*. Lutosławski mówił o *Koncercie* na orkiestrę i *Mi-parti*, po raz drugi Penderecki – o *Koncercie skrzypcowym* i *Jutrzni I*. Swe siedemdziesięciolecie obchodzili w Baranowie Konstanty Regamey i Zygmunt Mycielski, swoje konwersatorium miał Tadeusz Baird, ponownie Górecki (o utworach fortepianowych). Mieli swój dzień wreszcie Marek Stachowski, Krzysztof Meyer, Zbigniew Bujarski, Krystyna Mośzumańska-Nazar, Andrzej Nikodemowicz. Prezentowana była twórczość Stefana Kisielewskiego i Floriana Dąbrowskiego. Odbył się koncert Pawła Szymańskiego. Ponieważ był on wtedy młodym, ale już znanym kompozytorem – koncertu nie nazwano debiutem. Jakie były tematy seminariów? Wyliczenie ich zajęłoby dalsze 10 minut – tytuły poszczególnych Baranowów mogą dać Państwu pewne wyobrażenie. Co wniosły konwersatoria kompozytorskie? Myślę, że znaczyły one bardzo dużo i dla samych twórców, i dla osób, które w nich uczestniczyły. Ten kontakt osobisty – nie jak to bywa przez godzinę lub dwie, lecz parodniowy kontakt z każdym z kompozytorów sprawiał, że byli oni zmuszeni do autorefleksji. Właściwie „wyciągnięto” z nich wszystko, co tylko było możliwe, a niekiedy nawet za dużo! Młodzi teoretycy mogli poznać zarówno wielkość naszych najwybitniejszych kompozytorów, jak ich słabości. „Arkadia” polegała na tym, że „klasztorne” zamknięcie po 10 dniach powodowało, iż świat jawił się innym. „Okrągłe stoły” trwały niekiedy do późnych godzin rannych. Byli ludzie, którzy nie spali na okrągło, żyli sztuką i dyskusjami.

W PWM wyszły książki o Baranowie – z pierwszego i drugiego Festiwalu. Są to wręcz stenograficzne zapisy dyskusji – nawet dziś pasjonująca lektura. Niestety, nie ukazały się następne, a wielka szkoda. Trzeci i czwarty mogłyby wyjść – dyskusje zostały spisane, taśmy istnieją. Może ktoś kiedyś zabierze się za to, żeby utrwalić bogate świadectwo tego, co się działo w Baranowie. Jest też moralna strona spotkań – bardzo ciekawa. Mianowicie Mieczysław Tomaszewski zapraszając gości zastosował „grubą kreskę” w najlepszym tego słowa znaczeniu. Została zaproszona Zofia Lissa, osławiony teoretyk socrealizmu (świetny muzykolog, jednocześnie mający „przeszłość”, na którą zżymali się nie tylko młodzi) i został zaproszony Zygmunt Mycielski – ówczesny członek KOR-u. Wszystko dzieje się przed Sierpniem 1980 roku – trzeba sobie zdać z tego sprawę – a później w trakcie wielkich przemian lat 1980–1981. Był w Baranowie obywatel świata – Konstanty Regamey, władający trzydziestoma paroma językami i byli kompozytorzy, teoretycy bułgarscy, był Vytautas Landsber-

gis. Mam tu zdjęcie – nie widać, co jest na ekranie telewizora, ale oni patrzą, jak robotnicy podpisują porozumienia sierpniowe. To, że byli wśród nas ludzie należący do zupełnie innych światów: KOR-owcy, osoby jawnie związane z opozycją, ludzie po wielkich przełomach i nawróceniach (jak Wisława Szymborska, Michał Bristiger), postacie kryształowe (jak Anna Kamieńska), uczeni, którzy nie mogli w latach PRL-u otrzymać profesury (jak Jan Błoński) – to wszystko było możliwe dzięki Mieczysławowi Tomaszewskiemu. Świadczy to o wielkości ducha, którego Mieczysław Tomaszewski tchnął w Festiwal.

Powiem Państwu tylko, że dwie osoby wyznały, iż przeżywanie Festiwalu to były najszcześniejsze dni w ich życiu: Zofia Lissa i Konstanty Regamey. Lissa siedziała na krzeselku, trzymała kieliszeczek wódeczki w rękę i miała łzy w oczach. I ja jej wierzę, że być może tamten dzień w Baranowie – gdzie młodzi ludzie troskliwie się nią zajmowali jako staruszką, która już innym okiem patrzy na świat, a jednocześnie upiera się przy swojej przeszłości – był dla niej wyjątkowy. Być może ona takiego szczerzego i oczyszczającego dnia wcześniej w swoim życiu nie przeżyła.

Krzysztof Droba: Ona siedząc na tym małym krzeselku z koniackiem w rękę (to był koniaczek, który z sobą przywiozła i nam postawiła) mówiła do nas poprzez łzy: „Słuchajcie, ja dużo w życiu złego zrobiłam, nie bierzcie ze mnie przykładu”. To autentyczny cytat. To naprawdę było wzruszające...

J. Wnuk-Nazarowa: A z drugiej strony Konstanty Regamey, który – jak się okazało – był w przededniu ciężkiej choroby, która go w parę lat później powaliła. On swoje siedemdziesiąte urodziny wytańcowywał po ogrodach w trwającym cztery godziny korowodzie, wśród ludzi, którzy tak życzliwie przyjęli jego muzykę.

Moralna strona Baranowa jest bardzo ciekawa. Ale Festiwal to nie była tylko „Arka-dia”. Rzecz nie polegała tylko na tym, by od „dobrych” komunistów wyrwać pieniądze (nie ich przecież, tylko nasze), które mogli przeznaczyć na coś innego. Tam była też misja. Przyjeżdżali kompozytorzy bułgarscy i słowaccy, Landsbergis, któremu się wtedy nie śniło, że będzie prezydentem. Był bardzo skromnym muzykologiem i patrzył szeroko otwartymi oczami na to, co się dzieje. Myślę, że każdy z nas – z Mieczysławem Tomaszewskim i Krzysztofem Drobą na czele – miał taką misję pokazywania im wolnego duchowo świata. I nadzieję, że oni to zanoszą do siebie, że ta „zaraza” (w pozytywnym tego słowa znaczeniu) się rozprzestrzeni. Kulminacją stało się właśnie oglądanie w hotelowej salce podpisania porozumień sierpniowych w 1980 roku. Muszę powiedzieć, że rok 1981 był inny. Sądzę, że każdy z nas zdawał sobie sprawę, że coś nowego się otwiera, i że wcale już nie będzie tak łatwo..., że w nasze ręce wkłada się czyn, który się powinno jakoś skutecznie. Wszystko to przerwał stan wojenny. Nie było sensu Baranowa kontynuować, bo był on właściwy tamtym czasom i w tamtych czasach znalazł swoje wspaniałe spełnienie. Ale *ad rem*! Co taki Festiwal mógł dać? Powiedziałam już, że dał wiele kompozytorom, młodym teoretykom muzyki, nie tylko z Krakowa. Jedną z idei Tomaszewskiego było, by grupę młodych ludzi, która się wokół niego skupiła w tzw. Zespole Analizy i Interpretacji Muzyki i ich przyjaciół z Gdańska, Katowic, Warszawy, Poznania, Wrocławia, pchnąć „na szerokie wody” i skonfrontować z wielkościami. Oczywiście te wielkości skonfrontować również ze sobą. To był „szatańsko-anielski” pomysł, który wydał wspaniałe owoce. Każdy z nas stał się po Baranowie innym na

pewno człowiekiem. Do końca życia będzie nad nami ciążyło, że nie można wyrwać tego, co się robi z kontekstu kultury, ani z kontekstu ludzi, wśród których się żyje i dla których się żyje. Ponadto dla młodych kompozytorów Baranów był szansą pokazania swoich prac ważnemu audytorium. Myślę, że i kompozytorzy, i młodzi soliści, którzy byli zapraszani, wynieśli równie wiele, co młodzi teoretycy.

Małgorzata Janicka-Stysz (Kraków)

WRZESIEŃ MUZYCZNY W BARANOWIE I COLLECTANEA W SANDOMIERZU

„Mały” Baranów (w przeciwieństwie do „dużego” interdyscyplinarnego) miał pięć edycji: dwie przeznaczone dla studentów-pianistów (w latach 1982–1983) oraz trzy dla studentów-teoretyków muzyki (w latach 1984–1986). Podwójny rytm w jakim przebiegał Festiwal oddany został w jego nazwie: „Wrzesień Muzyczny w Baranowie. Seminaria i koncerty”. Po rocznej przerwie (1987) przeniesiono Festiwal do Sandomierza – zmiana miejsca połączyła się ze zmianą nazwy na „Collectanea. Sandomierski Festiwal Muzyczny i Seminaria”. Na ideę Baranowa i Sandomierza złożyły się dwa poziomy: badawczo-analityczny w postaci warsztatów teorii muzyki i muzyczno-wykonawczy, współbrzmiący z przestrzegana tu dewizą: „Nic o muzyce bez niej samej”.

Ów „studencki” Baranów był dziełem autorskim: jego projektodawca Krzysztof Droba powołał do życia mniejszych rozmiarów, kameralną, artystyczno-intelektualną imprezę odbywającą się w scenerii sprzyjającej tak badaniu Kultury, jak i kontemplowaniu pięknej Natury.

Co stanowiło o istocie Baranowa–Sandomierza i jak postrzegano baranowskie „Wrzesień” i sandomierskie „Kolekcje” na gorąco zobrazować mogą fragmenty relacji uczestników wydarzeń:

„(...) ludzie dobierani są według klucza duchowej wspólnoty zainteresowań, upodobań, pasji”¹⁰;

„Przeżywanie piękna i otwartość dróg do jego poznania – oto jak określiłabym istotę i charakter Baranowa. I jest to cecha, która wiąże silnie «nowy» Baranów ze «starym»”¹¹;

„Żeby jeździć na festiwalu robione przez Krzysztofa Drobę, trzeba spełniać różne warunki (...). Jeśli masz niczym nie zmaconą pewność, że wartości duchowe najęśniej zwykły występować w partyturach kompozytorów litewskich, najwybitniej w naszym obszarze gra Aldona Dvarionaite, jeśli ponadto kochasz miłością pierwszą Oboje Pociągów, to nie musisz już obnosić się z osobistym wielbieniem Droby, gdyż rozumie się ono samo przez się. Możesz jeździć”¹².

¹⁰ Bohdan Pociąg, *Próby utrwalenia – po Baranowie*, „Ruch Muzyczny”, 1986, nr 23.

¹¹ Małgorzata Gąsiorowska, *Baranów Anno Domini 1984*, „Ruch Muzyczny”, 1984, nr 24.

¹² Andrzej Chłopecki, *Mój sandomierski notes*, „Ruch Muzyczny”, 1989, nr 25.

O podmiotowym charakterze Baranowa–Sandomierza współstanowili zatem ludzie – były więc owe festiwale kolekcją nie tylko tematów-problemów (punktów zapalnych do refleksji muzykologicznej i dyskusji) oraz utworów, lecz przede wszystkim kolekcją postaci i osobowości – tych niekwestionowanych oraz tych dopiero się ujawniających i krystalizujących.

Z założenia polifoniczna zawartość festiwalu nastrojona była zawsze na jeden przewodni temat seminaryjny. W dwóch pierwszych edycjach Baranowa (tych dla pianistów) takim tematem była sonata, w kolejnych wydaniach (tych dla teoretyków muzyki): kwartet smyczkowy (1984) i symfonia (1985 i 1986) – od tej najbardziej modelowej, klasycznej (Haydn–Mozart–Beethoven), poprzez jej oblicza późnoromantyczne (Czajkowski, Bruckner, Mahler), aż do realizacji współczesnych (Baird, Lutosławski, Górecki).

Natomiast Sandomierz nastrojony był postmodernistycznie: w nurcie seminaryjnym zajęto się twórczością Wojciecha Kilara, Giji Kanczelego i Johna Cage'a.

Seminaryjnie zakomponowany Baranów i Sandomierz miał przede wszystkim uczyć oraz dać młodym szansę poznania i wejścia do społeczności ludzi o podobnych kręgosłupach etycznych, ludzi poruszających się w zrozumiałym dla siebie i otwartym na innych czytelnym świecie wartości. Bo ponad wszystko owe „Baranowy” i „Sandomierze” budowały i integrowały środowisko. Ich misją stało się także wykreowanie młodego pokolenia teoretyków, a nikt do czasu „małego” Baranowa nie robił w Polsce festiwali z myślą o młodych badaczach muzyki.

W warsztatach studenckich uczestniczyły grupy z Warszawy (z Barbarą Cisońską), Poznania (z Wiesławem Liseckim), Katowic (ze Stanisławem Koszem), Cieszyńska i Krakowa (m.in. z Jackiem Targosem).

Warsztaty miały swoje stałe kontrapunkty.

- 1) E s e j e B o h d a n a P o c i e j a, merytorycznie związane z tematami przewodnimi (np. *Filozofia kwartetu smyczkowego*), odsłaniające przed muzyką perspektywę metafizyczną.
- 2) W y s t ą p i e n i a t e o r e t y k ó w „p o f a c h u”, również wpisujące się w temat przewodni, np. Małgorzata Gąsiorowska, *Kwartety smyczkowe Grażyny Bacewicz*; Regina Chłopicka, *Symfonie Pendereckiego*; Tadeusz Kaczyński, *Symfonia Panufnika*.
- 3) K o n w e r s a t o r i a k o m p o z y t o r s k i e. W Baranowie i Sandomierzu były konwersatoria kompozytorów krakowskich (Krystynę Moszumańską-Nazar, Krzysztofa Pendereckiego, Marka Stachowskiego, Zbigniewa Bujarskiego), śląskich (Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia, Eugeniusza Knapika, Wojciecha Kilara, Witolda Szalotka), a także tych „geograficznie” odleglejszych (Nikosa Filaktosa z Aten, Romana Bergera z Bratysławy, Imantsa Zemzarisa z Rygi, Leonida Grabowskiego z Moskwy oraz Litwinów – Feliksasa Bajorasa, Osvaldas Balakauskasa i Broniusa Kutavičiusa); konwersatoria łączyły się z reguły z prezentacją najnowszych utworów – i tak w Baranowie słuchano np. będącej świeżo po swojej premierze *Czarnej maski* Pendereckiego, czy dopiero co nagrodzonego przez Trybunę Kompozytorów UNESCO *Kwartetu smyczkowego* Knapika.

4) *Lektury duchowe* Krystyny Jackowskiej-Pociejowej – wielobarwne, mocno teatralizowane, wspaniałe „koncerty-spektakle” – czytania wielkiej literatury polskiej, czytania odbywające się o zmierzchu, przy blasku świec.

5) *Koncerty* – codziennie dwa, muzyka była w Baranowie i w Sandomierzu absolutnie koniecznym i integralnym składnikiem bytu; koncerty przybierały formę recitali, wystapień kameralnych i symfonicznych – również z udziałem młodych wykonawców. Chyba najmilej utrwalił się w pamięci *Koncert dzieci i rodziców* dwóch muzycznych rodzin: Krzanowskich i Lasoniów (Baranów’ 86). W nurcie koncertów ważnymi wydarzeniami stawały się wykonania-premiery: premiery polskie i premiery utworów pisanych specjalnie na okoliczność festiwali. I tak, przykładowo, na II „Collectaneach” (1989) na Zamku Sandomierskim Raimundas Katilius i Larisa Lobkova wykonali *Muzykę dla Sandomierza* Feliksasa Bajorasa.

O otwarciu się muzyki na inne dziedziny świadczyć mogą m.in. dwa cykle – antologie literatury: Krzysztofa Dybciaka *Przegląd literatury emigracyjnej* (1985) oraz Heleny Zaworskiej *Literacki klucz do współczesności*.

Dni w Baranowie i w Sandomierzu przebiegały według ściśle ułożonego harmonogramu, do którego raczej dochodziły nowe elementy, aniżeli wypadały któreś zaplanowane. Uczestniczyło się w stretcie wydarzeń – i w tym maksymalnym uintensywnieniu życia poprzez muzykę, w jej przeżywaniu, poznawaniu i badaniu była metoda.

I ponownie kilka cytatów z relacji bezpośrednich:

„Koncepcja Festiwalu polega na wielowymiarowym i wszechstronnym ujęciu tematu od strony badań szczegółowych i w szerokiej perspektywie filozoficznej i kulturowej, przy stałej obecności rozbrzmiewającej muzyki”¹³;

„W przypadku Baranowa frapuje zwłaszcza szczególna dialektyka: skupienia i otwartości. (...) Muzyczny Baranów ma nie tylko uczyć w sensie prostego pomnażania wiedzy teoretycznej (...), ma także (...) kształtować dusze i charaktery, (...) hermeneutyka nie kłóci się z analizą”¹⁴;

„(...) opadły z nas maski i rozliczne, teoretyczne zwłaszcza i pseudoerudycyjne gęby”¹⁵;

„Do Sandomierza jeździ się więc i po to, aby pobyć w tym konkretnym, osobowym, imiennym mikroklimacie”¹⁶.

Zapytać ktoś może teraz o rachunek buchalteryjny, o korzyści wymierne z Festiwali w Baranowie i w Sandomierzu. Zostawmy sferę rzeczy nieuchwytnych – owe imponderabilia: przyjaźnie, atmosferę zamku, gościnność gospodarzy, kolory zło-tojesiennego parku – oto konkrety.

W Baranowie i w Sandomierzu debiutowało młode pokolenie teoretyków, m.in. Danuta Mirka, Jadwiga Makosz, Iwona Szupiluk, Magdalena Żytko, Ryszard Daniel

¹³ Jacek Targosz, *Wrzesień Muzyczny w Baranowie*, „Ruch Muzyczny”, 1986, nr 23.

¹⁴ B. Pociej, op. cit.

¹⁵ M. Gąsiorowska, op. cit.

¹⁶ A. Chłopecki, op. cit.

Golianek i autorka tych słów. W Baranowie zapoczątkowano szerszą polsko-litewską współpracę (która zaowocowała polsko-litewskimi konferencjami muzykologicznymi) oraz wywołano temat (używając określenia Krzysztofa Droby) „bacevičiusologii obojga narodów”. Tu ruszono solidnie z postmodernizmem, czyszcząc pole działania. I tu wreszcie odbyły się prawykonania kilkudziesięciu utworów polskich, litewskich, łotewskich, estońskich, ukraińskich...

Przerwany w 1989 roku cykl „Collectanea” Krzysztof Droba chciał kontynuować – nie udało się to głównie z przyczyn finansowych. Energia twórcza pomysłodawcy znalazła wtedy ujście w polsko-litewskich sesjach muzykologicznych odbywających się – na przemian w Wilnie i w Krakowie – od tego właśnie 1989 roku.

Jerzy Stankiewicz (Kraków) **DNI MUZYKI KOMPOZYTORÓW KRAKOWSKICH**

„Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich” powstały w 1989 roku, powołane przez zarząd Oddziału Krakowskiego ZKP, któremu przewodniczył Maciej Nęgrey. Jest to Festiwal młody, niemniej już w początkowych doświadczeniach gromadziły się wspomnienia o różnych efemerydach, krótkich festiwalach nowej muzyki, które istniały w Filharmonii Krakowskiej i w innych instytucjach (np. „Wiosna Krakowska”). W okresie 1989–1993 odbyło się pięć wydań Festiwalu w oparciu o stałą współpracę z Radiową Orkiestrą Symfoniczną oraz Cappellą Cracoviensis i z grupą solistów – instrumentalistów. Zrealizowano szereg wykonań utworów najwybitniejszych kompozytorów krakowskich, a także młodego pokolenia kompozytorów, w tym kilka prawykonań dzieł, które weszły na stałe do kanonu polskiej muzyki współczesnej.

W styczniu 1994 roku powierzono mi przewodnictwo Zarządu Oddziału ZKP i od tego czasu rozpocząłem pracę nad kolejnym Festiwalem z kolegami z Zarządu: Jerzym Kaszyckim, Juliuszem Łuciukiem, Katarzyną Stępniewską oraz grupą współpracowników: Marzeną Korzeniowską, Ewą Zuchowicz, Marcelem Chyrzyńskim.

Sądzę, że festiwal powinien być reprezentantem krakowskiej szkoły kompozytorskiej w jej pełnym pluralizmie. Powinien oddawać specyfikę środowiska krakowskiego, które jest drugie co do liczebności środowisk kompozytorskich w Polsce, a ma w swym gronie tak wspaniałych kompozytorów jak Zbigniew Bujarski, Janina Garścia, Juliusz Łuciuk, Tadeusz Machl, Krzysztof Meyer, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer, Marek Stachowski, Adam Walański. Kanon dziesięciu nazwisk, do których dodać można dalsze postacie.

Festiwal powinien nawiązywać do tradycji muzyki krakowskiej, a także oddawać atmosferę, *genius loci*. Tradycję widzę jako sięganie do korzeni muzyki w Krakowie, aż do twórczości zamykającej epokę romantyczną, do muzyki Żeleńskiego i Nowowiejskiego, a przede wszystkim do muzyki nauczycieli dzisiejszych kompozytorów: Wiechowicza, Malawskiego. Festiwal powinien dbać o stałe kompletowanie repertuaru muzyki krakowskiej poprzez prezentację utworów odnalezionych Paderewskiego,

Zeleńskiego. Obowiązkiem naszym jest stała prezentacja kompozytorów „źle obecnych”, emigracyjnych: Romana Palestra, Konstantego Regameya, związanych z Krakowem, a w dalszym planie Andrzeja Panufnika, Jerzego Gablena, Aleksandra Tansmana i wielu innych. Festiwal ma szczególną powinność wobec młodszej szkoły krakowskiej. Wykonania ostatnio mieli: Marcel Chyrzyński, Bartłomiej Gliniak i Wojciech Wiślak, Zbigniew Lampart, Teresa Frączkiewicz, Katarzyna Stępniewska, Barbara Zawadzka, Ewa Zuchowicz.

Dla krakowskiego Festiwalu widzę silny kontekst polski – wszyscy odczuwamy potrzebę obecności Witolda Lutosławskiego jako klasyka muzyki XX wieku, tak samo wykonań utworów Henryka Mikołaja Góreckiego i innych: Kilara, Kotońskiego, Floriana Dąbrowskiego. Gościem Festiwalu już w 1992 roku był Paweł Szymański z koncertem autorskim.

Nawiązaliśmy współpracę z kompozytorami z Ukrainy – Kijowa i dzisiejszego Lwowa oraz z kompozytorami słowackimi. Symbolem tego porozumienia jest dla nas postać Romana Bergera, ale wzięta w nawias – rozumianego jako kompozytora polskiego w Bratysławie. Tę współpracę, która owocuje koncertami wymiennymi, dostrzegł Władysław Malinowski i określił ją mianem „Trójkąta Karpackiego”: Ukraina – Słowacja – Kraków, co szczególnie utrafia w nasze zamierzenia i dalsze plany współpracy.

Ostatni aspekt wielkiej wagi to tło europejskie i światowe – sięganie do takich kompozytorów, jak Olivier Messiaen, czy Dymitr Szostakowicz, do klasyków XX wieku, a także odwoływanie się do kompozytorów mało znanych, jak Florent Schmitt, którego *Sonata* skrzypcowa zaprezentowana na tegorocznym Festiwalu nie należy do dzieł obiegowych. I w tym punkcie jeszcze powinniśmy dojrzeć perspektywę, którą wyznacza nam obecność w Krakowie Krzysztofa Pendereckiego.

Prac przygotowawczych, takich jak selekcja, wybór utworów, wyważanie proporcji programu każdego koncertu, zaproszenie wykonawców – nie uważam za czynności mechaniczne i rutynowe. Myślę, że dla każdego, kto pracuje nad takim artystycznym, a zarazem publicznym zadaniem konieczne jest tchnienie Ducha. Dlatego wybraliśmy każdego roku Zielone Świątki jako dzień inauguracji Festiwalu. Sądzę również, że to tchnienie Ducha przede wszystkim powinni odczuć kompozytorzy krakowscy.

Marek Chołoniewski (Kraków)

AUDIO-ART

Festiwal jest kontynuacją wieloletniej działalności stowarzyszenia Muzyka Centrum, które powstało w 1977 roku. Do tej pory Stowarzyszenie zorganizowało ponad 300 koncertów, a w połowie lat osiemdziesiątych zainicjowało serię koncertów „Audio-Art”. Przed Festiwalem „Audio-Art” odbyło się tego typu koncertów 29 i było to istotne w przejściu od formuły serii występów do festiwalu.

Sytuacja w jakiej znalazła się większość stowarzyszeń w 1989 roku – a mianowicie pozbawienie ich mecenatu państwowego – niejako zmusiła nas do organizowania festiwali. Od początku istnienia Muzyki Centrum formuła ta była nam obca, zawsze

staraliśmy się bardziej o to, żeby muzyka istniała na co dzień niż w formie świąt, w formie „zmasowanego ataku” i zaprezentowania większej ilości wydarzeń. To jest o tyle istotne, że forma Festiwalu „Audio-Art” właściwie też w jakiś sposób ten problem próbuje pokonać. Udało się to uzyskać dwukrotnie – pierwszy Festiwal w 1993 roku i ostatni, który się niedawno skończył, były tworzone w formie sesji. Ostatni Festiwal na przykład rozpoczęliśmy od tak zwanego „przedłużonego weekendu”, który zaczął się w piątek, a skończył w poniedziałek, po czym mieliśmy trzy dni przerwy – mogliśmy odpocząć – i znowu nastąpiła pewna liczba koncertów. W tym roku odbyło się 21 koncertów i był to największy z trzech do tej pory zorganizowanych festiwali.

Myślę, że warto przybliżyć samą koncepcję sztuki Audio-Art, ponieważ jest to termin, który się coraz częściej pojawia, a nie wszystkim jest on dobrze znany. Zwykle tym mianem określa się działania, w których łączone są różne dziedziny sztuki z muzyką, w tym różne formy sztuk plastycznych. W programach i na plakatach Festiwalu „Audio-Art” pojawiały się trzy hasła: koncerty, instalacje dźwiękowe, performance. Dwa ostatnie to właśnie formuły, które są bliższe działaniom związanym ze sztukami plastycznymi.

Sztuka Audio-Art ma swoją dość długą historię. Pierwszy raz termin ten pojawił się przy okazji działań amerykańskiej grupy Fluxus, z Johnem Cage’em na czele, na początku lat sześćdziesiątych. Oznaczał nową koncepcję dźwięku jako modułu, obiektu, jako rezultatu działań plastycznych. W tamtych czasach dźwięk pochodził z określonego przedmiotu, który był specjalnie skonstruowany po to, żeby go generować. Większość działań Audio-Art z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych bardziej była związana z instalacją dźwiękową, niż z muzyką jako formą podstawową. Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ta formuła przesunęła się niejako w stronę działań bardziej muzycznych. Projekty, które prezentowane są obecnie, w latach dziewięćdziesiątych na Festiwalu „Audio-Art”, to w większości formy bliższe muzyce niż sztukom wizualnym. To, co istotne i co na pewno wyróżnia sztukę Audio-Art od innych działań artystycznych, to fakt, że jest ona sztuką zunifikowaną, tzn. cały proces jej tworzenia i wykonywania spoczywa w rękach zazwyczaj jednej osoby.

Ta sama osoba jest twórcą, kompozytorem, konstruktorem oryginalnego instrumentarium. Myślę, że to szalenie ważny element, gdyż w momencie tworzenia muzyki – czy działań „wokółmuzycznych” – w oparciu o takie nowe instrumentarium, uzyskujemy rzeczywiście gwarancję oryginalności.

I wreszcie wykonawstwo – ono również w większości wypadków jest pozostawione w rękach tej samej osoby. Stąd nazwa – sztuka zunifikowana. Z drugiej strony poprzez próbę połączenia różnych dziedzin sztuki nazywam Audio-Art współczesną odmianą sztuki synkretycznej. Poza wymienionymi działaniami pojawia się tu również Video-Art, a także różne projekty ściśle powiązane z technologią, która w bardzo współczesny sposób określa ich charakter. To są wyróżniki, które – w sposób dla mnie klarowny – oddzielają te działania od innych projektów artystycznych.

Ważna jest także ich polistylistyka, zarówno w sferze wizualnej jak i muzycznej. Pewne działania – zwłaszcza w sferze muzycznej – próbują się zbliżyć do postmodernizmu. Inna tendencja to działania wokół bruityzmu, który pojawił się na początku XX wie-

ku przy okazji działań instalacyjnych, ale związanych z dźwiękiem. Kolejny trend to tworzenie w obrębie tzw. „neo-etno”, czyli stylistyki muzyki etnicznej.

Instalacja dźwiękowa, typowe działanie Audio-Art, właściwie przyjmuje formę działań plastycznych. Można nawet powiedzieć, że instalacja jest ponadczasowa, może trwać przez wiele dni. To, że się zaczyna i kończy, wynika bardziej z powodów czysto technicznych i organizacyjnych, niż z samej istoty tej sztuki. Z drugiej strony mamy spuściznę działań multimedialnych lat siedemdziesiątych, stylistykę muzyki collage'owej z ogromną ilością różnych elementów, które są dość typowe choćby dla działań Cage'a w tym czasie.

Od początku Festiwal jest organizowany i realizowany z naszym warszawskim partnerem – Polskim Towarzystwem Muzyki Współczesnej. W 1995 roku udało się stworzyć sieć Festiwali „Audio-Art”: do Warszawy dołączył jeszcze Wrocław, a po Festiwalu krakowskim, 15 listopada zorganizowaliśmy maraton „Audio-Art” – ośmiogodzinny spektakl – we Frankfurcie nad Odrą. Mamy plany poszerzenia Festiwalu o inne miasta.

Andrzej Kosowski (Kraków) **FORUM MŁODYCH KOMPOZYTORÓW**

Znakiem graficznym „Forum” są dwa krzesła ustawione obok siebie. Zachęcają one do spotkania i dialogu. Taka też formuła przyświecała organizatorom, gdy w 1993 roku po raz pierwszy przygotowywali festiwal twórczości najmłodszego pokolenia kompozytorskiego. Oparty on był wtedy na idealistycznej koncepcji prezentowania wszystkich utworów nadesłanych do Krakowa przez studentów i absolwentów wydziałów kompozycji akademii muzycznych. Chcieliśmy, aby „Forum” stało się małym punktem odniesienia dla „Warszawskiej Jesieni”. To u nas miały debiutować przyszłe sławy kompozytorskie.

W pierwszej edycji Festiwalu udało się nam doprowadzić do publicznej prezentacji wszystkich nadesłanych utworów. Rok później liczba nadesłanych prac była już tak duża, że musieliśmy dokonać wyboru. Dzięki temu „Forum” stało się wielkim konkursem kompozytorskim: młodzi twórcy mogli przysłać maksymalnie 3 utwory, które kwalifikowane były do ośmiu kategorii wykonawczych (od utworów solowych poprzez kameralne do „otwartych partytur”). Rada Programowa selekcjonowała kompozycje opatrzone godłami – jedynie taki sposób wydawał się nam uczciwy względem grupy młodych i nieznanych twórców. Nagrodą na naszym konkursie było po prostu wykonanie. Obowiązkiem kompozytora było rozpisanie głosów.

Utwory prezentowane były przez młodych wykonawców, którzy często po raz pierwszy stykali się z muzyką współczesną i utworami swoich koleżanek i kolegów. Wiele zespołów tworzyło się specjalnie na Festiwal, który był doskonałą okazją do promocji najmłodszego pokolenia interpretatorów. Niektóre zespoły – jak Kwartet smyczkowy „DAFO” – kontynuują niezwykle ciekawie zapowiadającą się karierę artystyczną.

Odbyły się dwie edycje Festiwalu w latach 1993 i 1994. Podczas pierwszego zaprezentowano 17 kompozycji na 3 koncertach, odbyły się także wykłady, koncerty

towarzyszące i projekcja filmowa, wystąpiło ogółem 35 wykonawców. Rok później z nadesłanych 80 utworów do wykonania wybranych zostało 21, odbyło się wiele imprez towarzyszących, razem wystąpiło ponad 80 muzyków. Organizatorami „Forum” były: redakcja studenckiego pisma „Vivo” oraz Akademia Muzyczna w Krakowie.

Warto odnotować, że w roku 1994 na koncercie inauguracyjnym wykonane zostały utwory nagrodzone na Konkursie Kompozytorskim im. T. Bairda. Dokończyliśmy tym samym dzieło tych, którzy wręczyli nagrody, ale nie doprowadzili do wykonania. Drugim atutem „Forum” była udana współpraca z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, którego obserwatorzy obecni byli na całym festiwalu. Mamy nadzieję, że zaowocuje to wkrótce wydaniem partytur nowych kompozytorów.

„Forum” było wspaniałym przykładem spontanicznej i bezinteresowanej pracy wielu młodych ludzi: kompozytorów, wykonawców i organizatorów. Oprócz spotkań muzycznych zaowocowały licznymi kontaktami towarzyskimi. Mamy nadzieję, że zarówno debiuty kompozytorskie, jak i przyjaźnie zawarte podczas „Forum” okażą się trwałe. Po Festiwalu pozostało w redakcji „Vivo” duże pudło z partyturami nie przyjętymi. Możliwe, że niektóre z nich powinny leżeć u wydawców, a nie w archiwum. Ale o trafności naszych decyzji przekonamy się za dziesięć, może dwadzieścia lat...

Andrzej Chłopecki (Warszawa)

MIĘDZYNARODOWA TRYBUNA KOMPOZYTORÓW

Organizowana jest przez powołaną w 1949 Międzynarodową Radę Muzyczną, afiliowaną przy UNESCO, agendzie Organizacji Narodów Zjednoczonych, zajmującej się edukacją, nauką i komunikacją w dziedzinie kultury. Rada obecnie reprezentowana w ponad siedemdziesięciu krajach świata, szczególnie aktywna jest w dziedzinie „muzyki świata”, ma poważne osiągnięcia w dziedzinie etnomuzykologii, dokumentacji dziedzictwa muzycznego różnych regionów w jego autentycznej postaci. Innym istotnym polem działania Międzynarodowej Rady Muzycznej jest organizowanie serii Trybun – stałych przeglądów twórczości kompozytorskiej i sztuki wykonawczej, różniących się między sobą zakresem geograficznym lub gatunkowym. Obecnie Rada Muzyczna jest organizatorem siedmiu Trybun: „Muzyki Azji”, „Muzyki Afryki”, „Muzyki Ameryki Południowej i Karaibów”, „Muzyki Arabskiej”, „Międzynarodowej Trybuny Muzyki Elektroakustycznej” i przede wszystkim najstarszej z nich, będących dla wszystkich powyższych prototypem – „Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów”. Narodziła się w 1954 podczas spotkania w Paryżu przedstawicieli czterech radiofonii (francuskiej, włoskiej, niemieckiej i szwajcarskiej), którzy postanowili prezentowane na spotkaniu utwory przedstawić na antenach swoich radiofonii. Skutkiem tego spotkania było szesnaście prezentacji antenowych.

W ostatnich latach w Trybunie bierze udział systematycznie około 35 radiofonii, które w sumie zapewniają w ciągu roku ponad 550 emisji utworów prezentowanych na Trybunie – kompozycje uznane za najlepsze zapewnione mają około 30 prezentacji

za pośrednictwem publicznych radiofonii świata, niektóre także dodatkowo przedstawiane są na publicznych koncertach przez te radiofonie organizowanych lub współorganizowanych. Specyficzną cechą tego przedsięwzięcia jest to, że jest on rodzajem konkursu, w którym rywalizują ze sobą radiofonie publiczne przedstawiając utwory uznane za najbardziej interesujące spośród zarejestrowanych w studiach nagraniowych lub na publicznych koncertach przez te radiofonie organizowanych lub współorganizowanych. Specyficzną cechą tego przedsięwzięcia jest to, że jest ono rodzajem konkursu, w którym rywalizują z sobą radiofonie publiczne przedstawiając utwory uznane za najbardziej interesujące spośród zarejestrowanych w studiach radiowych lub na publicznych koncertach. Jeśli ten festiwal radiowych taśm magnetofonowych jest konkursem tylko w pewnym sensie, to dlatego, że nie przyznaje nagród. Skutkiem przesłuchania niemal 70 utworów (taka ilość jest statystyczną miarą ostatnich lat) przedstawiciele radiofonii biorących w Trybunie udział w tajnym głosowaniu typują utwory uznane za „wyselekcjonowane” – po jednym w kategorii ogólnej i kategorii kompozytorów do lat trzydziestu, oraz dziesięć utworów „rekomendowanych” w kategorii ogólnej i dwa w kategorii kompozytorów młodych. Utwór „wyselekcjonowany” w myśl regulaminu powinien zostać przez wszystkie radiofonie biorące udział w Trybunie przedstawiony w ciągu najbliższego po jej zakończeniu roku oraz przynajmniej dziesięć innych, ze szczególnym uwzględnieniem utworów do takiej prezentacji „rekomendowanych”. W oficjalnym komunikacie listę utworów rekomendowanych podaje się w porządku alfabetycznym (według nazwisk kompozytorów), a nie wedle uzyskanej ilości punktów, tworząc w ten sposób dwa poziomy „nominacji” – wyróżnień Trybuny. Pierwszymi przez „Trybunę” wyselekcjonowanymi w 1955 roku utworami były *I Symfonia* Henri Dutilleux i *Variations* na orkiestrę kameralną Luciano Berio, w roku następnym – *III Symfonia* Wernera Henze i *Koncert* na klawesyn i orkiestrę Franka Martina.

Aby zostać przedstawionym na paryskiej Trybunie kompozytor ma wpływ żaden lub niewielki (poza immanentną jakością swojej twórczości). Na dobrą sprawę radiofonia nie musi z nim konsultować zamiaru konfrontowania jego kompozycji z innymi. Ograniczenia, które nakłada na przedstawicieli radiofonii regulamin „Trybuny”, to bardziej zalecenia niż nakazy. Zaleca się nie prezentować utworów kompozytorów cieszących się już zdobytą renomą, choć trudno przyjąć tu jednoznaczne kryterium, od kiedy liczy się i na jakiej podstawie weryfikuje ta renoma. Bardziej jednoznaczne są zalecenia, by nie prezentować utworów tych kompozytorów, którzy na Trybunie odnieśli już sukces w postaci otrzymania pierwszej lokaty w kategorii głównej, powtarzania ich obecności częściej, niż co trzy lata, aby prezentowane utwory reprezentowały twórczość kompozytora żyjącego i powstały w ciągu ostatnich pięciu lat. Sens Trybuny polega więc nie na konfrontacji ewentualnych arcydzieł, które wyszły ostatnio spod piór kompozytorów mniej lub bardziej jednoznacznie uznawanych za mistrzów, ale na promocji utworów kompozytorów, którzy powinni – wedle gremialnego i statystycznie wypośredkowanego na mocy tajnego głosowania jury (a zarazem konkurentów), przedstawiciele publicznych radiofonii w Trybunie startujących – znaleźć się w grupie kompozytorów tworzących obraz światowej muzyki nowej w najbliższej przyszłości. Na oficjalnej, uaktualnionej przy okazji każdej

kolejnej edycji Trybuny, liście utworów wyselekcjonowanych i rekomendowanych jest już 304 kompozycji – jest to materiał, którego analizą i skomentowaniem zapewne warto byłoby się przy jakiejś okazji zająć. Tak czy inaczej warto zauważyć, że tak działające przedsięwzięcie ukazuje bardziej jakość zainteresowania nową muzyką ujawnianego przez publiczne radiofonie, niż stan nowej muzyki jako takiej. Statystyka paryskiej Trybuny jest dla muzyki polskiej nadzwyczaj satysfakcjonująca: na liście nominacji Trybuny znajdują się już 24 utwory polskie, po 22 niemieckie i francuskie, 20 fińskich, 19 japońskich, 18 włoskich, 15 szwedzkich, 14 węgierskich i 13 angielskich. W ciągu pierwszych 15 lat istnienia Trybuny, a więc do końca lat sześćdziesiątych, na liście nominacji znalazły się poza wymienionymi wyżej utworami Dutilleux, Berio, Henze i Martina, m.in. *Muzyka żałobna*, *Trois Poèmes d'Henri Micheaux* i *II Symfonia* Witolda Lutosławskiego, *I Symfonia*, *A travers le miroir* oraz *Decors* Niccolò Castiglioniiego, *4 Eseje*, *Wariacje bez tematu* i *4 Dialogi* Tadeusza Bairda, *Kwartet smyczkowy* Elliota Cartera, *Ofiarom Hiroszimy – Tren* Krzysztofa Pendereckiego, opera *Sen nocy letniej* Benjamin Brittena, *Espanâ en el corazon* Luigiiego Nono, *Kan-Sho* i *Textures* Toru Takemitsu, ponadto *The Whale* Johna Tavernera i *Lontano* Györgi Ligetiego, natomiast początek lat siedemdziesiątych przyniósł nominacje m.in. dla *Symphonie K* Romana Haubenstock-Ramatiego, *Ad Matrem* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Paroles de Beckett* Giacomo Manzoniiego i *Dawnych głosów dzieci* Georga Crumba. Podaję ten międzynarodowy kontekst dla muzyki polskiej, gdyż wydaje mi się ważny dla obrazu paryskiego przeglądu.

Do roku 1973 pojawiły się więc na liście najwyższej punktowanych w Paryżu te polskie nazwiska (Lutosławski, Baird, Penderecki i Górecki), które w naszym odczuciu stanowią czołówkę muzyki polskiej. W tamtym czasie listę tę uzupełniają *Antyfony* Romualda Twardowskiego. Dopiero późniejsze lata przynoszą sukcesy Marka Stachowskiego (dwukrotnie – za *Neusis* i *Divertimento*), Krzysztofa Meyera (za *III Kwartet*), Zbigniewa Bujarskiego (*Musica domestica*), Włodzimierza Kotońskiego (*Róża wiatrów*). W roku 1980 wchodzi do „paryskiej gry” już pokolenie urodzone w latach pięćdziesiątych; po *Ad Matrem* tylko raz zdarzyło się, by polski utwór otrzymał najwyższą lokatę – był to *Kwartet smyczkowy* Eugeniusza Knapika w 1984, natomiast takie lokaty w kategorii kompozytorów młodych otrzymali Aleksander Lasoń za *I Symfonię* i w tym roku Paweł Mykietyn za *3 dal 13*. Wymienić tu jeszcze trzeba kolejną nominację dla Marka Stachowskiego za *III Kwartet smyczkowy*, Pawła Buczyńskiego za *Muzykę opadających liści*, Bronisława K. Przybylskiego za *À Varsovie* i Martę Ptaszyńską. Ostatnie dwa lata były w Paryżu dla polskiej muzyki wyjątkowo pomyślne – wszystkie cztery utwory (nawiasem mówiąc wszystkie zamówione przez Polskie Radio), otrzymały nominację: poza wspomnianym już utworem Pawła Mykietyna chodzi tu o *Trigonalia* Zbigniewa Bargielskiego w tym roku oraz w ubiegłym *Fin de siècle* Stanisława Krupowicza i psalm *Miserere* Pawła Szymańskiego. Kompozycję Szymańskiego w następstwie prezentacji na paryskiej Trybunie trzy radiofonie umieściły w programach swoich publicznych koncertów – radio kanadyjskie (CBS), holenderskie i węgierskie.



Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia

KRZYSZTOF DROBA

Kraków

NUP-y według SEMP-ów

Kilka tygodni przed grudniową Sesją wysłałem do kilkunastu osób taki oto list:

(...) Nasza Sesja poświęcona muzyce polskiej ostatniego półwiecza będzie trwała aż pięć dni, które dostarczą nam mnóstwo poznawczej stawy. Aż strach pomyśleć, że dla uczestników – zarówno słuchających, jak i słuchanych – może się to okazać porcja niestrawna. Dobrze byłoby zatem, żeby oprócz wszechstronnych syntez, dogłębnych referatów i szczegółowych komunikatów, znalazły się formy choć trochę lżejsze, odprężające umęczonego uczestnika Sesji. I właśnie jako element zabawy *sui generis* pomyślane zostało Spotkanie przy okrągłym stole w czwartym dniu Sesji (9 grudnia 1995) na temat najwybitniejszych utworów polskich z lat 1945–1995.

A oto scenariusz Spotkania.

- W części pierwszej co najmniej dziesięć osób przedstawi swoje listy dziesięciu najwybitniejszych utworów.
- W części drugiej przewidziana jest dyskusja, również w formie zgłaszania przez uczestników z sali kolejnych list dziesięciu utworów. Naszemu spotkaniu będzie towarzyszyła specjalnie powołana komisja zliczająca głosy oddane na poszczególne arcydzieła (termin «arcydzieło» rozumiem tu w sensie ogólnym;

każdy z uczestników zapewne zechce go na swój sposób sprecyzować). Mówiąc o zabawie *sui generis* mam na myśli zabawę poważną, bez przymrużenia oka. Dotyczy to zarówno kryteriów doboru arcydzieł, jak i przestrzegania reguł Spotkania.

Reguły dla uczestników pierwszej części Spotkania:

- Każdy z uczestników przedstawia listę najwyżej dziesięciu utworów, które uznaje za **najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia** (dalej określane jako NUP-y); robi to w formie pisemnej, uzasadniając wybór każdego NUP-a paroma zdaniem. W sumie lista NUP-ów wraz z uzasadnieniem powinna się zmieścić na dwóch, trzech stronach znormalizowanego maszynopisu.
- Uczestnicy przy wyborze nie powinni się konsultować, ani kontaktować z sobą – chodzi o to, żeby miejscem premiery ogłoszenia niezawisłych list NUP-ów było nasze Spotkanie 9 grudnia 1995. Ewentualne zaskoczenia będą sprzyjały dramaturgii Spotkania, a np. pominięcie na naszych listach przez zwykłe zapomnienie ewidentnych arcydzieł też będzie ożywczo znaczące.
- Kryteria wyboru NUP-ów nie podlegają jakimkolwiek ograniczeniom i podpowiedziom. Jest to sprawa sumienia każdego z uczestników (dalej zwanych SEMP-ami, od **sumiennego elektora muzyki pięćdziesięciolecia**). Dodam, że prowadzący Spotkanie, nawiązując do jagiellońskiej tradycji, nie czuje się panem Waszych sumień.

Wybór przez każdego SEMP-a tylko dziesięciu NUP-ów wydaje się optymalny. Chodzi bowiem o wyłonienie parudziesięciu, najwyżej kilkudziesięciu NUP-ów. Tylko czysto teoretycznie grozi nam liczba stu utworów jako iloczyn dziesięciu całkowicie różnych list dziesięciu SEMP-ów. Ja wiem, że np. większość dzieł Lutosławskiego to NUP-y, ale może uda się wskazać na to jedno lub dwa spośród nich najważniejsze?

W ten sposób mamy zapewniony wartki przebieg pierwszej części Spotkania. Część druga będzie dyskusją (mam nadzieję, że gorącą) – a wystąpienia nowych SEMP-ów ze swoimi listami NUP-ów (zawsze nie więcej niż dziesięciu utworów!) będą listę albo potwierdzały, albo wzbogacały; *tertium non datur*. (...)

Przy okrągłym stole 9 grudnia 1995 w pierwszej turze spotkało się dwunastu SEMP-ów: Krzysztof Bilica, Andrzej Chłopecki, Krzysztof Droba, Małgorzata Gąsiorowska, Irina Nikolska, Olgierd Pisarenko, Bohdan Pociąg (reprezentowany przez pełnomocnika), Marta Szoka, Krzysztof Szwałbier, Paweł Szymański, Mieczysław Tomaszewski i Joanna Wnuk-Nazarowa. Reguły zabawy w tej części Spotkania zostały ściśle dochowane i żaden z SEMP-ów nie ujawnił wcześniej swojej listy NUP-ów.

Jednocześnie z wystąpieniami SEMP-ów zapelniała się wcześniej przygotowana tablica: panie Małgorzata Janicka-Słysz i Ewa Grosman-Wójtowicz nanosiły na siatkę lat (w skali 50-odcinkowej) w odpowiednich miejscach poszczególne NUP-y. W ten sposób na oczach uczestników Spotkania półwiecze muzyki polskiej stopniowo zagęszczało się arcydziełami. Miejsca zagęszczeń na skali lat stawały się coraz bardziej intensywne w drugiej turze Spotkania, gdy do zabawy włączyła się licznie zgromadzona i doborowa publiczność.

Poniżej przedstawione zostają wypowiedzi dwunastu uczestników I tury Spotkania – dwanaście list NUP-ów dwunastu SEMP-ów.

O komentarz do nich poprosiłem Andrzeja Chłopeckiego – bez wątpienia najwybitniejszego specjalistę w tej świeżej i nieakademickiej dyscyplinie, jaką jest NUP-ologia.

W aneksie udokumentowane są natomiast listy NUP-ów zgłoszone z sali w drugiej turze Spotkania. Nie zostały one uwzględnione w omówieniu A. Chłopeckiego z tego względu, że organizator Spotkania w ferworze zabawy zapomniał poddać je rygorom tych samych reguł, co listy NUP-ów z pierwszej tury. W aneksie znajdują się też cztery listy NUP-ów dostarczone w terminie późniejszym przez SEMP-ów nieobecnych na naszej Sesji.

Wszystkim SEMP-om za listy NUP-ów pragnę jednakowo serdecznie podziękować. Nagrodą niech będzie nam świadomość kreowania nowej gałęzi refleksji o muzyce — NUP-ologii.



Fot. 1. SEMP-y podczas obrad. Od lewej: Krzysztof Droba, Małgorzata Janicka-Słysz, Małgorzata Gąsiorowska, Marta Szoka, Krzysztof Bilica, Mieczysław Tomaszewski, Joanna Wnuk-Nazarowa, Andrzej Chłopecki, Olgierd Pisarenko, Paweł Szymański (fot. Agnieszka Orczykowska-Malecka)

Wypowiedzi

KRZYSZTOF BILICA (Warszawa)

Zaproszono mnie do zabawy, do wybrania NUP-ów. Ładna mi zabawa! Czy jako Sumienny Elektor Muzyki Pięćdziesięciolecia miałbym słuchać głosu sumienia, czy raczej głosu rozsądku? Niepokoiłbym sumienie, gdybym szedł za głosem rozsądku, ale byłbym nierozsądny, gdybym przestał słuchać głosu sumienia.

Muszę się więc zastrzec, że kryteria moich wyborów nie będą jednolite: raz rozumowe, raz emocjonalne, choć te drugie zdecydowanie będą przeważały. Szkoda, że regulamin nie przewiduje hierarchizacji stopniowania NUP-ów. Nie każdy z dziesięciu jest równy rangą innym. Żeby też nie było posądzania, że SEMP SEMP-owi ucha nie wydziobie, z żalem powstrzymam się od wybrania jako NUP-a któregoś z dzieł jednego z SEMP-ów, Pawła Szymańskiego. Oto dzieła, które za NUP-y uważam:

1. **Grażyna Bacewicz: *Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję***. W *Muzyce* Bacewiczówny znajduje znakomity warsztat kompozytorski, który jest naturalną kontynuacją najlepszych tradycji europejskich w tym względzie. Smyczki – to truizm – wykorzystane znakomicie, ale to jest fakt. Wigor utworu porywa.

2. **Henryk Mikołaj Górecki: *Ad Matrem*** na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę. *Ad Matrem* zawsze mnie wzrusza i wywołuje skojarzenia pozamuzyczne. Jeśli to ma być policzone na niekorzyść utworu, niech będzie raczej na mój rachunek dopisane. Wszystko w utworze jest osiąganе tak prostymi środkami, że aż dziw.

3. **Henryk Mikołaj Górecki: *Refren*** na orkiestrę. Powtarzalność struktur *Refrenu* działa na mnie hipnotycznie, lecz gdy się budzę, zauważam w partyturze kunsztowną symetrię, ciągi Fibonacciego, wyliczone pauzy, oddechy (przyroda lubi taki ład i ja też).

4. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*** na sopran solo i orkiestrę. Emocji, jakie *Symfonia pieśni żałosnych* wywołuje, nie ma co komentować; są znane. Wystarczy, otrząsnąwszy się nieco, zanalizować na przykład otwierający symfonię kanon. Zapiera dech.

5. **Henryk Mikołaj Górecki: *Trzy utwory w dawnym stylu*** na orkiestrę smyczkową. *Trzy utwory w dawnym stylu* – genialny pastisz. Że pastisz? Mogę wymienić trzy tysiące utworów w nowym stylu. Też pastisze.

6. **Wojciech Kilar: *Krzesany***. Poemat symfoniczny. *Krzesany* – polski odpowiednik ravelowskiego *Bolera* (jeśli brać pod uwagę popularność), a przecież całkowicie od *Bolera* odmienny. Znakomite wprowadzenie w klimat góralszczyzny.

7. **Witold Lutosławski: *Koncert na orkiestrę***. *Koncert na orkiestrę* jest prawdziwym NUP-em, który wejdzie do historii muzyki, zapewne z innymi dziełami Lutosławskiego, ale w pierwszej (chronologicznie) kolejności. Spośród innych utworów tego kompozytora ten przemawia do mnie na razie najsilniej.

8. **Witold Lutosławski: *Muzyka żałobna*** na orkiestrę smyczkową. Podziwiam w *Muzyce żałobnej* konstrukcję. Kompozytor wycisnął tu cały sok z trytonu. Sok nader smakowity.

9. **Roman Maciejewski: *Requiem – Missa pro defunctis*** na głosy solowe, chór i orkiestrę. *Requiem* Maciejewskiego jest arcydziełem poruszającym do głębi. Przepszysne konstrukcje polifoniczne, soczyste współbrzmienia, mistrzowska, choć stonowana instrumentacja. Głęboka muzyka, głębokie treści, głęboka zaduma i zasłuchanie.

10. **Krzysztof Penderecki: *Tren – ofiarom Hiroszimy*** na 52 instrumenty smyczkowe. Utwór, który akurat dość szczegółowo kiedyś przeanalizowałem. Podziwiam formę i wrażenie jakie nieodmiennie robi na słuchacza. Sądzę, że *Tren* będzie powoli zapomniany, wypierany przez późniejsze kompozycje Pendereckiego, dużo dojrzalsze (żałuję, że wyczerpałem limit NUP-ów). Do *Trenu* czuję jednak sentyment, bo przy tym utworze straciłem niewinność: przestałem tylko słuchać, zacząłem też analizować. Stałem się – chcąc nie chcąc – muzykologiem.

ANDRZEJ CHŁOPECKI (Warszawa)

Przyjąłem zasadę, że z twórczości każdego z kompozytorów mogę wybrać tylko jeden utwór. Wynika stąd, że nie jest to moja lista dziesięciu utworów pięćdziesięciolecia. Z drugiej strony nie jest to też lista tych dziesięciu NUP-ów, które wziąłbym na bezludną wyspę. Lista jest ułożona chronologicznie według kompozytorów. Z trudem przychodzi mi ściśle trzymanie się zalecenia, aby były to utwory najwybitniejsze – korci mnie sprawa utworów najważniejszych, kluczowych, najistotniejszych, czy najbardziej znamienitych bądź na planie indywidualnej twórczości, bądź na planie muzyki polskiej, co nie zawsze się pokrywa z określeniem najwybitniejszy. Stąd zasadnicze rozterki. W grę wchodzi też czysto emocjonalna, pozaracjonalna sympatia. Przykład. Nie umieszczam *Sinfonia sacra* Panufnika, bo tu rozstęp pomiędzy tym, co bardzo znamienne a tym, co wybitne, jest bardzo duży; rezygnuję z *Arbor cosmica*, choć to dzieło mogłoby tu być przywołane i wybieram *Muzykę jesieni*, najbliższą mi, ale czy najwybitniejszą? Lecz trudno mi myśleć o muzyce polskiej bez estetyki muzyki Panufnika. To samo z Góreckim: być może *Refren* jest wybitniejszym utworem a *Lerchenmusik* utworem bardziej – na swój sposób – ważkim, lecz *III Symfonia* jest wybitniejszym problemem. Osobiście dużo bliższe są mi bez wątpienia *Trigonalia* Bargielskiego, ale w jego oratorium *Im Niemandsland* widzę rzecz dla polskiej muzyki istotniejszą. Czuję się bardzo dyskomfortowo z tego powodu, że nie mieszczą mi się tu

Audycja IV Andrzeja Krzanowskiego jako artystyczna manifestacja, *Poemat ego-centryczny* Tadeusza Wieleckiego i *3 dla 13* Pawła Mykietyna, *Róża wiatrów* Włodzimierza Kotońskiego, *Kwintet fortepianowy* Zygmunta Krauzego itd.

1. **Witold Lutosławski: *III Symfonia*.** Jedyne NUP, w stosunku do którego można z pełnym przekonaniem stosować określenie „syntezy”. Jest tym czymś dla twórczości Lutosławskiego, czym *Koncert na orkiestrę* dla twórczości Beli Bartóka.

2. **Andrzej Panufnik: *Muzyka jesieni*.** Najpiękniejszy palindrom polskiej muzyki.

3. **Wojciech Kilar: *Krzesany*.** Najbardziej brawurowy utwór pięćdziesięciolecia. Brawura to odwaga, w tym przypadku estetyczna.

4. **Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*.** Kluczowe dzieło Pendereckiego, nadzwyczajne jeśli chodzi o zamierzenie w konkretnym czasie i konkretnej przestrzeni, nadzwyczaj aktualne w chwili powstania, które nie utraciło z biegiem lat niczego z tego, czym zachwycało niemal 30 lat temu.

5. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*.** Wielokrotne bunty przeciwko tej kiedyś z młodzieńczym entuzjazmem przyjętej partyturze pozostały nieskuteczne.

6. **Zbigniew Bargielski: *Im Niemandsländ*.** Najbardziej zastanawiające, odkrywcze, nowatorskie i głębokie dzieło oratoryjne w pięćdziesięcioleciu.

7. **Tomasz Sikorski: *Pejzaż zimowy*.** Najsubtelniejszy utwór pięćdziesięciolecia, choć można wyżej cenić *Holzwege* lub *Hymnos*. Nie wykluczam, że na mój stosunek do tego utworu mogła mieć wpływ informacja, że był pisany na przełomie lat 1981–1982.

8. **Eugeniusz Knapik: *Kwartet smyczkowy*.** Ważkość i powaga podejścia do gatunku kwartetu stawia ten utwór w rzędzie NUP-ów.

9. **Stanisław Krupowicz: *Fin de siècle*.** Utwór stawia Krupowicza w rzędzie najwybitniejszych polskich symfoników. Gdy zważy się kompozytorski zamysł posługiwania się różnymi konwencjami, jego realizacja zachwyca wirtuozowskim kunsztem.

10. **Paweł Szymański: *Koncert fortepianowy*.** Metafizyczny koncert fortepianowy Szymańskiego jest olśnieniem muzyki polskiej.

KRZYSZTOF DROBA (Kraków)

Wybierając najwybitniejsze i najważniejsze dzieła pięćdziesięciolecia mam świadomość różnorodności aspektów i kategorii, w których utwór muzyczny może uzyskiwać rangę arcydzieła. Oto te kategorie:

– Dzieła doskonałe artystycznie, tzn. takie, w których szczególnie udatnie realizują się różne odmiany piękna: Bacewicz: *IV Kwartet smyczkowy*; Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*, *Muzyka żałobna*, *Livre pour orchestre*, *III Symfonia*; Panufnik: *Krąg kwintowy*, *Koncert skrzypcowy*; Penderecki: *Król Ubu*, *Kwartet klarnetowy*; Szalonek: *Mała symfonia b-a-c-h*; Knapik: *Kwartet smyczkowy*; Szymański: *La folia*, *Miserere*, *Koncert fortepianowy*;

– Dzieła, które prócz wartości artystycznej posiadają szczególne znaczenie w rozwoju muzyki (forma, faktura, etc.): Penderecki: *Tren*; Lutosławski: *Gry weneckie*, Górecki: *Refren*;

– Dzieła o wybitnej sile inspirującej, wzbudzające szczególny rezonans naśladowczy: Penderecki: *I Kwartet smyczkowy*, *II Kwartet smyczkowy*, *Stabat Mater*, Górecki: *Ad Matrem*;

– Dzieła arcyważne dzięki sile swej oryginalności, nowości, odrębności (tutaj w funkcji arcydzieła może wystąpić antydzieło): Schaeffer: *TIS MW 2*, Krauze: *Piece for Orchestra No. 1*, *Aus aller Welt stammende*;

– Dzieła doniosłe w swej społecznej funkcji (ich rangę wyznacza pozycja osiągnięta w społecznej świadomości): Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, *Te Deum*, *Polskie Requiem*, Kilar: *Krzesany*, *Angelus*, *Exodus*, Górecki: *Beatus vir*;

– Dzieła kultowe i magiczne (niech pozostaną tajemnicze, skoro uzyskały taki status): Maciejewski: *Requiem*; Buczkówna: *Anekumena* (hermetyzm, ezoteryzm), Sikorski: *Holzwege*; Górecki: *III Symfonia*;

– Arcydzieła prywatne – muzyka moich zadawnionych i nieprzebrzmiałych sentymentów; muzyka, której wartości nawet nie zamierzam „obiektywizować”: Augustyn: *Monosonata*, Lasoń: *Sonata na skrzypce solo*, Bujarski: *Similis greco*, Knapik: *Corale*, *interludio e aria*.

Z tych przeszło czterdziestu kandydatur wybieram regulaminową dziesiątkę:

1. **Witold Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*.** Doprowadzony do granic perfekcjonizmu warsztatu kompozytorskiego; zdumienie, bo wytwór człowieka bardziej perfekcyjny chyba być już nie może. Przy przewodzie kanonizacyjnym musi być uwzględniony aspekt swoistego heroizmu: demonstracja – wbrew czasom – klerkowskiej postawy kompozytora.

2. **Krzysztof Penderecki: *Tren*.** Pierwszy tak mocny gest sprzeciwu (w tym wypadku antydarmsztadzki), późniejsze sprzeciwy Pendereckiego (*Pasja*, *Koncert skrzypcowy*) są właśnie *Trenem* poprzedzone. Sarmacka szarża sonorystyczna – narobiła wiele szumu, jak szarża husarii pod Wiedniem.

3. **Henryk Mikołaj Górecki: *Refren*.** Pierwsza u Góreckiego, najczystsza i najdoskonalsza realizacja idei muzyki wzniosłej środkami sztuki abstrakcyjnej. *Refren* to mocny fundament, „opoka, na której zbuduję kościół mój, czyli *III Symfonię*” (pseudocytat).

4. **Witold Lutosławski: *Livre pour orchestre*.** Dzieło ze złotego okresu techniki zbiorowego *ad libitum*. W *Livre* doszedł do głosu cały powab tej techniki. Idealne wyważenie między możliwością a koniecznością.

5. **Wojciech Kilar: *Krzesany*.** *Valses nobles et sentimentales* po pół wieku, przeniesione z Wiednia do Zakopanego, znad Dunaju w Tatry. Apoteoza zbójnickiego. Nieśmiertelna pamiątka z wycieczki.

6. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*.** Tajemnica, która po 19 latach tajemnicą pozostaje. Choć tyle razy wysłuchana, choć niby taka prosta i oczywista.

7. **Eugeniusz Knapik: *Kwartet smyczkowy*.** Piękny splot myśli i uczucia. Część pierwsza to droga myśli, część druga – uczucia. Obie odmierzane miłowymi słupami

schubertowskich kadencji. Filozoficzna liryka jako kwartet smyczkowy i wędrowanie.

8. **Krzysztof Penderecki: *Polskie Requiem***. Narodowy pomnik, pod którym składa się wieńce w dniach narodowych rocznic. Armaty ukryte w arboretum.

9. **Paweł Szymański, *Miserere***. Doskonałość przechodząca w wymiar numinotycznego *sacrum*. Opus mnicha z dziewiątego piętra opactwa na Ursynowie. Muzyka z widokiem na niebo.

10. **Bogusław Schaeffer: *TIS MW 2***. Szczypta dziegiu w beczce miodu, antydział w ogrodzie arcydzieł. Aspekt osobisty: jako licealista, grubo przed maturą, byłem na premierze tu we Floriance, no i wtedy – właśnie na *TIS MW 2* – straciłem dziewictwo.

MAŁGORZATA GAŚSIOROWSKA (Warszawa)

1. **Grażyna Bacewicz: *Koncert na orkiestrę smyczkową***. Najwybitniejszy utwór polskiego neoklasycyzmu. Neoklasycyzm, wielokrotnie i w różnym wymiarze dyskredytowany jako nurt wsteczny, okazuje się być także glebą dla przekonujących artystycznie syntez. Formuły wzięte z barokowych *concerti grossi* i wczesnoklasycznych form koncertujących wtopione w cierpką, atonalną harmonikę, okraszone fajerwerkowymi pomysłami kolorystycznymi dają nieoczekiwanie świeży efekt. „Muzykancki” rozmach, wirtuozowski blask, poetyka klasycznego *divertimento* od niemal 40 lat kuszą najwybitniejsze orkiestry smyczkowe z całego świata.

2. **Witold Lutosławski: *Muzyka żałobna***. To zdumiewające, jak w tym najważniejszym dziele czasu formowania się nowego języka dźwiękowego doszło do tak doskonałego zestrojenia elementu czystej spekulacji z żywiołem ekspresyjnym. Przemysłny plan prowadzący do ukonstytuowania się uniwersum dwunastodźwiękowego służy tu do zbudowania formy dramatycznej, oszałamiającej tyleż logiką wewnętrznej struktury, co siłą poetyckiego wyrazu. Arcydzieło.

3. **Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza***. Dzieło wielkiej odwagi, sztuki i intuicji. W czasach, gdy odwracanie się od tradycji poczytywano za cnotę, Penderecki udowodnił, że cnotą jest ową tradycję podjąć i kontynuować. Determinacja z jaką to uczynił sprawiła, że powstało dzieło, które mierzyć się może z najwybitniejszymi osiągnięciami gatunku – *Pasjami* bachowskimi.

4. **Witold Lutosławski: *Livre pour orchestre***. Księga, której każdorazowe otwarcie pozwala odkryć nowe wątki i niuansy tej pełnej wyrazu, a jakże zrównoważonej muzyki. Kolejne rozdziały zawierające podstawową dla dotychczasowych dociekań Lutosławskiego problematykę – połączenie gry „ściślejszej” i *ad libitum* oraz rzeźbienie formy w harmonicznym uniwersum dwunastodźwiękowym (poszerzonym tu o ćwierćtony i cudowne „omdlewające” glissanda) tworzą układ, w którym idea *claritas* zdaje się być celem nadrzędnym porządkowania zdarzeń dźwiękowych.

5. **Tomasz Sikorski: *Holzwege***. Samotny wśród chaosu zdarzeń, z trudem dźwigający brzemie swego talentu, przeniknięty „trwogą tworzenia”, szukał Tomasz Sikorski odpowiedzi na dręczące go pytania w filozofii człowieka – głównie u Kierkgaarda

i Heideggera. Drogi donikąd – powtarzane z uporem akordy, smugi dźwięków bez wyraźnej potrzeby kulminacji czy czytelnej konkluzji. Działają siłą swej tragicznej egzystencji.

6. **Tadeusz Baird: *Concerto lugubre*.** Posępny liryzm tego koncertu-epitafium potwierdza tezę o ekspresjonistycznych korzeniach muzyki Bairda. Subiektywizm tej muzyki nie przysłania jednak jej klasyczno-romantycznych ram formalnych. Jeden z najlepszych koncertów pięćdziesięciolecia.

7. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*.** Problematyka socjologiczna powstała w związku z recepcją *III Symfonii* w ostatnich latach przysłoniła właściwą wartość dzieła. A tkwi owa wartość w szczególnego rodzaju maksymalizmie – odrzuceniu kulturowego sztafazu i sięgnięciu do źródeł ludzkiej duchowości. Kompozytor odnajduje je w obrzędowości ludowej, w ludowej pieśni potwierdzającej swą prawdziwą wartość dopiero w perspektywie eschatologicznej. W sensie muzycznym to, co archaiczne, modalne spotyka się z tym, co współczesne, sonorystyczne, przy czym spotkanie to ma wymiar symboliczny, podobnie jak symbolicznego znaczenia, znamienia „wiecznego płomienia Wiary” nabiera końcowa, durowa sekwencja otulająca, jak płaszczem, molowy lament całości.

8. **Witold Lutosławski: *III Symfonia*.** Dzieło czystego piękna i twórczej syntezy.

9. **Paweł Szymański: *III Partita*** na klawesyn i orkiestrę. Najbardziej wzniósł i artystycznie najpełniejszy wyraz „surkonwencjonalizmu” Pawła Szymańskiego. Pod tą estetyczną etykietą kryje się dramat twórczej świadomości postawionej wobec wyboru – czy pokonać, czy ocalić dla przyszłości przeszłość?

10. **Andrzej Panufnik: *X Symfonia*.** Dwa żywioły, które konstytuują muzykę Andrzeja Panufnika – element czysto spekulatywny, organizujący „geometrię” utworu i mający wiele znaczeń słowiański melos – istnieją tu w idealnej równowadze. Nie jest to muzyka łatwa w słuchaniu; niejednego drażnić mogą „brutalne”, „zimne” sekwencje akordowe. Ich istnienie i wewnętrzna logika wydają się uprawomocnione rodzajem inspiracji: stanowi ją, obok subiektywnych doznań, „piękno liczby” – niezbywalny element niejednego dzieła sztuki.

IRINA NIKOLSKA (Moskwa)

Wypełniając tę listę miałam na uwadze po pierwsze – światowe osiągnięcia muzyki, po drugie – chciałam w jakiś sposób uwzględnić wszystkie trendy w muzyce polskiej i po trzecie – własne gusta. Nie bardzo mi się to jednak udało.

Z nurtu powojennego, neoklasycznego wybrałam **Koncert na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz**. Według mnie jest to najdoskonalsze dzieło w tym stylu i arcydzieło muzyki polskiej tego właśnie kierunku. Drugie i trzecie miejsce przyznałam ***III i IV Symfonii Witolda Lutosławskiego***, ponieważ według mnie wyznaczają one punkt kulminacyjny całej symfoniki polskiej. Uważam dodatkowo i nie mam co do tego żadnych wątpliwości, że są to bardzo ważne punkty w symfonice światowej. Wybrałam *III i IV Symfonię* ze względu na ich odmiennność. Jedna jest bardzo dramatyczna, druga bardzo syntetyczna, humanistyczna i filozoficzna. Są to bez wątpie-

nia arcydzieła. Na czwartym i piątym miejscu umieściłam *Pasję i Polskie Requiem Krzysztofa Pendereckiego* – uważam je bowiem za arcydzieła w ramach gatunku oratoryjnego, najwybitniejsze w muzyce polskiej, znaczące również w muzyce światowej. Na szóstym miejscu umieściłam *IX Symfonię Andrzeja Panufnika*. Chociaż osobiście bardziej wolę *Muzykę jesieni*, *IX Symfonię* cechuje abstrakcyjna doskonałość rzemiosła kompozytorskiego i jednocześnie wybitna indywidualność. *IX Symfonia* również wnosi do muzyki polskiej coś zupełnie nowego. Na siódmym miejscu umieściłam *Concerto lugubre Tadeusza Bairda* jako największego dwudziestowiecznego następcy wielkiej tradycji dramatycznej liryki romantyzmu w muzyce instrumentalnej. Na ósmym miejscu *Ad Matrem Henryka Mikołaja Góreckiego*. To był na ówczesne czasy bardzo śmiały utwór, bo to co działo się później było według mnie rozwinięciem idei, które pojawiły się w *Ad Matrem*. Dziewiąte miejsce przyznałam *Pianophonii Kazimierza Serockiego*. Jest to moim zdaniem najlepszy utwór należący do nurtu sonorystycznego w Polsce. Na dziesiątym miejscu *Struny w ziemi Tomasza Sikorskiego*.

Czuje też wielką sympatię do jeszcze co najmniej pięciu, sześciu kompozycji, które mogłabym postawić na tym miejscu. Są to m.in. *II Kwartet smyczkowy* Andrzeja Krzanowskiego, *Musica domestica* Zbigniewa Bujarskiego, *Sixty Odd Pages* Pawła Szymańskiego i *Divertimento* Marka Stachowskiego. Zabrakło mi kilku miejsc, żeby mogła uwzględnić wszystko co lubię, szanuję i chętnie słucham. Rzadziej słucham *IX Symfonii* Andrzeja Panufnika niż *Musica domestica*, ale w tym przypadku próba zobiektywizowania wartości kłóci się z osobistymi preferencjami.

OLGIERD PISARENKO (Warszawa)

Sytuacja jest trudna. Przede wszystkim szalenie deprymująca jest świadomość, że musimy się ograniczyć do wyboru dziesięciu pozycji. Po drugie każdy zdefiniuje pojęcie najwybitniejszych utworów na własną modłę; i nie chodzi tu wcale o większy czy mniejszy udział osobistych upodobań, ale o odpowiedzenie sobie na pytanie, czy z twórczości danego kompozytora wybieramy dzieła kluczowe, czy może najbardziej charakterystyczne, czy najbardziej przełomowe, czy wreszcie najbardziej żywe repertuarowo. To, czego się najbardziej obawiam, a czego sam też nie umiałem się ustrzec, to jest niebezpieczeństwo utraty z pola widzenia całych kategorii muzyki, jak kameralistyka i muzyka elektroakustyczna. Sam mam poczucie, że pominąłem pewne kompozycje, które chciałbym jednak uwzględnić. Są to utwory takie jak *La folia* Pawła Szymańskiego, która jest chyba jednym z najwybitniejszych utworów elektronicznych jakie powstały w ogóle w Polsce, jak *Koncert fortepianowy* Zygmunta Krauzego, który jest niezwykle charakterystyczną propozycją harmonicznobrzmiową – utworem, którego się nie zapomina. Jest to twórczość Eugeniusza Knapika, co do której mam wrażenie, że to co najważniejsze jeszcze nastąpi albo już następuje i my o tym nie wiemy, bo kompozytor jest zajęty pracą nad swoimi operami. W Polsce udało nam się słyszeć tylko jeden obszerny fragment i uważam, że było to wielkie wydarzenie, które jakoś nie zostało zauważone ani przez środowisko, ani przez krytykę. Mam nadzieję, że nie wszyscy elektorzy w swoich wyborach będą

tak konwencjonalni jak ja, niemniej zadanie, które nam postawiono, skłania do zachowań konwencjonalnych, to znaczy takich, które w jakiś sposób będą odpowiadać potocznym kryteriom obiektywizmu. I to oczywiście nie jest złe, bylebyśmy tylko uniknęli jakiegś środowiskowej *political correctness*, bo to byłoby najgorsze.

Jeśli chodzi o mój wybór, utwory są ułożone w porządku chronologicznym. Przyjąłem porządek chronologiczny przede wszystkim dlatego, że chciałem uniknąć wrażenia, że to są kolejne miejsca w rankingu. Oczywiście, w rezultacie naszej zabawy i tak tego nie unikniemy, ale lepiej żeby ostateczny efekt był dla nas wszystkich niespodzianką.

Grażyna Bacewicz: *Koncert na orkiestrę smyczkową*. Wyjątkowo błyskotliwy przykład polskiego neoklasycyzmu. To jest dzieło, którego nie trzeba wskrzeszać, bo wciąż jest żywe, w przeciwieństwie do wielu utworów z tamtej epoki.

Witold Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*. Wybór *Koncertu na orkiestrę* Lutosławskiego, też utworu z epoki „przedwarszawskojesienniej”, nie wymaga żadnego komentarza. To wielkie dzieło, zamykające jakąś epokę w dziejach muzyki polskiej wspanialej, niżby epoka na to zasługiwała. W mojej dziesiątce poświęciłem Lutosławskiemu aż trzy miejsca. Jego aktywność nakłada się na całe pięćdziesięciolecie bardzo równomiernie.

Z lat sześćdziesiątych wybrałem – może trochę zbyt subiektywnie – *Les Espaces du sommeil* Witolda Lutosławskiego. Wahałem się między tym utworem a *Paroles tissées*. Oba są przykładem stosunku Lutosławskiego do słowa i dowodzą wielkiej wrażliwości na tekst, niezwykłego słuchu poetyckiego.

Witold Lutosławski: *III Symfonia*. Najbardziej charakterystyczny przykład późnego stylu kompozytora.

Tadeusz Baird: *4 Eseje*. Też wybierałem z wahaniem, bo konkurencją dla nich było w moim pojęciu *Concerto lugubre*. *4 Eseje* są utworem w pewnym sensie symbolicznym dla epoki przełomu stylistycznego końca lat pięćdziesiątych.

Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*. Centralny, kluczowy utwór Pendereckiego.

Kazimierz Serocki: *Impromptu fantasque*. Przy wyborze pozwoliłem sobie ulec osobistym upodobaniom, bo jest ono utworem trochę nietypowym ze względu na obsadę, niemniej bardzo wyraźnie objawia się tu ten niezwykły talent kolorystyczny Serockiego.

Tomasz Sikorski: *Holzwege*. Wybrałem może nie jako najwybitniejszy, ale jako szalenie charakterystyczny utwór, który mnie samego przekonał do twórczości tego kompozytora.

Andrzej Panufnik: *Sinfonia di sfere*. Wydaje mi się, że mamy tu do czynienia z Panufnikiem w najszlachetniejszej postaci, skupionym, głębokim, bez nadmiaru słodczy, bez takiej ostentacyjnej spektakularności.

Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*. Wyboru nie muszę tłumaczyć, choć trzeba przyznać, że teraz, po czasie odbieram tę symfonię o wiele głębiej.

BOHDAN POCIEJ (Podkowa Leśna)

Moja lista, mój głos... . Dziesięć arcydzieł muzyki polskiej z ostatniego pięćdziesięciolecia. Aby ta pouczająca zabawa była owocna, muszą być – jak sądzę – spełnione dwa przede wszystkim warunki: (1) wybór musi być spontaniczny, „z serca”, nie przekonany; (2) wybrane utwory muszą być odseparowane od tego wszystkiego, co stanowiło i stanowi tzw. rzeczywistość polityczną, społeczną, państwową (rodzaj redukcji fenomenologicznej).

O ile warunek pierwszy nie nastręcza poważnych trudności, to z drugim mam niejakie kłopoty: wymaga on ode mnie pewnego wysiłku, przewyciężenia nazwijmy to „resentymentów”, a może po prostu zawieszenia pamięci. Część bowiem (większość) utworów, które tu wymienię, powstawała w czasach panowania PRL-u, a więc w rzeczywistości politycznej i państwowej ustroju, który do końca życia wspominać będę z odrazą i obrzydzeniem; ludzie, którzy nam ten system fundowali, serwowali, propagowali, zapisali się w mojej pamięci raczej jako czelakokształtni funkcjonariusze, niż jako istoty ludzkie. O samym istnieniu tego nieludzkiego ustroju – z pozornie (bywało) „ludzką twarzą” – przypominają mi daty powstania utworów z mojej listy (nie wszystkich, na szczęście). Spróbuję wszelako to wszystko zawiesić i nie mieszać tej paskudy do muzyki (która – nadziwić się temu dotąd nie mogę – po roku 1956 rozwijała się u nas zupełnie niezależnie i wręcz na przekór obmierzłemu ustrojowi). Oto więc moja lista – sformułowana na gorąco, bez zbytniego grzebania w pamięci:

Witold Lutosławski: *Kwartet smyczkowy*

Witold Lutosławski: *Preludia i fuga*

Witold Lutosławski, *III Symfonia*

Andrzej Panufnik: *Muzyka jesieni*

Andrzej Panufnik: *Sinfonia di sfere*

Andrzej Panufnik: *Arbor cosmica*

Henryk Mikołaj Górecki: *Refren*

Henryk Mikołaj Górecki: *Lerchenmusik*

Henryk Mikołaj Górecki: *II Kwartet*

Paweł Szymański: *Koncert fortepianowy*

Tu dwie uwagi: (1) Przypominam sobie, jak nie tak dawno temu brałem udział w podobnej zabawie (drukowanej), organizowanej przez „Kwartalnik Filmowy” na stulecie kina: lista najlepszych filmów i najwybitniejszych reżyserów. Podobnie i tam i tu przemieszanie kryteriów wyboru: osobistych upodobań, wspomnień, przypomnień, z kryteriami rzeczywistej obiektywnej (?) wartości, z umiejscawianiem w historii... (2) Muzyka naszego stulecia – wyjąwszy jego początek (Mahler, Debussy) – nie należy do najbliższych mi obszarów muzycznych (w przeciwieństwie do dwudziestowiecznej literatury i filmu, w których jestem zdomowiony). Jest tu sporo miejsc, wysp, które cenię a nawet lubię, ale w sumie nie jest to moja muzyczna ojczyzna, jak muzyka wieków XVII, XVIII, XIX.

Jakie zatem są tu moje kryteria wyboru? W przeciwieństwie do listy filmów (z „Kwartalnika Filmowego”), starałem się je bardziej zobiektywizować. Wymienione utwory poruszyły mnie głęboko i utrwaliły się we mnie jako dzieła – owoce pracy kompozytora – maksymalnie, arcydzieła stylu (indywidualnego), rodzaju, gatunku. Wielokrotnie przeze mnie słuchane, rozważane, także opisywane i tłumaczone (zawsze z poczuciem, że to tylko próby, a rzeczywistość muzyki przerasta moje zabiegi).

Wymienione dzieła jawią mi się: (1) jako wyraziste i indywidualne dzieła same w sobie; jako wielkiej wagi przejawy osobowości swoich twórców; konkretne jako formy muzyki; (2) bogate w jakości („pluralistyczne”), strukturalnie złożone; (3) nasycone myślą muzyczną; (4) ekspansywne i wymowne.

Krótko mówiąc, dzieła muzyczne pełne – w tradycyjnym i zarazem nowym sensie – utrwalone we mnie na stałe, które zawsze mogę sobie jakoś w pamięci odtworzyć. Z podobną intensywnością istniejące i podobnie konkretne jak dzieła muzyki XVIII i XIX wieku, i jeszcze pierwszej połowy naszego stulecia (Strawiński, Bartók).

MARTA SZOKA (Łódź)

Zadanie postawione SEMP-om przez Krzysztofa Drobę było karkołomne. Z jednej strony wolność w doborze kryteriów, z drugiej boleśnie odczuwane ograniczenie do 10 pozycji. Z jednej – w moim wypadku – świadomość nieco belferskiego skrzywienia, które zawsze się ujawnia, gdy trzeba uzasadniać, że coś jest arcydziełem, z drugiej pokusa wzięcia udziału w intrygująco zaprojektowanym rankingu NUP-ów.

W moim wyborze 10 NUP-ów, oprócz wszystkich możliwych kryteriów estetycznych – wyznaczników piękna, kunsztu, doskonałości, nowatorstwa, oryginalności, bogactwa wyrazu, czy znaczenia postrzeganego w kontekście historycznym i ogólnokulturowym etc., ostatecznie kierowałam się także banalnie prostym pytaniem (a raczej odpowiedzią na nie): czy to są dzieła, do których najczęściej powracam, „które pozostaną”? Oczywiście poniższy układ nie odzwierciedla żadnej klasyfikacji czy hierarchii.

1. **Witold Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*.** Inspiracja folklorem, która nie pogrąża utworu w anachronizmie, szczytowe osiągnięcie w dziedzinie instrumentacji – operowania środkami dynamiczno-barwowymi i fakturalnymi w ramach nurtu neoklasycznego.

2. **Witold Lutosławski: *Gry weneckie*.** „Kamień milowy” w ewolucji techniki kompozytorskiej.

3. **Witold Lutosławski: *Trois poèmes d’Henri Michaux*.** Osiągnięcie organicznej adekwatności słowa i dźwięku, poezji i muzyki.

4. **Witold Lutosławski: *III Symfonia*.** Doskonałe wcielenie idei symfonizmu w jej współczesnym, maksymalistycznym wydaniu.

5. **Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*.** Odnowienie idei wielkiej formy oratoryjnej, odważnie wyprzedzające swój czas. Zderzenie archetypu pasyjnego

misterium z kontekstem martyrologii dwudziestowiecznej. Dzieło wizjonerskie, a zarazem zanurzone w tradycji.

6. **Krzysztof Penderecki: *Czarna maska*.** Najlepsza, w moim przekonaniu, opera pięćdziesięciolecia. Mistrzowska dramaturgia, uniwersalizm tematu, nowy typ narracyjności (wpływ medium filmowego) o silnej napięciowości przekonują o niekonięcznie nieuniknionym schyłku opery.

7. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*.** W podziwie za odwagę w sięganiu po środki ekstremalne, w przekraczaniu nieprzekraczalnego i antycypację tego, co przyszło 20 lat później.

8. **Paweł Szymański: *III Partita*** na klawesyn i orkiestrę. Z pewnością najoryginalniejszy i najbardziej spójny estetycznie kompozytor swojej generacji. W *Particie*: uzyskanie wewnętrznej logiki o niespotykanym napięciu.

9. **Tadeusz Baird: *4 Eseje*.** Kategoria liryzmu niezwykle rzadka w muzyce współczesnej; w tym sensie chciałoby się tu przywołać całą twórczość Bairda. W przypadku *4 Esejów* zwraca uwagę oryginalne „obłaskawienie” techniki dodekafonicznej w połączeniu z wyrazistą artykulacją cech szeroko pojmowanej szkoły polskiej.

10. **Zygmunt Mycielski: *Liturgia sacra*.** Dzieło całkowicie odrębne na tle polskiej muzyki sakralnej z uwagi na indywidualne potraktowanie archetypów *sacrum*, a zarazem wysoce „obiektywną zawartość” (szersze uzasadnienie w moim tekście wygłoszonym podczas sesji: „*Liturgia sacra*” Zygmunta Mycielskiego – *misterium tremendum et fascinans*).

KRZYSZTOF SZWAJGIER (Kraków)

Moja lista jest o wiele spokojniejsza, niż się mogłem po sobie spodziewać, przyjąłem bowiem postawę obiektywizującą. Jest wiele utworów, przy których straciłem niewinność i które mnie zafascynowały, ale których nie uważam za arcydzieła i nie są one moim zdaniem w pełni wartościowe. Ocena muzyka, który ma być w miarę obiektywny, nie ma wiele wspólnego z jego osobistymi fascynacjami, dlatego dokonując wyboru kierowałem się następującymi cechami: (1) reprezentatywność dla danego kierunku w muzyce polskiej; (2) doniosłość lokalna i światowa kompozycji; (3) „arcydzielność” czyli spełnienie wszystkich cech, które dopełniają się w sposób doskonały; (4) indywidualność kompozytora i sugestywność przekazu. Wybierając kompozycje do naszej listy szukałem pełni cech wymienionych przed chwilą. Lista jest następująca:

Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*. Pełnia środków awangardowych i częściowo tradycyjnych na służbie sensu bardzo wysokiego rzędu.

Krzysztof Penderecki: *Tren – ofiarom Hiroszimy* na 52 instrumenty smyczkowe. Radykalna technika połączona z maksymalną ekspresją.

Witold Lutosławski: *Muzyka żałobna*. Również; radykalna dyscyplina i maksymalnie wynikająca z niej ekspresja.

Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia*. Podobnie; technika zminimalizowana, ekspresja znacząca.

Paweł Szymański: *Sonata*. Jeden z utworów, który reprezentuje pełnię rozbicia i scalenia z powrotem tkanki tradycji muzycznej.

Zygmunt Krauze: *Piece for Orchestra No. 2*. Najlepsze moim zdaniem wypełnienie koncepcji unistycznej dzieła.

Henryk Mikołaj Górecki: *Refren*. Podobnie; kompletne i konsekwentne użycie środków koniecznych.

Bogusław Schaeffer: *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Wyraz pełni potencjalnych możliwości muzyczno-aktorskich.

Witold Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*. Arcydzieło.

Zygmunt Konieczny: *Noc listopadowa* (muzyka do spektaklu Andrzeja Wajdy). Ze względu na doskonale skryształizowany język neotonalny Koniecznego, który można obserwować mniej więcej od *Wierszy* Baczyńskiego.

PAWEŁ SZYMAŃSKI (Warszawa)

Odpowiadając na ankietę Krzysztofa Droby podam na wstępie dodatkowe reguły, które tu przyjmę:

1. Chętnie i z przekonaniem wyróżniłbym tu utwory swoich przyjaciół – kompozytorów. Czułbym się jednak niekomfortowo w sytuacji, w której nie sposób uniknąć pomieszania osobistych relacji z ocenami artystycznymi. Byłby to prawie taki dyskomfort jak rekomendowanie swojej własnej kompozycji. Nie ma więc na mojej liście twórczości kompozytorów mojego i młodszego pokolenia. Niech mi jednak wolno choć na wstępie (poza konkurencją) wymienić nazwiska (w kolejności alfabetycznej), które pomijam: Augustyn, Knapik, Knittel, Krupowicz, Krzanowski, Lason, Mykiety, Wielecki. Oczywiście autorów dziesięciu wytypowanych poniżej dzieł również mam (miałem) zaszczyt znać osobiście (niektórych nawet blisko), jednak już choćby dystans wieku sprawia, że odważam się na wypowiadanie sądów wartościujących.

2. Przyjąłem zasadę, że wyróżniony kompozytor może być reprezentowany tylko jednym utworem. Są na tej liście autorzy, których prawie cała twórczość to dzieła upływającego półwiecza, liczba dziesięciu utworów jest więc zbyt mała, aby mogła być reprezentatywna dla moich upodobań. Tak więc za wieloma spośród wymienionych niżej utworów stoją szeregi innych, nie wymienionych. Nawiasem mówiąc, uwzględniając zasady przyjęte w punktach 1 i 2 najchętniej wymieniałbym kilkanaście dzieł. Oznacza to, że musiałem z czegoś zrezygnować, aby zmieścić się w dziesięciu, zrezygnować jednak tylko z kilku utworów; tak więc poniższa lista nie jest w żadnym wypadku wyborem przypadkowym.

3. Dziełu można przypisać szereg określeń jak: piękne, czarujące, powabne ale i ważne, istotne, prowokujące (na przykład do myślenia) i wiele innych. Myślę, że każdemu z wymienionych niżej utworów przypisałbym inny zbiór epitetów; nie zamierzam jednak w uzasadnieniach swoich preferencji podawać pełnej listy określeń (czyli powodów dokonania wyboru).

4. Rozmiar dzieła jest dla mojego wyboru czynnikiem irrelevantnym. Często w recepcji muzyki w naszych czasach faworyzuje się „wielkie formy”. Eufemistyczny charakter tego określenia polega na tym, że posługujący się nim odbiorcy rozumieją je jedynie w sensie gabarytów dzieła (jest to, bądź co bądź, najbardziej mierzalny, a więc uchwytny aspekt dzieła muzycznego). Stąd łatwo wytłumaczalne zrozumienie dla dzieł operowych, o których – na dodatek – można stosunkowo dużo powiedzieć nie odnosząc się wcale do muzyki.

5. Listę dziesięciu utworów przedstawiam w kolejności alfabetycznej:

Tadeusz Baird: 4 Nowele na orkiestrę kameralną. Szlachetna muzyka, w której (w moim przekonaniu) Baird znalazł najbardziej adekwatne środki fakturalne dla tego, co (jak się domyślam) chciał wyrazić. Dawny utwór, nic się nie zestarzał.

Szabolcs Esztényi: Muzyka kreowana nr 3 (Tomasz Sikorski in memoriam) na fortepian. Jeśli ktoś chce odnaleźć wymiar metafizyczny dzieła (a niektórzy utrzymują, że właśnie o to w muzyce chodzi) i szuka według zadeklarowanych intencji kompozytorów, to może dużo czasu stracić i przeoczyć w ogólnym hałasie kilka istotnych dźwięków... Nie chce mi się uzasadniać.

Henryk Mikołaj Górecki: Recitativa i ariosa. Lerchenmusik na klarnet, wiolonczelę i fortepian. Wielka forma (nie tylko w sensie czasu trwania) w kameralnym wydaniu. Wyrazisty idiom Góreckiego, ale mniej patosu a więcej gry i aluzyjności (to lubię).

Roman Haubenstock-Ramati: Equilibre na zespół kameralny. Fascynujące (prawie w sensie: hipnotyzujące) i jednocześnie filozoficzne późne dzieło Haubenstocka (a więc byłyby te dwie cechy do pogodzenia?) Nie chce mi się dalej uzasadniać.

Wojciech Kilar: Upstairs – Downstairs na dwa chóry dziewczęce i orkiestrę. Redukcjonizm Kilara nie zaprzęgnięty jeszcze do dźwigania treści, od których z natury delikatne muzyczne konstrukcje prędko się niszczą, wyłamując się w swoich kruchych przegubach i łóżyskach...

Zygmunt Krauze: Koncert fortepianowy. Indywidualny (bez wątpienia u tego kompozytora) idiom i rzemieślnicze wypracowanie (w najlepszym sensie) to przesłanki do powstania dzieła. W *Koncertie fortepianowym* te dwa elementy dopełniają się w sposób wyróżniający ten utwór spośród innych Krauzego.

Witold Lutosławski: Livre pour orchestre. Zdecydowałem się wskazać na ten utwór ze względu na to, że rozwijana przez Lutosławskiego technika aleatoryczna jest już tu doskonała, co więcej jej zastosowanie konstytuuje dramaturgię dzieła. Również dlatego postanowiłem wybrać *Livre*, że nie ma tu jeszcze śladu idiomu neoklasycznego, który przeziiera przez późniejsze dzieła Mistrza.

Krzysztof Penderecki: Fluorescencje na orkiestrę. Muzyka odkrywczą, wykraczającą poza granice wyobrażeń, a jednocześnie świadoma swej formy i dramaturgii (nie nazwałbym tego utworu młodzieńczym, choć tak wynikałoby z metryki kompozytora). Kiedy słucham kolejny raz, wiem przecież, czego mam się spodziewać, a jednak znów dają się porwać...

Kazimierz Serocki: Impromptu fantasque na flety proste, mandoliny, gitary, instrumenty perkusyjne. Inaczej niż u Pendereckiego, wysmakowane środki sonorystycznego arsenału służą jedynie czysto hedonistycznym celom. Dlatego wybieram

ten barwny utwór, który nie pozostawia cienia wątpliwości co do tego, że został napisany tylko po to, żeby łaskotać uszy i robi to tak przyjemnie. Notabene, osobisty sentyment: brałem udział w prawykonaniu utworu (pod dyрекcją Jana Krenza).

Tomasz Sikorski: *Holzwege* na orkiestrę. Metafizyczny wymiar muzyki nie pozostaje bynajmniej w oczywistej zależności do złożoności struktury czy gęstości materii (np. mierzonej w ilości nut na centymetr kwadratowy partytury)... Nie chce mi się uzasadniać.

Postscriptum. Konstruuяc tę listę zauważyłem, że nie są tu reprezentowane niektóre nurty obecne w muzyce XX wieku, które (choć niekiedy bardzo dalekie od moich osobistych poszukiwań) są mi potrzebne i bliskie. Nie widzę większych związków polskiej muzyki (nie w sensie naśladownictwa, ale w sensie istotnym) z tym co reprezentuje Boulez, a skądinąd Gubaidulina, a skądinąd Xenakis, a skądinąd Lachenmann, a skądinąd Kagel, a jeszcze skądinąd Cage... Powstrzymam się od wymieniania dalszych przykładów, uogólniania i komentowania, gdyż może nie jest rozsądnie odpowiadać na pytanie, które nie zostało zadane.

MIECZYSLAW TOMASZEWSKI (Kraków)

Uwaga: przyjąłem zasadę, że jednego kompozytora będzie reprezentować tylko jedno dzieło.

1. **Grażyna Bacewicz: *V Kwartet smyczkowy***. Jeden z siedmiu; najbardziej wyrazisty, najbardziej własny. Już nie folklorystyczny (jak *III*), jeszcze nie gubiący się w pseudoawangardowości (jak *VII*). Doskonałe opanowanie postbartokowskiej faktury. Utwór o ekspresji obdarzonej sensem, wykraczający poza czyste muzykancstwo.

2. **Tadeusz Baird: *Erotyki*** na sopran i orkiestrę do słów M. Hillar. Cykl pieśni skomponowany na gorąco, nazajutrz po ogłoszeniu wierszy. Liryzm autentyczny i bezpośredni. Lapidarność formy, wokarność partii głosu, barwność instrumentacji. Nie tak wyrafinowany jak cykle późniejsze (np. do słów H. Poświętowskiej). Tu Baird jest naturalny, nie udający, jest sobą: spóźnionym romantykiem.

3. **Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza***. Utwór wielki odważną intencją i śmiałą jej realizacją. Niewątpliwie arcydzieło sprawdzające się w każdym nowym słuchaniu, obdarzające przeżyciem. Pierwsza z serii syntez; łączy myślenie postniderlandzkie z postdodekafonicznym, aleatoryczne z kontrapunktem. Przejaw siły ekspresywnej *sacrum* w kręgu kultury zredukowanej (profanicznej). Otwarcie drogi w stronę *Czarnej maski*.

4. **Wojciech Kilar: *Kzesany***. Żywiołowy, barbarzyński, może nawet nieco prymitywny przejaw witalizmu w wydaniu sonorystycznym. Zarazem: współczesna transkrypcja autentycznej muzyki ludowej w sferę sztuki zwanej wysoką. Odwaga ponownego sięgnięcia po folklor – po latach anatemy. Bliskość muzyki repetytywnej i postmoderny.

5. **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia***. Już w pierwszym słuchaniu fascynująca swoją odrębnością, niemal hipnotyzująca nieubłaganą a naturalną logiką tematy-

cznego rozwoju. Surowość ekspresji wywołana dystansem do tematu osiągnięciem przez redukcję środków. Podejrzenie o nikiforyzm okazuje się coraz bardziej bezpodstawne.

6. **Roman Palester: V Symfonia.** Utwór późny, pisany przez mistrza postdodekafonicznej polifonii. Ostatnia z jego symfonii; zarysowana potężnie, gęsta fakturalnie, epatująca brakiem efektów łatwych, liczących na przychyłność publiczności szerokiej. Muzyka pisana w „tonie odmiennym”, mądra i gorzka, refleksyjna i zmuszająca do refleksji.

7. **Andrzej Panufnik: *Arbor cosmica*** na 12 instrumentów smyczkowych. Również utwór późny, napisany po *Sinfonia votiva* a przed *Sinfonia di speranza*. Łączy „umiłowanie, prawie uwielbienie dla duszy drzew” ze spekulacją i neopitagorejskim konstruktywizmem. Dwanaście „ewokacji” wywołuje dwanaście nastrojów ekspresyjnych zróżnicowanych przez kontrastowanie faktury, artykulacji i barwy.

8. **Witold Lutosławski: III Symfonia.** Należy do tych paru dzieł autora *Muzyki żałobnej*, o których można rzec, że stanowią „muzykę zaangażowaną”. Od pierwszego motywu symfonia pełna jest niezbyt u Lutosławskiego zwyczajnej wyrazistości; operuje repertuarem faktur i brzmień o ekspresji apelatywnej, mobilizującej i jednoznacznej (*cantati, tutta forza, uniti*). Wszystko wskazuje na to, że *III Symfonia* powstała jako reakcja na wydarzenia lat 1980–1982.

9. **Paweł Szymański: *Koncert fortepianowy*.** Utwór zadziwiający, czyniący słuchanie go przygodą, podróżą w nieznanne. Połączenie wyczuwalnej jedynie kompozytorskiej precyzji z niezwykłą, quasi-impro wizacyjną swobodą przebiegu. A przy tym co moment subtelne igranie barokowymi i romantycznymi konwencjami zde-
rzanymi z nowoczesnością.

10. **Zbigniew Bujarski: *Pawana*.** Jeden z najnowszych utworów kompozytora, wciągający esencjonalnością i głębią. Fascynujący śpiew „splotu” smyczków ponad nieustępliwą nutą stałą i ostinatem basów – przerywany transgresją porażających brzmień wertykalnych. Ewokacja znaczeń i sensów skłaniających do refleksji i zamyślenia.

JOANNA WNUK-NAZAROWA (Kraków)

Zbyt ni subiektywizm ma to do siebie, że po latach czasem weryfikujemy własne sądy. Zbyt ni obiektywizm grozi tym, że nie wybiera się według własnych upodobań, a według powszechnych opinii. Dlatego przy typowaniu listy NUP-ów kierowałam się takimi kryteriami: po pierwsze – czy utwór jest światowym osiągnięciem, po drugie – moją własną fascynacją. Nie starałam się uwzględnić koniecznie każdego okresu czy każdej stylistyki. Trzeba też wziąć pod uwagę, że nie można na przysłówiową bezludną wyspę wziąć zarazem i *Requiem* Mozarta i jego *Mszy c-moll*, więc nie można zabrać jednocześnie *III* i *IV Symfonii* Lutosławskiego. Nie byłam w stanie uhonorować wszystkich znakomitych twórców przynajmniej jednym dziełem, toteż nie uwzględniłam dzieł Bacewiczówny, Serockiego i innych, których bardzo wysoko cenię – Bujarskiego, Knapika, Lasonia. Swoją listę utworów ułożyłam według kryterium gatunkowego:

O r a t o r i u m – **Krzysztof Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*** (1965). Triumfalny pochód przez świat, większy niż w przypadku *Trenu*, który ma raczej znaczenie polityczne. Dla nas Polaków *Pasja* jest utworem, w którym się zawiera i polska chrześcijańska i światowa chrześcijańska tradycja. Jeśli chodzi o rozwój języka muzycznego, to i *Tren* i *Polymorphia* i inne utwory prowadziły do powstania tego dzieła, w którym nie wykorzystuje się techniki dla samej tylko techniki. Nie należy też zapominać o fascynującym *Stabat Mater* – ukoronowaniu rozwoju nowego języka.

A n t y o r a t o r i u m – **Witold Lutosławski: *Trois poèmes d’Henri Michaux***. Utwór, w którym pomiędzy chórem a orkiestrą występuje aleatoryka. Poszczególne głosy w chórze są bardzo zindywidualizowane, toteż brak partii przeznaczonych dla solistów. Tekst jest skrajnie antyoratoryjny, drastyczny, może nawet w jednej części turpistyczny.

S y m f o n i a – **Witold Lutosławski: *IV Symfonia***. Nie znam żadnej symfonii w XX wieku, w której mądrość, piękno, a zarazem introwertyczna wypowiedź twórcy tak silnie się zaznacza, co jest niezwykle trudne do uzyskania w symfonizmie.

A n t y s y m f o n i a – **Henryk Mikołaj Górecki: *III Symfonia***. Wiadomo dlaczego jest to antysymfonia. Dla publiczności liczy się przede wszystkim partia wokalna. Antysymfonia polega na tym, że najważniejsze jest to, co dzieje się poza warstwą symfoniczną.

K o n c e r t – **Krzysztof Penderecki: *II Koncert skrzypcowy***, napisany dla Sophie Mutter. Opiera się na prawdziwym *concertare*, prawdziwym przeciwstawieniu skrzypiec orkiestrze. Słysząc w nim nowy język Pendereckiego, mieszczący się jednak w dotychczasowym nurcie. Wielkie wirtuozostwo, wielka głębia, ekspresja, zarówno partii solowej jak i orkiestrowej.

A n t y k o n c e r t – **Tadeusz Baird: *4 Dialogi*** na obój i orkiestrę kameralną. Są to cztery krótkie, aforystyczne wypowiedzi na orkiestrę bez smyczków, za to z bardzo rozbudowaną perkusją i grupą instrumentów dętych. M.in. ta aforystyczność uzasadnia nazwę „antykonsert”. Poza tym ten utwór to zaprzeczenie *concertare*, obój nie jest przeciwstawiany orkiestrze. Dialogowanie też nie wydaje się właściwym słowem, jest to raczej koegzystencja.

O p e r a – **Krzysztof Penderecki: *Czarna maska***. Według mnie dorównuje *Salome* Ryszarda Straussa swoją intensywnością języka, jednością miejsca, czasu i akcji.

M u z y k a k a m e r a l n a – **Krzysztof Penderecki: *Kwartet klarnetowy***. Nadzwyczajna dla tego kompozytora wypowiedź introwertywna. Przepiękny liryzm a zarazem i dowcip. Grand Prix za wypowiedź osobistą.

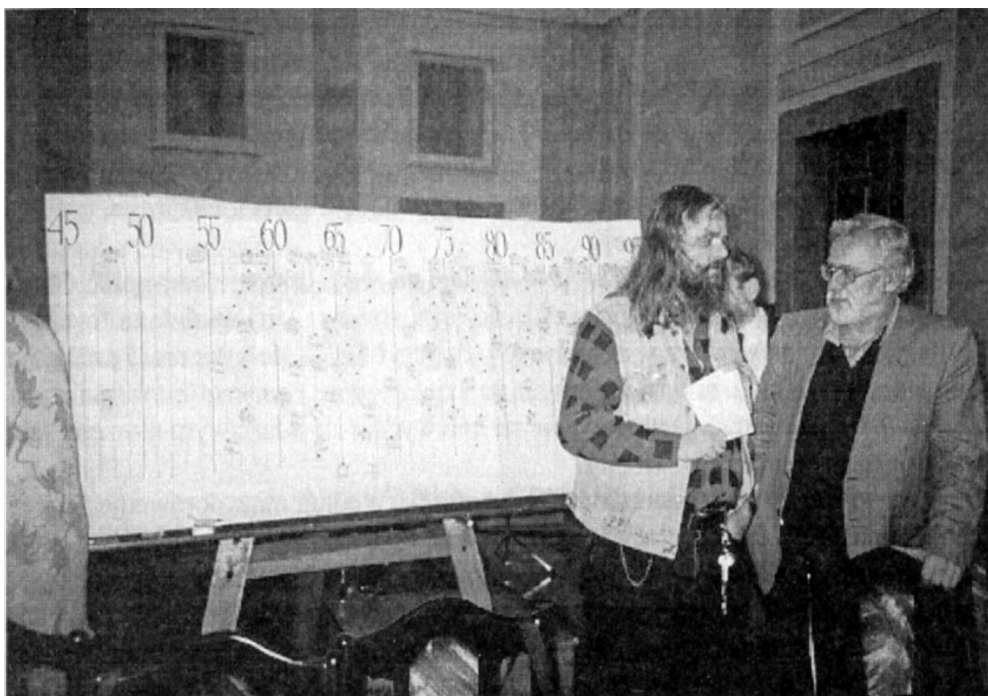
Wyróżniłam też utwór bezsprzecznie „hitowy” – **Wojciech Kilar: *Kzesany***. Po raz pierwszy i na razie ostatni od czasów mazurków Chopina i *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego została przekazana dusza muzyki ludowej, bez zbędnego jej cytowania (poza jednym fragmentem na końcu). Ponadto jest to utwór, który podoba się na całym świecie.

Jako ostatni wybrałam cykl **pieśni Zygmunta Koniecznego**, napisany w latach 1962–1965 do słów poetów polskich dla Ewy Demarczyk i przez nią nagrany. Głęboko liryczne, pokazują zarazem (niektóre z nich – jak wiersze wojenne Baczyńskiego) nasze narodowe sprawy. Pieśni, które odegrały kolosalną rolę w kształtowaniu się

tego, co najszlachetniejsze w polskiej piosence. Bez Koniecznego nie byłoby ani nagród hollywoodzkich dla Preisnera ani popularności *Nieszporów ludźmierskich* Pawła Kiewicza.

Gdybym jednemu spośród tych utworów miała przyznać Grand Prix, to wybrałabym *Pasję* Pendereckiego. Na liście nie znalazły miejsca *Koncerty na orkiestrę* Bacewiczówny i Lutosławskiego, które zawsze robiły na mnie wielkie wrażenie, aczkolwiek nie doścignęły one *Koncertu na orkiestrę* Bartóka. Nie ma antyopery *Das Glas im Kopf wird vom Glas* Eugeniusza Knapika, która również głęboko mnie porusza. Nie zrobiły na mnie wrażenia natomiast antykameralne utwory aleatoryczne Schaeffera; nigdy nie uważałam, że jest to istotny wkład w rozwój muzyki polskiej.

Pominałam *Etiudę na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego, aczkolwiek jest bardzo interesująca i na pewno ma znaczenie dla rozwoju polskiej muzyki konkretnej, jak też i całą polską muzykę elektroniczną, gdyż nic nie dorównuje *Śpiewowi młodzianków* Stockhausena, a co nie ma wymiaru światowego, nie mogło się znaleźć na tej liście.



Fot. 2. Paweł Szymański i Krzysztof Droba przy tablicy z NUP-ami (fot. Krzysztof. Sz wajgier)

ANDRZEJ CHŁOPECKI

Warszawa

O recepcji polskiej muzyki 1945–1995

**RZECZ DO SAMODZIELNEGO OBLICZANIA, PRZEKSZTAŁCANIA,
PRZESTAWIANIA, PORZĄDKOWANIA, PRZEWRAĆANIA, PODWAŻANIA,
ANALIZOWANIA, KOMENTOWANIA ETC., ETC.,
CZYLI NUP-Y WEDŁUG SEMP-ÓW**

Na przełomie lat 1991/1992 otrzymałem swoistą „listę rankingową” muzyki XX wieku, sporządzoną przez niemieckiego producenta Radia Heskiego we Frankfurcie. Leo Gerhartz był koordynatorem trzech sezonów koncertowych Europejskiej Unii Radiowej, których tematem była muzyka tego stulecia. Zapraszając do współpracy radiofonie zrzeszone w Unii, rozesłał spis utworów XX wieku jako sugerowaną listę pozycji, które powinny zostać uwzględnione w przygotowywaniu takiego międzynarodowego przedsięwzięcia, którego celem miała być retrospektywa tego, co muzyka ostatniego stulecia dała nam najcenniejszego. Choć ostateczny kształt programowy ponad 50 koncertów, zorganizowanych przez dwadzieścia kilka radiofonii publicznych od września 1993 do czerwca 1996 i zawierających z górą dwieście kompozycji mocno odbiegł w realizacji od sugerowanego spisu, warto się mu przyjrzeć, gdyż jest jednym z możliwych świadectw postrzegania tego, co w muzyce XX wieku najwybitniejsze. Na tej liście dwudziestowieczni kompozytorzy reprezentowani byli w sposób następujący:

Mahler i Szostakowicz

– po osiem utworów

Martinů i Ravel

– po siedem utworów

Bartók, Britten, Honegger i Strawiński

– po sześć utworów

Debussy, de Falla, Hindemith, Janaček,
Lutosławski, Messiaen, Schönberg i Sibelius – po pięć utworów

Cage, Huber i Ligeti – po cztery utwory

Berg, Berio, Boulez, Carter, Copland, Gershwin,
Hartmann, Holliger, Kagel, Mompou, Moret, Nielsen,
Satie, R. Strauss, Varèse i Webern – po trzy utwory

Albeniz, Auric, Dallapiccola, Denisow, Enescu, Gerhard,
Granados, Henze, Kodaly, Liadow, Maderna, Malipiero,
Martin, Norgaard, de Pablo, Penderecki, Prokofiew, Reger,
Schmitt, Skriabin, Stockhausen, Szymanowski, Tippett,
Vaughan Williams i B.A. Zimmermann – po dwa utwory

Ponadto wymieniono 81 utworów innych 81 kompozytorów. W sumie na owej liście znalazły się 289 utwory, w tym:

46	utworów	25	kompozytorów	francuskich
32	utwory	16	kompozytorów	rosyjskich
24	utwory	13	kompozytorów	amerykańskich
24	utwory	12	kompozytorów	niemieckich
23	utwory	8	kompozytorów	austriackich
22	utwory	12	kompozytorów	hiszpańskich
20	utworów	7	kompozytorów	szwajcarskich
19	utworów	14	kompozytorów	włoskich
15	utworów	8	kompozytorów	angielskich
15	utworów	6	kompozytorów	węgierskich
12	utworów	2	kompozytorów	czecho-słowackich
10	utworów	4	kompozytorów	polskich
8	utworów	2	kompozytorów	duńskich

inne nacje – jeśli już – reprezentowane były zazwyczaj przez jeden utwór jednego kompozytora.

Z muzyki polskiej zasugerowane zostały: *Symfonia h-moll* Paderewskiego, *IV Symfonia* i *Stabat Mater* Szymanowskiego, wszystkie trzy *Symfonie* (lista była układana przed powstaniem *IV Symfonii*), *Koncert na orkiestrę* i *3 Poèmes d'Henri Michaux* Lutosławskiego, *Pasja według św. Łukasza* i *Tren* Pendereckiego.

Przywołałem tę listę nie po to, by ją analizować (w tym celu trzeba by ją przedstawić w wersji kompletnej), lecz po to, aby dać przykład na to, że myśląc o muzyce tego stulecia i zawodowo działając w jej obszarze nieustannie – chcąc tego czy nie – utwory wartościujemy, tworząc w różnych celach ich „listy rankingowe”. Robią to repertuarowe komisje festiwali muzyki współczesnej, wydawcy muzyczni, producenci radiowi i fonograficzni, gremia decydujące o wielkich i prestiżowych nagro-

dach kompozytorskich oraz o rozdziale nagród na kompozytorskich konkursach. Każdy taki wybór, jeśli robiony w dobrej wierze przez kompetentne (choć nigdy „obiektywne”!) osoby, daje do myślenia. Myśleniem tym jest analizowanie, porównanie tego, co wybrane z tym, co odrzucone, z tym, co jest kontekstem. Nie łudźmy się jednak – analizowanie czy nawet układanie jakichś statystycznych wyników także nie jest wolne od subiektywizmu.

* * *

Intelektualna przygoda, jaką zafundował nam na sesji w Krakowie Krzysztof Droba, była przednia, jeśli zgodzimy się na to, że przygód wyłamujących się ze standardów chcemy. Rozumiem tych, którzy na ideę wyboru NUP-ów mogli się zżymać – rozumiem, lecz nie podzielam. Oczywiście – mądry Polak po biesiadzie (bo w tym przypadku – nie po szkodzie). Być może warto byłoby opracować procedurę wielopiętrową, gatunkową, systemową, lecz przecież – nic straconego, przeciwnie: eksperyment warto by powtórzyć. Podejmując próbę interpretacji tego „rankingu” dokonuję nadużycia – biorę pod uwagę treść wygłoszonych przez SEMP-ów komentarzy. Nadużycie polega na tym, że – gdyby uczestnicy przedsięwzięcia liczyli się z tym – komentarze zapewne byłyby inne.

Głosy oddano na 62 utwory 22 kompozytorów, w komentarzach wskazano na następne 33 utwory, które z różnych względów nie zostały wytypowane, choć były brane pod uwagę, co powiększa ilość kompozytorów do liczby 35, a ich dzieł do 94. Z wyjątkiem utworu P. Szymańskiego *La folia* żaden z utworów, na które nie został oddany głos oficjalny, nie został też wymieniony przez więcej, niż jedną osobę w komentarzach, natomiast należy wziąć pod uwagę, że w trzech wypowiedziach znalazła się uwaga dotycząca całości twórczości kompozytorskiej, jako takiej, z której należałoby wybrać jakiś utwór, lecz się tego z różnych względów nie zrobiło – tego typu uwagi uznać należy za pozytywne wskazania.

Kompozytorzy NUP-ów

Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia i dopowiedzenia wynikom rankingu warto się przyjrzeć najpierw od strony intensywności obecności kompozytorów na naszej liście. Osiem rubryk poniższej tabeli zawiera informacje dotyczące kolejno:

1. kompozytor
2. urodzony w roku...
3. ile miał lat, gdy skomponował pierwszy z tych utworów, które znalazły się na liście NUP-ów
4. ile jego utworów uznanych zostało za NUP-y
5. ile głosów na jego NUP-y zostało w sumie oddanych
6. ile osób wskazało w komentarzach ewentualność głosowania na NUP-y, lecz tego nie uczyniło z różnych powodów

7. ilość innych utworów, które nie zostały umieszczone na liście NUP-ów, lecz były przywołane w komentarzach jako takie, na które rozważana była ewentualność głosowania, lecz z różnych powodów tak się nie stało

8. ilość wskazań na całą twórczość jako taką, z której należałoby rekomendować któryś z utworów do listy NUP-ów, lecz się tego z różnych powodów nie uczyniło

1. kompozytor	2. ur.	3. lat	4. NUP- ów	5. głosów	6. wsparc	7. inne	8. twórczość
Lutosławski	1913	41	10	26	4	1	0
Penderecki	1933	27	7	18	2	3	0
Górecki	1933	32	6	19	3	1	0
Panufnik	1914	51	5	8	1	2	0
Baird	1928	30	5	7	1	0	0
Szymański	1954	28	4	7	1	3	2
Bacewicz	1909	39	3	5	1	1	1
T. Sikorski	1939	33	3	5	1	1	0
Kilar	1932	42	2	6	0	1	0
Krauze	1938	32	2	2	1	2	0
Serocki	1922	51	2	3	0	0	1
Schaeffer	1929	34	2	2	0	0	0
Konieczny	1937	25	2	2	0	0	0
Knapik	1951	29	1	2	0	2	3
Bujarski	1933	62	1	1	0	2	1
Krupowicz	1952	41	1	1	0	0	1
Bargielski	1937	52	1	1	0	1	0
Maciejewski	1910	50	1	1	1	0	0
Esztenyi	1939	50	1	1	0	0	0
Haubenstock	1919	74	1	1	0	0	0
Mycielski	1907	77	1	1	0	0	0
Palester	1907	74	1	1	0	0	0

W komentarzach pojawiły się ponadto jednorazowo wymienione dwa utwory Andrzeja Krzanowskiego i po jednym Rafała Augustyna, Barbary Buczkówny, Włodzimierza Kotońskiego, Aleksandra Lasonia, Pawła Mykietyna, Marka Stachowskiego, Witolda Szalonka i Tadeusza Wieleckiego; na całą twórczość bez wybierania konkretnego utworu wskazano ponadto w odniesieniu do Krzanowskiego, Augustyna, Lasonia, Mykietyna i Wieleckiego. Jednorazowo w końcu zostało wymienione bez wskazywania jakiegokolwiek utworu nazwisko Krzysztofa Knittla. Powyższa tabela może więc zostać uzupełniona w sposób następujący (dotyczy oczywiście tylko ostatnich dwóch rubryk tabeli):

1. kompozytor	2. ur.	3. ilość wskazanych utworów	4. ilość wskazań na całą twórczość
Krzanowski	1951	2	1
Augustyn	1951	1	1
Lasoń	1951	1	1
Wielecki	1953	1	1
Mykietyn	1971	1	1
Buczkówna	1940	1	0
Kotoński	1925	1	0
Stachowski	1936	1	0
Szalonek	1927	1	0
Knittel	1947	0	1

Lista NUP-ów

(ilość głosów + dodatkowe wskazania utworu w komentarzach):

miejsce	kompozytor	utwór (data)	ilość głosów	ilość dodatkowych wskazań utworu w komentarzach
1.	Górecki	<i>III Symfonia</i> (1976)	9	0
2.	Penderecki	<i>Pasja według św. Łukasza</i> (1965)	8	1
3.	Lutosławski	<i>III Symfonia</i> (1983)	7	2
4.	Lutosławski	<i>Koncert na orkiestrę</i> (1954)	5	1
5.	Kilar	<i>Krzesany</i> (1974)	5	0
6.	Górecki	<i>Refren</i> (1965)	4	1
7.	Bacewicz	<i>Koncert na smyczki</i> (1948)	3	2
8–9.	Lutosławski	<i>Muzyka żałobna</i> (1958)	3	1
	Szymański	<i>Koncert fortepianowy</i> (1994)	3	1
10–12.	Penderecki	<i>Tren</i> (1960)	3	0
	Lutosławski	<i>Livre pour orchestre</i> (1968)	3	0
	Sikorski	<i>Holzwege</i> (1972)	3	0
13–18.	Panufnik	<i>Muzyka jesieni</i> (1965)	2	1
	Górecki	<i>Ad Matrem</i> (1972)	2	1
	Baird	<i>Concerto lugubre</i> (1976)	2	1
	Panufnik	<i>Arbor cosmica</i> (1983)	2	1
	Górecki	<i>Recitativa e Ariosa</i> (1985)	2	1
	Penderecki	<i>Czarna maska</i> (1986)	2	0

19–26.	Baird	<i>4 Eseje</i> (1958)	2	0
	Lutosławski	<i>3 Poèmes d'Henri Michaux</i> (1963)	2	0
	Serocki	<i>Impromptu fantasque</i> (1973)	2	0
	Panufnik	<i>V Symfonia</i> (1975)	2	0
	Knapik	<i>Kwartet smyczkowy</i> (1980)	2	0
	Penderecki	<i>Polskie Requiem</i> (1984)	2	0
	Szymański	<i>Partita III</i> (1986)	2	0
27–29	Lutosławski	<i>IV Symfonia</i> (1992)	2	0
	Maciejewski	<i>Requiem</i> (1960)	1	1
	Lutosławski	<i>Gry weneckie</i> (1961)	1	1
30–62	Krauze	<i>Koncert fortepianowy</i> (1976)	1	1
	Bacewicz	<i>V Kwartet smyczkowy</i> (1955)	1	0
	Bacewicz	<i>Muzyka na smyczki, tb. i perk.</i> (1958)	1	0
	Baird	<i>Erotyki</i> (1961)	1	0
	Penderecki	<i>Fluorescencje</i> (1962)	1	0
	Schaeffer	<i>TIS MW2</i> (1962)	1	0
	Schaeffer	<i>Scenariusz.</i> (1962)	1	0
	Górecki	<i>3 Utwory w dawnym stylu</i> (1963)	1	0
	Lutosławski	<i>Kwartet smyczkowy</i> (1964)	1	0
	Baird	<i>4 Dialogi</i> (1964)	1	0
	Konieczny	<i>Piosenki dla Ewy Demarczyk</i> (1962–1965)	1	0
	Baird	<i>4 Nowele</i> (1967)	1	0
	Krauze	<i>Piece for Orchestra no 2</i> (1970)	1	0
	Kilar	<i>Upstairs–Downstairs</i> (1971)	1	0
	Lutosławski	<i>Preludia i fuga</i> (1972)	1	0
	Lutosławski	<i>Les espaces du sommeil</i> (1973)	1	0
	Konieczny	<i>Muzyka do Nocy listopadowej</i> (1975)	1	0
	Serocki	<i>Pianophonie</i> (1978)	1	0
	Sikorski	<i>Struny w ziemi</i> (1980)	1	0
	Palester	<i>V Symfonia</i> (1981)	1	0
	Sikorski	<i>Pejzaż zimowy</i> (1982)	1	0
	Szymański	<i>Sonata</i> (1982)	1	0
	Mycielski	<i>Liturgia sacra</i> (1984)	1	0
	Panufnik	<i>IX Symfonia</i> (1986)	1	0
	Panufnik	<i>X Symfonia</i> (1987)	1	0
	Bargielski	<i>Im Niemandsland</i> (1989)	1	0
	Esztenyi	<i>Muzyka kreowana nr 3</i> (1989)	1	0
	Górecki	<i>II Kwartet smyczkowy</i> (1991)	1	0
	Haubestock	<i>Equilibre</i> (1993)	1	0
	Krupowicz	<i>Fin de siècle</i> (1993)	1	0
	Penderecki	<i>Kwartet klarnetowy</i> (1993)	1	0
	Szymański	<i>Miserere</i> (1993)	1	0
	Bujarski	<i>Pavana</i> (1995)	1	0
	Penderecki	<i>II Koncert skrzypcowy</i> (1995)	1	0

**Utwory przywołane w komentarzach
jako brane pod uwagę, które jednak nie zostały umieszczone na liście:**

Szymański – *La folia* (1979) dwukrotnie oraz jednorazowo: Panufnik – *Krąg kwintowy* (1947), Bacewicz – *IV Kwartet smyczkowy* (1950), Kotoński – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959), Penderecki – *I Kwartet smyczkowy* (1960), Lutosławski – *Paroles tissées* (1965), Penderecki – *II Kwartet smyczkowy* (1968), Krauze – *Piece for Orchestra no 1* (1969), Panufnik – *Koncert skrzypcowy* (1971), Krauze – *Aus aller Welt stammende...* (1973), Buczkówna – *Anekumena* (1975), Lasoń – *I Sonata na skrzypce solo* (1975), Krzanowski – *Audycja IV* (1975), Kotoński – *Róża wiatrów* (1976), Augustyn – *Monosonata* (1976), Bujarski – *Musica domestica* (1976), Krzanowski – *II Kwartet smyczkowy* (1978), Stachowski – *Divertimento* na smyczki (1978), Knapik – *Corale, interludio e aria* (1978), Bujarski – *Similis Greco* (1979), Sikorski – *Hymnos* (1979), Szalonek – *Mała Symfonia b-a-c-h* (1979), Górecki – *Beatus Vir* (1979), Penderecki – *Te Deum* (1980), Kilar – *Exodus* (1980), Kilar – *Angelus* (1984), Knapik – *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1989), Szymański – *Sixty Odd Pages* (1991), Penderecki – *Król Ubu* (1991), Krauze – *Kwintet fortepianowy* (1993), Bargielski – *Trigonalia* (1994), Mykietyn – *3 dla 13* (1994), Wielecki – *Poemat egocentryczny* (1995).

Interpretując czysto statystycznie wyniki Spotkania, trudno nie brać pod uwagę okoliczności dyskomfortowych, ujawnionych w komentarzach, lecz i bez tych komentarzy dość oczywistych. Nie chodzi tu tylko o to, że jednemu z uczestników (Pawłowi Szymańskiemu) nie wypadało głosować na samego siebie, a dodatkowo narzucił sobie ograniczenie pokoleniowe. Skutkiem tego ograniczenia jest, że Paweł Szymański wziął udział w rankingu w sposób częściowy – innego wyjścia praktycznie nie miał – a to odbija się oczywiście na ostatecznych wynikach. Efektem dyskomfortu było i to, że uczestnicy spotkania wielokrotnie ogłaszali, że z twórczości każdego z kompozytorów wybierają nie więcej, niż jedną kompozycję: ta wybrana „zasłaniała” w tym przypadku ewentualne inne tego samego autorstwa. W procedurę, która siłą rzeczy miała różnicować, wdarł się więc element „demokratyzujący” przedsięwzięcie. Przy tak nielicznej grupie uczestników warto więc wziąć pod uwagę, że istotnego znaczenia nabiera fakt ilości utworów kompozytora, które się na liście pojawiły i ilości głosów, oddawanych na każdy z nich. Słusznym mi się więc wydaje, by ilości utworów i ilości zgodnych głosów sumować nie po prostu arytmetycznie, lecz wedle krzywej rosnącej geometrycznie. W tym zabiegu punkty oddane na ilość utworów jednego kompozytora rosłyby w ciągu nie $1 + 1 + 1$ itd., lecz $1 + 2 + 3$ itd.; analogicznie – głosy oddane na ten sam utwór. Ten zabieg broni nasze wyniki przed nadmiernym wywyższaniem kompozytorów jednego popularnego utworu nad kompozytorów kilku utworów wybitnych. Proponuję dodatkową punktację wynikającą z komentarzy – za wskazanie całej twórczości (np. w przypadku Knapika, którego twórczość przywołały jako całość trzy osoby jest to $1 + 2 + 3$), za dodatko-

wo przywołane utwory w następstwie $0,5 + 1 + 1,5$ (tu nie wydaje mi się celowe różnicowanie NUP-ów i nieNUP-ów). Tym zabiegiem (wraz z braniem pod uwagę wypowiedzianych komentarzy) pragnę ów dyskomfort wynikający z nadmiernego demokratyzowania wyborów post factum zminimalizować. Ilustrując ów zabieg na przykładzie Pawła Szymańskiego, w przypadku którego w każdej z rubryk mamy różne wartości, rzecz wygląda następująco:

- I. 4 utwory uznane za NUP-y: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$
 - II. *Koncert fortepianowy* otrzymał 3 głosy: $1 + 2 + 3 = 6$
Partita III otrzymała 2 głosy: $1 + 2 = 3$
Miserere i *Sonata* otrzymały po 1 głosie: $1 + 1 = 2$
 - III. dodatkowo dwukrotnie wskazano na *La folię* i jednorazowo *Koncert fortepianowy* oraz nie rekomendowany na liście utwór *Sixty Odd Pages*
 – w sumie czterokrotne głosy wspierające: $0,5 + 1 + 1,5 + 2 = 5$
 - IV. dwukrotnie wymieniona została twórczość w całości: $1 + 2 = 3$
- Razem: $10 + 6 + 3 + 2 + 5 + 3 = 29$

Wedle tak zastosowanej punktacji wyniki „rankingu” w odniesieniu do dwunastu najczęściej wymienianych kompozytorów przedstawiałyby się następująco:

1.	Lutosławski	127,5
2.	Górecki	89
3.	Penderecki	86,5
4.	Panufnik	29
5.	Szymański	31
6.	Baird	24,5
7.	Kilar	18,5
8–9.	Bacewicz i T. Sikorski	15,5
10	Knapik	11,5
11	Serocki	10
12	Krauze	8

Przyglądając się „rzutowi NUP-ów” na kalendarz dziejów muzyki ostatniego półwiecza warto – jak myślę – kalendarz ten choć częściowo i wybiórczo zapełnić, wpisując tytuły wybranych kompozycji z repertuaru światowego i twórczości polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kompozytorów, których twórczość została podczas krakowskiego spotkania przywołana. Lecz nie tylko. Nasza wyobraźnia nadzwyczaj mocno została zabudowana przez Festiwal „Warszawska Jesień”, warto więc uzupełnić listę „SEMP-owych” braków o niektóre utwory kompozytorów, których twórczość szczególnie często była i jest na Festiwalu obecna. Warto więc – tak rozumując – spojrzeć uprzednio na warszawsko-jesienną „frekwencję”. Ile utworów poszczególnych kompozytorów polskich zostało na festiwalu przedstawionych?

Uwaga: Druk pogrubiony i podkreślony – kompozytorzy NUP-ów; druk pogrubiony – kompozytorzy przywołani w komentarzach.

Recepcja „Warszawskiej Jesieni”

Ile utworów? czyich?	było granych na Festiwalu „Warszawska Jesień”?
45	<u>Pendereckiego</u> (w tym dwukrotnie <i>Tren</i> i <i>Fluorescecje</i>)
34	<u>Lutosławskiego</u> (w tym czterokrotnie <i>Muzyka żałobna</i> , trzykrotnie <i>Gry weneckie</i> , dwukrotnie <i>Kwartet</i> , <i>Poematy</i> , <i>Livre</i> , <i>Preludia i fuga</i> , <i>Les espaces...</i> i <i>III Symfonia</i>)
33	<u>Góreckiego</u> i <u>Kotońskiego</u>
30	<u>Schaeffera</u>
27	<u>Bairda</u> (w tym dwukrotnie <i>4 Eseje</i> , <i>4 Nowele</i> i <i>Concerto lugubre</i>)
25	<u>Sikorskiego</u>
23	<u>Krauzego</u>
22	<u>Panufnika</u> , <u>Stachowskiego</u> oraz Blocha, Dobrowolskiego i Meyera
21	<u>Serockiego</u> i Szalonka
20	<u>Bacewiczówny</u> (w tym czterokrotnie <i>Koncert na smyczki</i> i trzykrotnie <i>Muzykę na smyczki, trąbki i perkusję</i>)
16	<u>Kilara</u> (w tym dwukrotnie <i>Krzesanego</i>)
14	<u>Szymańskiego</u> oraz Moszumańskiej-Nazarowej, Z. Rudzińskiego i Szabelskiego
12	Penherskiego
11	<u>Bujarskiego</u> , <u>Krzanowskiego</u> oraz Twardowskiego
10	Spisaka
9	<u>Bargielskiego</u> , <u>Haubenstocka</u> , <u>Krupowicza</u> oraz Koszewskiego i Wiszniewskiego
8	<u>Knapika</u> , <u>Augustyna</u> , <u>Wieleckiego</u> oraz Kulenty i Maławskiego
7	<u>Eszteny’ego</u> , <u>Mycielskiego</u> , <u>Palestra</u> , <u>Knittla</u> , <u>Lasonia</u> oraz Pałtasza
6 i mniej...	w tym: utwory <u>Mykietyna</u> pojawiły się trzykrotnie <u>Buczkówny</u> dwukrotnie <u>Maciejewskiego</u> – raz (<i>Requiem</i>) <u>Konieczny</u> – ani razu

* * *

Przyjrzyjmy się więc w końcu kalendarzowi pięćdziesięciolecia. Pozwalam go sobie uzupełnić m.in. informacjami dotyczącymi polskich utworów wyróżnionych na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów organizowanej od 1955 roku w Paryżu przez Międzynarodową Radę Muzyczną przy UNESCO (S oznacza utwór „wyselekcjonowany”, czyli taki, który otrzymał najwyższą punktację; R – utwór „rekomendowany”, czyli wyróżniony; dopisek – 30 oznacza klasyfikację w grupie kompozytorów do 30 lat) oraz wykazem utworów polskich wykonanych w minionym półwieczu na „Światowych Dniach Muzyki”, organizowanych przez Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Te dwa źródła są o tyle interesujące, że wyborem utworów rządzą w obu przypadkach zasady quasi-konkursowe (w programowaniu „Światowych Dni Muzyki” – częściowo).

Uwaga: W kalendarzu NUP-y drukowane są na czarnym tle bądź drukiem wytłuszczonym z podkreśleniem; utwory wspomniane są wyróżnione tylko przez wytłuszczenie.

1945

† Bartók, Webern; Strawiński – *Symfonia w trzech częściach* i *Koncert hebanowy*, Szostakowicz – *IX Symfonia*, Martin – *Petite symphonie concertante*, Britten – *Peter Grimes*, Messiaen – *20 Spojrzeń* i *3 Małe liturgie*

1946

† de Falla; pierwsze Międzynarodowe Wakacyjne Kursy Nowej Muzyki w Darmstadcie; Messiaen – *Turangalila*, Honegger – *III i IV Symfonia*; Światowe Dni w Londynie (w jury G. Fitelberg): Jerzy Fitelberg – *V Kwartet smyczkowy*, Palester – *Koncert skrzypcowy*, Panufnik – *5 Pieśni*

1947

Panufnik – Krag kwintowy

* Knittel, Pstrokońska-Nawratil; Schönberg – *Ocalały z Warszawy*; Lutosławski – *I Symfonia*, Panufnik – *Kotysanka*, *Nokturn*, Palester – *Requiem*, *Nokturn*, Regamey – *Kwartet smyczkowy*

1948

Bacewicz – Koncert na smyczki

powstaje Paryskie Studio Muzyki Konkretnej Pierre’a Schaeffera; potępienie Szostakowicza i Prokofiewa w Moskwie; Cage – *Sonaty i interludia*, Nancarrow – pierwsze *Studies for Player Piano*, Boulez – *II Sonata fortepianowa* i *Livre pour quatuor*, Messiaen *Etude de rythme*, Strawiński – *Msza*, Chaczaturian – *Oda żałobna pamięci*

Lenina; Malawski – *Etiudy symfoniczne*. Światowe Dni w Amsterdamie (w jury Palester): Malawski – *Etiudy symfoniczne*, Panufnik – *Kotysanka*, Szałowski – *Sonatina* na obój i fortepian

1949

† R. Strauss; Adorno – *Filozofia nowej muzyki*; Zjazd w Łagowie; Szostakowicz – *Pieśń o lasach*, Britten – *Opera żebracza*

1950

Bacewicz – IV Kwartet

Malawski – *Wierchy*; Światowe Dni w Brukseli: Malawski – *Toccata i fuga*, Palester – *Wista*

1951

† Schönberg; * Augustyn, Knapik, Krzanowski, Lasoń; powstaje Studio Muzyki Elektronicznej w Kolonii; Cage – *Imaginary Landscape*, Hindemith – *Harmonia świata*, Nono – *Polifonia-Monodia-Ritmica*, Stockhausen – *Kreuzspiel*, Strawiński – *Żywot rozpustnika*, Światowe Dni we Frankfurcie (w jury Palester): J. Fitelberg – *Nokturn*, Skrowaczewski – *Das Hohe Lied*, Spisak – *Sonata* na skrzypce i orkiestrę, Szałowski – *L'Auberge Ensorcele*

1952

* Krupowicz; Partch – *Oedipus*

1953

† Prokofiew; Blacher – *Abstrakte Oper Nr. 1*, Stockhausen – *Kontra-Punkte*, Christou – *Latin Liturgy*

1954

Lutosławski – Koncert na orkiestrę

† Ives; * Szymański, Wielecki; Boulez – *Le Marteau sans maître*, Nono – *Czerwony płaszcz*, Varèse – *Deserts*, Xenakis – *Metastasis*; Szabelski – *Concerto grosso*, Palester – *Adagio*; Światowe Dni w Haifie: Tansman – *Sinfonia piccola*

1955

Bacewicz – V Kwartet

Dallapiccola – *Canti di liberationi*; Światowe Dni w Baden-Baden: Regamey – *Muzyka na smyczki*

1956

powstaje „Warszawska Jesień”; Boulez – *Struktury*, Nono – *Il canto sospeso*, Stockhausen – *Gesang der Jünglinge*, Strawiński – *Canticum sacrum*, Xenakis – *Pithoprakta*; Baird – *Cassazione*, Regamey – *Etiudy* na głos i fortepian

1957

† Sibelius, Malawski; Boulez – *Improwizacje Mallarmego*, Carter – *Koncert podwójny*, Stockhausen – *Gruppen*, Strawiński – *Agon*, Serocki – *Oczy powietrza*, Malawski – *Hungaria 56*, Baird – *Kwartet smyczkowy*; na Światowych Dniach w Zurychu: Haubenstock – *Recitativa* i *Arie*

Na 3 NUP-y 8 SEMP-ów oddało 9 głosów; przywołano 2 inne utwory. Trzynaste lat pod dominującym znakiem polskiego powojennego neoklasycyzmu, którego szczytowymi dokonaniem są *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego oraz twórczość Bacewiczówny z *Koncertem na smyczki* na czele. Utwory te są znakiem szerszego repertuaru. Stylistyka traktowana jako historyczna – muzyka prawdopodobnie funkcjonująca nie jako muzyka „współczesna” (szczególnie jako muzyka „nowa”), lecz jako muzyka repertuarowa, „filharmoniczna”. Powołanie do życia „Warszawskiej Jesieni” powoduje skutki w najbliższej przyszłości, stąd cezurę umieszczam tu, a nie w roku 1956. Zauważmy: od 1958 niemal rokrocznie powstają utwory, zamieszkujące na stałe naszą wyobraźnię, od tego więc roku należy liczyć czas naszej „współczesności”.

1958

Lutosławski – Muzyka żałobna

Baird – 4 Eseje

Bacewicz – Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję

powstaje Studio Eksperymentalne Polskiego Radia; Berio – *Alleluja*, *Omaggio à Joyce*, Strawiński – *Treny*, Varèse – *Poemat elektroniczny*, Cage – *Koncert fortepianowy*; Schaeffer – *Tertium datur*; Penderecki – *Psalm Dawida*; Trybuna: Regamey – *5 Etiud* (S); Światowe Dni w Strassburgu: Malawski – *Trio*

1959

Kotoński – Etiuda na jedno uderzenie w talerz

Nono – *Diario polacco nr 1*, Scelsi – *Quattro pezzi*, Wolff – *For 6 or 7 players*, pierwsze partytury graficzne Bussottiego; Schaeffer – *Monosonata*; Trybuna: **Lutosławski – Muzyka żałobna** (S), **Baird – 4 Eseje** (S); Światowe Dni w Rzymie (w jury Lutosławski): **Baird – 4 Eseje**, Szalonek – *Suita kurpiowska*

1960

Penderecki – *Tren***Maciejewski – *Requiem*****Penderecki – *I Kwartet***

Ligeti – *Apparitions*, Messiaen – *Chronochromie*, Schnebel – *Glosolalie*, Scelsi – *Hurqualia*, Strawiński – *Movements*, Xenakis – *Terrêtektorh*; Górecki – *Scontri*, Schaeffer – *Mała symfonia Scultura i Topofonica*; Światowe Dni w Kolonii: Kotoński – *Musique en relief*

1961

Baird – *Erotyki***Lutosławski – *Gry weneckie***

* Kulenty; Boulez – *Struktury II*, Stockhausen – *Klavierstück XI*, Berio – *Epifanie*; Bacewicz – *Pensieri notturni*, Penderecki – *Polimorfia*, Szabelski – *Wiersze*, Palester – *Śmierć Don Juana*; Trybuna: **Penderecki – *Tren* (R)**; Światowe Dni w Wiedniu (w jury Serocki): Haubenstock – *Sequences*, Penderecki – *Dimensioni*, Schaeffer – *Monosonata*

1962

Penderecki – *Fluorescencje*

Ligeti – *Aventures*, Stockhausen – *Momente*; Kilar – *Riff 62*, Baird – *Wariacje bez tematu*, Szabelski – *Aforyzmy 9*, Schaeffer – *Musica ipsa*; Światowe Dni w Londynie: **Baird – *Erotyki***, Kotoński – *Trio na flet, gitarę i perkusję*

1963

Lutosławski – *3 Poèmes d'Henri Michaux***Schaeffer – *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*****Schaeffer – *TIS MW2*****Górecki – *3 Utwory w dawnym stylu***

Serocki – *A piacere*, Kilar – *Generique*, Baird – *Pieśni truwerów*, *Muzyka epifaniczna*, Górecki – cykl *Genesis*, Panufnik – *III Symfonia*; Trybuna: Baird – *Wariacje bez tematu* (S), Twardowski – *Antyfony* (R); Światowe Dni w Amsterdamie: Haubenstock – *Les Symphonies de Timbres*, **Penderecki – *Tren***, Szabelski – *Aforyzmy 9*

1964

Lutosławski – *Kwartet smyczkowy***Baird – *4 Dialogi***

Messiaen – *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Xenakis – *Eonta*, Christou – *Tongues of Fire*, B.A. Zimmermann – *Żołnierze*, Feldman – *The King of Denmark*; Serocki – *Freski symfoniczne*, Kilar – *Diphthongos*, Regamey – *4 x 5*, Schaeffer – *Non stop*; Trybuna: **Lutosławski – *3 Poèmes d'Henri Michaux* (S)**; Światowe Dni w Kopenhadze (w jury Lutosławski): Baird – *Muzyka epifaniczna*, Schaeffer – *4 Utwory na trio*, Górecki – *Genesis*, Szalonek – *Wyznania*

W ciągu siedmiu lat – 14 NUP-ów, na które 19 głosów oddało 9 SEMP-ów, przywołano 1 utwór. Romantyczny czas wejścia w dialog z europejską współczesnością i czas „schizmatycznego” względem niej sonoryzmu. Start nowej generacji: nie tylko Kilara, Pendereckiego i Góreckiego, ale także kompozytorów starszych, których dotychczasowa twórczość pełnić zaczyna rolę preludium przed okresem twórczości „właściwej” (Lutosławski, Kotoński, Serocki, Baird). Znaki rozpoznawcze tego okresu to *Muzyka żałobna* Lutosławskiego, *Tren* Pendereckiego oraz utwory Bairda i Schaeffera jako różne propozycje nowego języka kompozytorskiego języka w Polsce. Pytanie, czy i na ile prawomocne jest stosowanie określenia „polska szkoła kompozytorska” do zjawisk estetycznych tego właśnie okresu pozostaje otwarte.

1965

Penderecki – *Pasja według św. Łukasza*

Górecki – *Refren*

Panufnik – *Muzyka jesieni*

Lutosławski – *Paroles tissées*

† Varèse, Spisak; Ligeti – *Poemat symfoniczny na 100 metronomów*, *Requiem*, Scelsi – *Anahit*, Nono – *La Fabbrica illuminata*; Bacewicz – *Divertimento na smyczki*, *Musica sinfonica in tre movimenti*; Światowe Dni w Madrycie (w jury Baird): Dobrowolski – *Muzyka na orkiestrę smyczkową i 4 grupy instrumentów dętych*, Serocki – *Freski symfoniczne*, Penderecki – *Stabat Mater*

1966

(1962–1966) Konieczny – *Piosenki dla Ewy Demarczyk*

Kagel – *Muzyka na instrumenty renesansowe*, Christou – *Mysterion*; Bacewicz – *Contradizione*, Penderecki – *De natura sonoris I*. Haubenstock – *Ameryka*, Baird – *Jutro*, Serocki – *Niobe*; Trybuna: **Baird – 4 Dialogi** (S); Światowe Dni w Sztokholmie (w jury Lutosławski): Sikorski – *Prologi*, Szabelski – *Preludia*, Szalonek – *Les Sons*

1967

Baird – 4 Nowele

Ligeti – *Lontano*, Riley – *In C*; Bacewicz – *In una parte*, Serocki – *Forte e piano*, Kilar – *Solenne*, Lutosławski – *II Symfonia*, Górecki – *Muzyczki I–III*, Mycielski – *III Symfonia*; Światowe Dni w Pradze: Z. Rudziński – *Contra fidem*

1968

Lutosławski – *Livre pour orchestre*

Penderecki – *II Kwartet*

Berio – *Sinfonia*, Christou – *Enantiodromia*, Stockhausen – *Stimmung*; Baird – *5 Pieśni do sł. H. Poświatowskiej*, Meyer – *III Symfonia*, Szabelski – *V Symfonia*, Szalonek – *Improvisations sonoritiques*; Trybuna: Lutosławski – *II Symfonia* (S); Światowe Dni w Warszawie (w jury Lutosławski): Bloch – *Ajelet*, Penderecki – *Capriccio* na skrzypce i orkiestrę

1969

Krauze – *Piece for Orchestra No. 1*

† Bacewicz; Crumb – *Noc czterech księżyców*, Scelsi – *Konx–Om–Pax*, Tavener – *Celtic Requiem*, Messiaen – *Transfiguration*, Szostakowicz – *XIV Symfonia*, Bryars – *Zatonięcie Tytanika*, Xenakis – *Persephassa*; Serocki – *Poezje*, Baird – *4 Sonety miłosne*, Penderecki – *Diabły z Loudun*, Górecki – *Canticum graduum*, *Muzyka staropolska*, Panufnik – *Universal Prayer*, Schaeffer – *Koncert jazzowy*; Światowe Dni w Hamburgu (w jury Serocki): Baird – 4 Nowele, Haubenstock – *Symfonia K*, Górecki – *Muzyczka II*, Serocki – *Continuum*, Matuszczak – *Septem Tubae*, Szalonek – *Mutazioni*

1970

Krauze – *Piece for Orchestra No. 2*

† Christou; Crumb – *Dawne głosy dzieci i Czarne Anioły*, Kagel – *Acustica*, Stockhausen – *Mantra*; Serocki – *Dramatic story*, Krauze – *II Kwartet*, Baird – *Listy Goethego*, Kotoński – *AELA*, Lutosławski – *Koncert wiolonczelowy*, Penderecki – *Kosmogonia*, *Przebudzenie Jakuba*, Górecki – *Muzyczka IV*, Schaeffer – *Temat: muzyka elektroniczna*, Bloch – *Enfiando*, Sikorski – *Homofonia*; Trybuna: Haubenstock – *Symfonia K (R)*, Światowe Dni w Brukseli: Dobrowolski – *Muzyka na orkiestrę*, Lutosławski – Kwartet

1971

Kilar – *Upstairs–Downstairs***Panufnik – *Koncert skrzypcowy***

† Strawiński; * Mykietyń; Ligeti – *Melodien*, Szostakowicz – *XV Symfonia*, Reich – *Drumming*, Feldman – *Rothko Chapel*, Ustwolska – *Dona nobis pacem*; Baird – *Play*, Serocki – *Fantasmagoria*, Penderecki – *De natura sonoris II*, Górecki – *2 Pieśni sakralne*, Sikorski – *Vox humana*, Dobrowolski – *Muzyka na taśmę i fortepian*, Haubenstock – *Tableau III*; Światowe Dni w Londynie (w jury Lutosławski): Bloch – *Enfiando*, Rudziński – *Kwartet na 2 fortepiany i 2 perkusje*

1972

Sikorski – *Holzwege***Górecki – *Ad Matrem*****Lutosławski – *Preludia i fuga***

Feldman – *Voices and Instruments*, Lachenmann – *Seitenspiel*; Serocki – *Fantasia elegiaca*, Krauze – *Folk Music*, Kilar – *Przygrywka i kolęda*, Baird – *Psychodrama*, Górecki – *II Symfonia*, *Euntes ibant et flebant*; Światowe Dni w Gruzji: Lutosławski – *Koncert wiolonczelowy*

1973

Serocki – *Impromptu fantasque***Lutosławski – *Les espaces du sommeil*****Krauze – *Aus aller Welt stammende***

† Szałowski; Britten – *Śmierć w Wenecji*, Holliger – *Kwartet smyczkowy*, Szostakowicz – *XIV Kwartet*, Ustwolska – *Dies irae*; Baird – *Elegeia*, Knapik – *La flûte de jade*, Kotoński – *Harfa Eola, Les Ailes*; Trybuna: **Górecki – *Ad Matrem*** (S); Światowe Dni w Reykjavíku: Krauze – *Folk Music*, Rudnik – *Mobile*

1974

Kilar – *Krzesany***Konieczny – *Muzyka do Nocy listopadowej* w reż. A. Wajdy**

Mâche – *Naluan*, Schnebel – *Maulwerke*, Messiaen – *Od kanionów do gwiazd*, Schnittke – *Der gelbe Klang*, Szostakowicz – *XV Kwartet*; Penderecki – *Magnificat, Przebudzenie Jakuba*, Meyer – *IV Kwartet*, Krauze – *Idyll*; Trybuna: Stachowski – *Neusis II* (R); Światowe Dni w Holandii: Kotoński – *Les Ailes*, **Krauze – *Aus aller Welt stammende***

1975

Panufnik – *V Symfonia***Krzanowski – *Audycja IV*****Lasoń – *I Sonata skrzypcowa*****Buczkówna – *Anekumena***

† Szostakowicz; Boulez – *Rituel in memoriam Maderna*, Schnittke – *Requiem*, Ustwolska – *Benedictus*, Bajoras – *2 Kwartety wileńskie*; Schaeffer – *Missa elettronica*, Serocki – *Arrangements*, Krauze – *Fête galante e pastorale*, Kilar – *Bogurodzica*, Górecki – *Amen*, Lasoń – *I Symfonia* na 2 fortepiany, instrumenty dęte i perkusję; Światowe Dni w Paryżu: Knittel – *punkty/linie*

11 lat i 16 NUP-ów, na które padło 30 głosów wszystkich 12 SEMP-ów, przywołano 6 utworów. Czas od *Pasji* Pendereckiego do debiutu nowej generacji, który staje się wydarzeniem „konsumowanym” przez wyobraźnię od roku 1976 za sprawą festiwalu w Stalowej Woli i Spotkań w Baranowie. Warto pamiętać, że kalendarium uwzględnia daty powstania kompozycji, a nie ich prawykonań. *Pasja* i *Krzesany* jako ramy okresu, to rzecz znamienna, pomiędzy nimi *Livre* Lutosławskiego, *Holzwege* Sikorskiego i *Ad Matrem* Góreckiego jako znaki rozpoznawcze. Lutosławski jako kontynuacja, generacja Pendereckiego jako bardzo silny (znowu „romantyczny”) gest antymodernistycznego odwrótu, Sikorski podobnie, choć on intensywnie i bardzo indywidualnie współbrzmi z tym, co się tworzy szczególnie w Ameryce (*minimal*).

1976

Górecki – III Symfonia**Baird – Concerto lugubre****Krauze – Koncert fortepianowy****Augustyn – Monosonata****Bujarski – Musica domestica****Kotoński – Róża wiatrów**

† Britten; Andriessen – *De Staat*, Berio – *Coro*, Glass – *Einstein on the Beach*, Lachenmann – *Accanto*, Ligeti – *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung*, Nono – *Sofferte onde serene...*, Reich – *Music for 18 Musicians*, Schnittke – *Kwartet fortepianowy*; Sikorski – *Choroba na śmierć*, Knapik – *Le Chant*, Lutosławski – *Mi-parti*, Penderecki – *I Koncert skrzypcowy*, Stachowski – *Ptaki*, *Poème sonore*, Bargielski – *Koncert skrzypcowy*, *Kwartet alpejski*; Trybuna: Meyer – *III Kwartet (R)*; Światowe Dni w Bostonie: Schaeffer – *Koncert jazzowy*

1977

Ligeti – *La Grand Macabre*, Stockhausen – *Donnerstag*, Crumb – *Star-Child*, Xenakis – *Jonchaies*; Tansman – *Musique à six*, Serocki – *Ad libitum*, Baird – *Sceny*, Panufnik – *VI Symfonia*, Dobrowolski – *Muzyka na 3 akordeony, harmonijkę ustną i perkusję*, Meyer – *V Kwartet*; Światowe Dni w Bonn: Lachert – *Dentist Music*

1978

Serocki – Pianophonie**Knapik – Corale, interludio e aria****Krzanowski – II Kwartet smyczkowy****Stachowski – Divertimento**

Xenakis – *Pleiades*, Tavener – *The Liturgy of St. John Chrysostom*, Kutavičius – *Ostatnie obrzędy pogańskie*, Feldman – *Why patterns*, Schnittke – *II Koncert skrzypcowy*; Sikorski – *Music in Twilight*, Kotoński – *Muzyka wiosenna*, Penderecki – *Raj utracony*, Palester – *Koncert altówkowy*; Trybuna: **Bujarski – Musica domestica (R)**; Światowe Dni w Szwecji (w jury Szalonek): **Krauze – Koncert fortepianowy**, Ptaszyńska – *Siderals*, Rudziński – *Campanella*

1979

Bujarski – Similis Greco**Górecki – Beatus vir****Sikorski – Hymnos****Szalonek – Mała symfonia b- a-c-h****Szymański – La folia**

† N. Boulanger, Szabelski; Andriessen – *Mausoleum*, Cage – *Roaratorio*, Rihm – *Jacob Lenz*, Goeyvaerts – *Litanie*, Ustwska – *II Symfonia*, Balakauskas – *II Symfonia*, Mâche – *Andromeda*; Kotoński – *Bora*, *Petnia lata*, Lutosławski – *Novelette*, *Epitafium*, Dobrowolski – *Passacaglia*, Bujarski – *Concerto per archi no. 1*, Meyer – *V Symfonia*, Moszumańska-Nazar – *Warianty*, Pstrokońska-Nawratil – *Ikar*, Palester – *Te Deum*, Bloch – *Anenaiki*; Trybuna: **Kotoński – Róża wiatrów (R)**; Światowe Dni w Atenach (w jury Krauze): Sikorski – *Music in Twilight*

1980

Knapik – Kwartet smyczkowy**Penderecki – *Te Deum*****Sikorski – *Struny w ziemi***

Kurtåg – *Postanija pokojowy* R.W. Trusowej, Denisow – *Requiem*, Ferneyhough – *II Kwartet*, Pärt – *Fratres*, Kanczeli – *VI Symfonia*, Glass – *Satyagraha*, Gubajdulina – *Offertorium*, Lachenmann – *Tanzsuite mit Deutschlandslied*, Nono – *Fragmente- Stille. An Diotyma*, Xenakis – *Ais*, Bajoras – *Zawieszenie dzwonu*; Krauze – *Gwiazda, Koncert skrzypcowy*, Baird – *Canzona*, Knapik – *Hymn, Partita*, Kotoński – *Sirocco*, Lutosławski – *Koncert podwójny*, Penderecki – *II Symfonia*, Górecki – *Koncert klawesynowy*, Krzanowski – *Alkagran*, Lasoń – *Góry, I Kwartet smyczkowy*, Stachowski – *Choreia, Quartetto da ingresso*, Bargielski – *Kwartet wiosenny*, Przybylski – *À Varsovie*, Bujarski – *Kwartet na otwarcie domu*, Moszumańska-Nazar – *Rapsod II*, Bloch – *Carmen biblicum*, Krupowicz – *Symfonia*, Penherski – *String play*; Trybuna: Lasoń – *I Symfonia (S-30)*; Światowe Dni w Izraelu (w jury Haubenstock): Przybylski – *A. Schönberg in memoriam*

1981

Palester – V Symfonia**Kilar – *Exodus***

† Baird, Serocki; Andriessen – *De Tijd*, Boulez – *Respons*; Baird – *Głosy z oddali*, Szymański – *Vilanelle*, Kotoński – *Muzyka jesienna*, Lutosławski – *Grave*, Rudziński – *Manekiny*, Meyer – *VI Kwartet*, Panufnik – *VIII Symfonia*, Krupowicz – *Tempo 72*, Augustyn – *Carmina de tempore*; Światowe Dni w Brukseli: Serocki – *Swinging music*, Dobrowolski – *Muzyka na taśmę i klarnet basowy*, Sikorski – *Hymnos*, Ptaszyńska – *Un grand sommeil noir*

1982

Sikorski – *Pejzaż zimowy***Szymański – *Sonata***

† Regamey; Nono – *Diario polacco no. 2*, Feldman – *3 Voices*, Pärt – *Pasja według św. Jana*, Huber – *Erniedrigt – geknechtet...*, Silwestrow – *V Symfonia*; Krauze – *Tableau vivant*, Penderecki – *II Koncert wiolonczelowy*, Krzanowski – *VI Audycja*, Bargielski – *Portret z pamięci*, Krupowicz – *II Kwartet smyczkowy*; Światowe Dni w Gruzji: Szymański – *La Folia*, Klisowski – *Memento*, Stachowski – *Pezzo grazioso*, Dobrowolski – *Muzyka na orkiestrę nr 6*, Haubenstock – *Nocturnes II*, Przybylski – *À Varsovie*

8 NUP-ów w 7 lat, 18 głosów danych przez 10 SEMP-ów (w tym 9 głosów na *III Symfonię* Góreckiego), przywołano ponadto 13 innych utworów. Czas *III Symfonii* Góreckiego, która pointuje okres poprzedni i w dużej mierze wpływa na obecny. Gdyby nie dokonania młodej generacji (Szymański, Knapik, Lasoń, Krzanowski) byłby to czas poważnego kryzysu. Zarysowuje się poważne „rozstrojenie” tonu estetycznego między muzyką polską i muzyką europejską (tezę tę stawiam z całą świadomością faktu,

że muzyka tego czasu rozsypuje się w dużo większą, niż dotąd, ilość nurtów i estetyk). Należy postawić pytanie, czy muzyka polska tego czasu jako całość czuje się aż tak silna i samodzielna, czy też – przeciwnie – tak słaba, że w dużej mierze przestaje „dialogować” z tym, co dzieje się w muzyce światowej.

1983

Lutosławski – III Symfonia
Panufnik – Arbor cosmica

Henze – *Angielska kotka*, Messiaen – *Św. Franciszek z Asyżu*, Kurtàg – *Grabstein für Stefan*, Andriessen – *De Shelheid*, Xenakis – *Tetràs*, Bajoras – *Dievo avinelis*, Ustowska – *III Symfonia*; Krauze – *Arabesque*, *III Kwartet*, Szymański – *Appendix*, Knapik – *Wyspy*, Lasoń – *3 Pieśni do sł. Iłłakowiczówny*, Augustyn – *Atlantyda II*; Światowe Dni w Aarhus: **Lutosławski – III Symfonia**, Wielecki – *Tango*, Rudnik – *Bercèuse*

1984

Penderecki – Polskie Requiem
Mycielski – Liturgia sacra

Kilar – Angelus

Reich – *Desert Music*, Nono – *Prometeo*, Lachenmann – *Mouvement – vor der Erstrarrung*, Balakauskas – *Spengla Ula*; Sikorski – *La notte*, Szymański – *Lux aeterna*, Kotoński – *Terra incognita*, Lutosławski – *Partita*, Krzanowski – *II Symfonia*, Stachowski – *Madrigali dell'estate*, Bujarski – *Kwartet na Adwent*, Krupowicz – *Music for S*; Trybuna: **Knapik – Kwartet smyczkowy (S)**, Przybylski – *À Varsovie (R)*; Światowe Dni w Kanadzie: **Szymański – Sonata**, Penderecki – *Stabat Mater*

1985

Górecki – Lerchenmusik

Sznitke – *Concerto grosso III*, Andriessen – *De Stijl*, Lachenmann – *Staub*, Kanczeli – *Jasny smutek*; Lutosławski – *Łańcuch II*, Kulenty – *Ad unum*, Krupowicz – *Tako rzeczec Bosch*; Trybuna: Buczyński – *Muzyka opadających liści (R)*; Światowe Dni w Holandii: Krauze – *Piece for Orchestra No. 3*, **Knapik – Kwartet smyczkowy**, Lasoń – *I Kwartet smyczkowy*.

1986

Penderecki – Czarna maska
Szymański – Partita III
Panufnik – IX Symfonia

† Tansman; Gubajdulina – *Stimmen-Verstummen*, Balakauskas – *Tyla*, Kurtàg – *Kafka-Fragmente*, Feldman – *Coptic Light*, Kutavičius – *Drzewo świata*; Krauze – *Symphonie parisienne*, Sikorski – *Milczenie syren*, Szymański – *2 Etiudy*, *Partita IV*, Lutosławski – *Łańcuch III*, Wielecki – *Dukt*, Krupowicz – *Wariacje pożegnalne na temat Mozarta*; Trybuna: Ptaszyńska – *La novelo d'Inverno (R)*; Światowe Dni w Budapeszcie: Lutosławski – *Łańcuch II*

1987

† Feldman, Mycielski, T. Sikorski; Nono – *No hay caminos. Hay que caminar, Ayacucho*, Vask – *Latvija*, Schnebel – *Dahlemer Messe*, Ustwska – *IV Symfonia*, Sikorski – *Ommagio à Borges*, Lasoń – *II Kwartet*; Trybuna: Pstrokońska– Nawratil – *Ikar* (R); Światowe Dni w RFN: Rudziński – *Manekiny*, Kotoński – *Sceny liryczne*

1988

† Scelsi; Schnittke – *V Symfonia*, Gubajdulina – *Godzina duszy*, Ligeti – *Koncert fortepianowy*, Reich – *Different Trains*; Szymański – *Through the Looking Glass II*, Lutosławski – *Koncert fortepianowy*, Górecki – *I Kwartet smyczkowy*, Meyer – *Kwartet klarnetowy*, Kulenty – *Arcus*, Krupowicz – *Tylko Beatrycze*; Trybuna: Lasoń – *II Kwartet* (R); Światowe Dni w Hong-Kongu: Krupowicz – *Tako rzecz Bosch*, B. Zawadzka – *Greya*, **Penderecki – *Tren***

1989

Bargielski – *Im Niemandland***Knapik – *Das Glas im Kopf wird vom Glas***

† Palester; Andriessen – *De Materie*, Bajoras – *Muzyka dla Sandomierza*, Murail – *Les Sept Paroles du Christ au Croix*, Schnittke – *II Koncert wiolonczelowy*, Bryars – *Requiem dla Cadmana*, Dusapin – *Romeo i Julia*, Pärt – *Magnificat*; Szymański – *A Study of Shadow*, Lutosławski – *Interludium*, Penderecki – *Adagio*, Lasoń – *Katedra*, Dobrowolski – *Kwartet smyczkowy*, Meyer – *Koncert fortepianowy*, Kulenty – *Perpetuus*, Augustyn – *Wariacje na temat Paganiniego*

1990

Esztenyi – *Muzyka kreowana nr 4***Panufnik – *X Symfonia***

† Nono, Krzanowski, Křenek; Xenakis – *Têtora*, Ustwska – *V Symfonia*, Balakauskas – *Chopin-Hauer*, Pärt – *Miserere*, Szymański – *quasi una sinfonieta*, Wielecki – *Ballada metafizyczna*, Mykietyn – *choć doleciał Dedal...*; Trybuna: Stachowski – *III Kwartet smyczkowy* (R); Światowe Dni w Oslo: Ptaszyńska – *Winter's Tale*, Bargielski – *Labirynt*, Lasoń – *II Kwartet*, Penderecki – *Koncert altówkowy*, Kilar – *Orawa*, Kulenty – *Perpetuus*

1991

Górecki – *II Kwartet smyczkowy***Penderecki – *Król Ubu*****Szymański – *Sixty Odd Pages***

† Kisielewski, Panufnik; Ton de Leeuw – *Antygona*, Messiaen – *Eclais sur 'Au-Dela*, Nordheim – *Spaces of Time*, Huber – *Agnus Dei*, Stockhausen – *Inwazja*, Adams – *Śmierć Klinghofera*, Balakauskas – *Deszcz dla Krakowa*; Knapik – *Silent Screams, Difficult Dreams*, Lutosławski – *Chantefleurs et Chantefables*, Meyer – *Kwintet fortepianowy*; Światowe Dni w Zurychu: Bagiński – *G.P.P. for 7*, Kornowicz – *Warkocz Bereniki*, Penderecki – *Koncert altówkowy*, Krzanowski – *II Symfonia*

1992

Lutosławski – IV Symfonia

† Cage, Messiaen; Ligeti – *Koncert skrzypcowy*, Kanczeli – *Życie bez Bożego Narodzenia*, Balakauskas – *Polilogas*, Schnittke – *Życie z idiotą*, Takemitsu – *Family Tree*, Dusapin – *Medeamaterial*, Schnebel – *Sinfonie X*, Kutavičius – *3 Sonety Mickiewicza*, Szymański – *5 Utworów na kwartet*, Penderecki – *V Symfonia*, *Koncert fletowy*, Górecki – *Concerto-Cantata*, Bargielski – *Requiem*; Trybuna: Skrzypczak – *II Kwartet smyczkowy (R-30)*; Światowe Dni w Warszawie: Ciuciura – *Creatoria II*, Grudzień – *Lumen*, Penderecki – *Diabły z Loudun*, Nowak – *Duo*, Szymański – *2 Utwory na kwartet smyczkowy*, Sikorski – *Holzwege*, Górecki – *Beatus vir*, Kulenty – *II Koncert fortepianowy*

10 lat, 13 NUP-ów, 25 głosów 10 SEMP-ów; przywołano tylko 3 utwory. Czas „późnego” Lutosławskiego od *III* do *IV Symfonii*. W tym momencie żyje już tylko dwóch kompozytorów, których można uznać za klasyków muzyki XX wieku: w Ameryce – Carter, w Europie – Lutosławski...

1993

Haubenstock-Ramati – *Equilibre***Szymański – *Miserere*****Krupowicz – *Fin de siècle*****Penderecki – *Kwartet klarnetowy*****Krauze – *Kwintet fortepianowy***

Tavener – *Apokalipsa*, Carter – *Gra*, Dzenitis – *Sonata na skrzypce i fortepian*; Górecki – *Małe requiem dla pewnej polki*, Lasoń – *III Kwartet smyczkowy*, Bujarski – *Lęk ptaków*, Meyer – *Carillon*; Światowe Dni w Meksyku: Schaeffer – *Model XV*

1994

Szymański – *Koncert fortepianowy***Mykietyn – *3 for 13***

† Lutosławski, Haubenstock; Sznitke – *VII Symfonia*, Mâche – *Braises*, Planh, Balakauskas – *Meridionale*, Takemitsu – *Paths*, Nørgaard – *Out of this World*, Kurtåg – *Un brein de bryere à Witold*, Denisow – *Postludium*, Xenakis – *Mnamas Xapin*, Halffter – *Le sommeil*, Nordheim – *Adieu*, Huber – *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, Lindberg – *Aura*, Rilley – *The Saint Adolf Ring*, Hillborg – *Koncert skrzypcowy*, Tüür – *Requiem*, Adams – *El Dorado*, Schnittke – *Historia Dr. J. Fausta*, Pärt – *Litania*, Kutavičius – *12 Bram świata*; Pstrokońska-Nawratil – *Kwartet lidyjski*, Wielecki – *Ballada dziadowska*, Bargielski – *Trigonalia*, Mykietyn – *3 dla 13*; Trybuna: Szymański – *Miserere* (R), Krupowicz – *Fin de siècle* (R); Światowe Dni w Sztokholmie: Wielecki – *Liczne odnogi rozgałęzionych splotów*

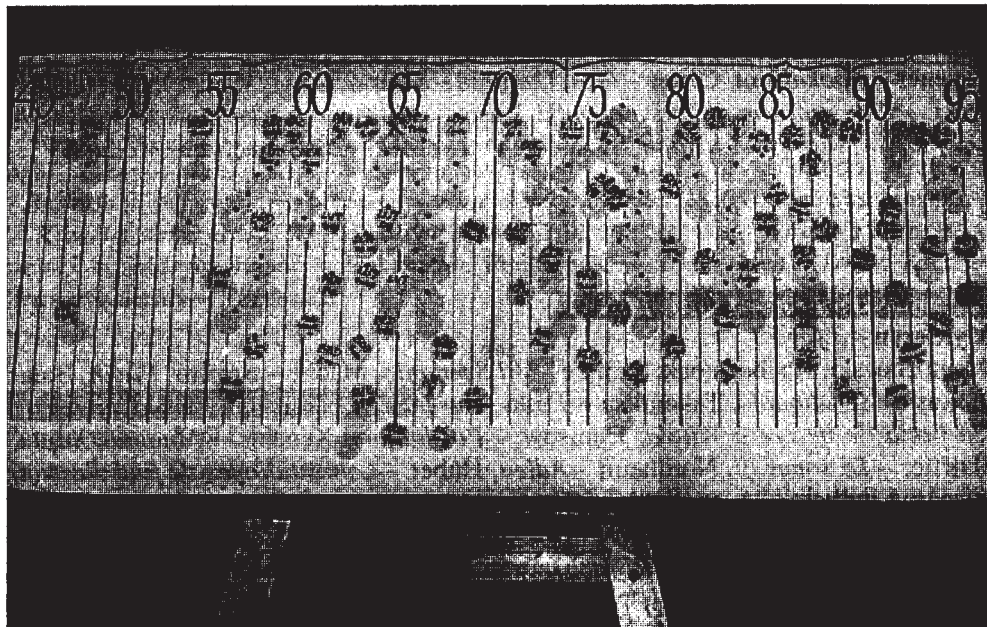
1995

Bujarski – *Pavana***Penderecki – *II Koncert skrzypcowy*****Wielecki – *Poemat egocentryczny***

† Yun; Stockhausen – *Kwartet helikopterowy*, *Weltparlament aus Mittwoch*, Schnittke – *Gesualdo*, Vask – *Pieśni do sł. Cz. Miłosza*, Mykietyn – *Eine kleine Herbstmusik*, Kotoński – *Symfonia*, *Winterreise*, Penderecki – *III Symfonia*; Trybuna: **Bargielski – *Trigonalia* (R)**, **Mykietyn – *3 for 13* (S–30)**

W 3 latach 7 NUP-ów to nieźle. 6 SEMP-ów oddało 9 głosów, przywołało następne 3 utwory. Czas po Lutosławskim. Dzień dzisiejszy i uznanie w Pawle Szymańskim nowej wielkości w muzyce polskiej. Będzie kontynuowane, bo gdy coś się kończy, coś się zaczyna... Warto wszelako na koniec zwrócić uwagę na fakt, że – w świetle wyników naszego eksperymentu, a dodatkowe, drukowane poniżej wypowiedzi kolejnych osób intuicję tę potwierdzają – najbardziej naszą wyobraźnię zamieszkały utwory dwunastu kompozytorów: Góreckiego, Pendereckiego, Lutosławskiego, Kilara, Szymańskiego, Bairda, Bacewicz, T. Sikorskiego, Panufnika, Serockiego, Knapika i Krauzego.

Sześciu z nich nie obdaruje nas już niestety żadnym nowym utworem. Warto się więc wynikom naszego spotkania przyjrzeć też i ten fakt biorąc pod uwagę.



Fot. 3. Tablica z NUP-ami (fot. Agnieszka Orczykowska-Malecka)

ANEKS**Listy NUP-ów zgłoszone w drugiej części Spotkania
(w kolejności zabierania głosu)****REGINA CHŁOPICKA (Kraków)**

1. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 2. Penderecki: *Czarna maska*, 3. Penderecki: *Kwartet klarnetowy*, 4. Lutosławski: *III Symfonia*, 5. Lutosławski: *Paroles tissées*, 6. Górecki: *III Symfonia*, 7. Knapik: *Kwartet smyczkowy*, 8. Szymański: *Koncert fortepianowy*, 9. Panufnik: *Muzyka jesieni*, 10. Baird: *4 Eseje*

ZBIGNIEW SKOWRON (Warszawa)

1. Bacewicz: *Koncert na orkiestrę smyczkową*, 2. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 3. Penderecki: *Tren*, 4. Lutosławski: *Muzyka żałobna*, 5. Lutosławski: *II Symfonia*, 6. Lutosławski: *III Symfonia*, 7. Górecki: *III Symfonia*, 8. Baird: *4 Eseje*, 9. Panufnik: *Muzyka jesieni*, 10. Szymański: *Koncert fortepianowy*

DANUTA MIRKA (Katowice)

1. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 2. Lutosławski: *Muzyka żałobna*, 3. Lutosławski: *Livre pour orchestre*, 4. Lutosławski: *III Symfonia*, 5. Górecki: *III Symfonia*, 6. Górecki: *II Symfonia*, 7. Knapik: *Wyspy*, 8. Szalonek: *Musica concertante per violbasso e orchestra*, 9. Krzanowski: *II Symfonia* na 13 instrumentów smyczkowych, 10. Lasoń: *II Symfonia koncertująca*

JERZY STANKIEWICZ (Kraków)

1. Regamey: *Alfa*, 2. Mycielski: *Wiklina*, 3. Maciejewski: *Requiem*, 4. Penderecki: *Stabat Mater*, 5. Baird: *4 Sonety miłosne*, 6. Górecki: *III Symfonia*, 7. Kilar: *Krzesany*, 8. Bujarski: *Musica domestica*, 9. Knapik: *Kwartet smyczkowy*, 10. Lutosławski: *IV Symfonia*

KRYSTYNA TARNAWSKA-KACZOROWSKA (Warszawa)

1. Lutosławski: *Kwartet smyczkowy*, 2. Lutosławski: *Muzyka żałobna*, 3. Baird: *5 Pieśni do poezji H. Poświatowskiej*, 4. Baird: *Wariacje w formie ronda* na kwartet smyczkowy, 5. Penderecki: *II Kwartet smyczkowy*, 6. Górecki: *Muzyka staropolska*, 7. Berger: *Memento* na wielką orkiestrę, 8. Dąbrowski: *Celan-Lieder*, 9. Szymański: *Miserere*, 10. Krauze: *Koncert fortepianowy*

WOJCIECH WIDŁAK (Kraków)

1. Lutosławski: *I Symfonia*, 2. Lutosławski: *III Symfonia*, 3. Lutosławski: *Łańcuch III*, 4. Górecki: *Muzyka staropolska*, 5. Górecki: *III Symfonia*, 6. Górecki: *II Kwartet smyczkowy*, 7. Penderecki: *I Kwartet smyczkowy*, 8. Penderecki: *V Symfonia*, 9. Bujarski: *Musica domestica*, 10. Knapik: *Kwartet smyczkowy*

ELŻBIETA WIDŁAK (Kraków)

1. Lutosławski: *I Symfonia*, 2. Lutosławski: *IV Symfonia*, 3. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 4. Penderecki: *Trio smyczkowe*, 5. Górecki: *Beatus vir*, 6. Górecki: *Recitativa i ariosa*, 7. Bacewicz: *Kaprys polski*, 8. Kilar: *Oda Bela Bartók in memoriam*, 9. Maciejewski: *Requiem*, 10. Szymański: *Koncert fortepianowy*

ANNA WOŹNIAKOWSKA (Kraków)

1. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 2. Penderecki: *Concerto per viola ed orchestra*, 3. Lutosławski: *Trois poèmes d'Henri Michaux*, 4. Lutosławski: *Koncert fortepianowy*, 5. Panufnik: *Arbora cosmica*, 6. Górecki: *II Symfonia*, 7. Baird: *4 Eseje*, 8. Bujarski: *Musica domestica*, 9. Stachowski: *Poème sonore*

JERZY BRESTICZKER (Kraków)

1. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 2. Penderecki: *Polskie Requiem*, 3. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*, 4. Lutosławski: *Łańcuch II*, 5. Górecki: *II Symfonia*, 6. Kilar: *Krzesany*, 7. Bacewicz: *Koncert na orkiestrę*, 8. Kisielewski: *Koncert na orkiestrę kameralną*, 9. Szabelski: *IV Symfonia*, 10. Baird: *4 Eseje*

ANNA OBERC (Kraków)

1. Penderecki: *Lacrimosa z Polskiego Requiem*, 2. Penderecki: *Król Ubu*, 3. Penderecki: *Kwartet klarnetowy*, 4. Górecki: *III Symfonia*, 5. Bujarski: *Ogrody*, 6. Knapik: *Le Chant*, 7. Kilar: *Solenne*, 8. Lutosławski: *Paroles tissées*, 9. Lutosławski: *Koncert fortepianowy*, 10. Baird: *4 Sonety miłosne*

JACEK TARGOSZ (Kraków)

1. Górecki: *Beatus vir*, 2. Górecki: *III Symfonia*, 3. Lutosławski: *Koncert fortepianowy*, 4. Lutosławski: *III Symfonia*, 5. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 6. Penderecki: *Czarna maska*, 7. Panufnik: *X Symfonia*, 8. Konieczny: *Grand valse brillante*

ANNA NOWAK (Bydgoszcz)

1. Lutosławski: *Muzyka żałobna*, 2. Lutosławski: *Livre pour orchestre*, 4. Lutosławski: *III Symfonia*, 4. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 5. Penderecki: *Czarna maska*, 6. Górecki: *III Symfonia*, 7. Kilar: *Krzesany*, 8. Bacewicz: *Koncert na orkiestrę*, 9. Serocki: *Pianophonie*, 10. Baird: *Concerto lugubre*

HELENA HRYSZCZYŃSKA (Warszawa)

1. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 2. Penderecki: *Polskie Requiem*, 3. Górecki: *III Symfonia*, 4. Górecki: *Koncert klawesynowy*, 5. Kilar: *Krzesany*, 6. Lutosławski: *Muzyka żałobna*, 7. Lutosławski: *Koncert fortepianowy*, 8. Lutosławski: *III Symfonia*, 9. Baird: *Colas Breugnon*, 10. Górecki: *II Kwartet smyczkowy*

TERESA BIAŁAS (Lublin)

1. Górecki: *III Symfonia*, 2. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*, 3. Lutosławski: *IV Symfonia*, 4. Baird: *4 Sonety miłosne*, 5. Kilar: *Krzesany*, 6. Penderecki: *Pasja według św. Łukasza*, 7. Penderecki: *Przebudzenie Jakuba*, 8. Penderecki: *Polskie Requiem*, 9. Panufnik: *Koncert skrzypcowy*, 10. Szymański: *Koncert fortepianowy*

DOROTA SZWARCMAN (Warszawa)

1. Lutosławski: *Trois poèmes d'Henri Michaux*, 2. Lutosławski: *Livre pour orchestre*, 3. Lutosławski: *III Symfonia*, 4. Penderecki: *Tren*, 5. Penderecki: *Przebudzenie Jakuba*, 6. Penderecki: *Król Ubu*, 7. Górecki: *Refren*, 8. Szymański: *Koncert fortepianowy*, 9. Sikorski: *Struny w ziemi*, 10. Serocki: *Continuum*

LISTY NUP-ÓW NADEŚLANE

EUGENIUSZ KNAPIK (Katowice)

1. Górecki: *Genesis II*, 2. Górecki: *Refren*, 3. Górecki: *II Symfonia*, 4. Lutosławski: *Kwartet smyczkowy*, 5. Lutosławski: *Livre pour orchestre*, 6. Lutosławski: *III Symfonia*, 7. Penderecki: *I Koncert skrzypcowy*, 8. Penderecki: *Raj utracony*, 9. Krzanowski: *II Symfonia*, 10. Sikorski: *Holzwege*

IVAN MARTON (Bratysława)

1. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*, 2. Lutosławski: *Koncert wiolonczelowy*, 3. Lutosławski: *IV Symfonia*, 4. Panufnik: *Uwertura tragiczna*, 5. Górecki: *Ad Matrem*, 6. Górecki: *III Symfonia*, 7. Penderecki: *Adagietto z Raju utraconego*, 8. Baird: *4 Sonety miłosne*, 9. Bujarski: *Musica domestica*, 10. Kilar: *Krzesany*

MAREK PODHAJSKI (Gdańsk)

W obrębie listy nie dokonuję wartościowania. Nazwiska kompozytorów podaję w porządku alfabetycznym

Bacewicz: *Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję*, Baird: *Goethe-Briefe*, Górecki: *Refren*, Górecki: *III Symfonia*, Kilar: *Riff 62*, Kilar: *Kościółec*, Koszewski: *BA- NO- SCHE- RO*, Lutosławski: *Koncert na orkiestrę*, Lutosławski: *Muzyka żałobna*, Panufnik: *Sinfonia sacra*, Penderecki: *Stabat Mater*

GRAŻYNA PSTROKOŃSKA-NAWRATIL (Wrocław)

1. Lutosławski: *Koncert wiolonczelowy*, 2. Lutosławski: *Intermezzo*, 3. Penderecki: *Magnificat*, 4. Penderecki: *Koncert fletowy*, 5. Górecki: *III Symfonia*, 6. Górecki: *Amen*, 7. Serocki: *Freski symfoniczne*, 8. Baird: *Concerto lugu-*



Fot. 4. Dyskusja *Festiwalu, festiwalu...* Siedzą od lewej: Roman Kowal, Olgierd Pisarenko, Ewa Woynarowska, Józef Patkowski, Jerzy Stankiewicz, Marek Chołoniewski (fot. Agnieszka Orczykowska-Malecka)



Owoce pięćdziesięciolecia – dyskusja końcowa

Mieczysław Tomaszewski

Zbliżamy się do końca maratonu, bo tak chyba można nazwać naszą sesję, mamy przed sobą trzy ostatnie okrążenia. Pierwsze – to skorzystać z obecności kompozytorów i poprosić ich o wypowiedzi na temat swojej sztuki i „znalezienia się” w pięćdziesięcioleciu. Drugie – spróbować dokończyć wiele rozpoczętych dyskusji, postawić pytania, które zostały „w pogotowiu”, sprecyzować kluczowe terminy, które tu najczęściej padały, a które wymagają dookreślenia. Nie chodzi o to, żeby przez aklamację uchwalić jedno rozumienie jakiegoś terminu, ale żeby każdy mógł podać swoją definicję. I trzecie – zastanowić się i spróbować określić to, co można by uważać za „owoce pięćdziesięciolecia”. Tę metaforę (nie jest to mój pomysł) można rozmaicie rozumieć. Pierwsze skojarzenie odsyła nas oczywiście do *Biblij*, mianowicie: „Po ich owocach poznacie ich. Czy zbiera się winogrona z ciernia albo z ostu figi?” (*Ewangelia według św. Mateusza*, 6, 16). Jeśli to mają być „owoce działania kompozytorów” – to wspaniale, natomiast jeśli „owoce 50-lecia” – to pojawia się problem. W takim razie im gorzej tym lepiej? Im gorsza sytuacja tym lepsza sztuka? Jaka tutaj jest relacja? „Tak każde dobre drzewo wydaje dobre owoce, a złe drzewo wydaje złe owoce. Nie może dobre drzewo wydać złych owoców, ani złe drzewo wydać dobrych owoców. Każde drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone” (*Ewangelia według św. Mateusza*, 6, 17–19). Pozwoliłem sobie przypomnieć słowa *Biblij* żebyśmy zobaczyli, że

choć z metaforami nie bywa może tak jak z przysłowiami, że na każdą okoliczność znaleźć można dwa przysłowia odwrotne, ale metafory również bywają niebezpieczne...

Byłoby dobrze zacząć od wypowiedzi kompozytorów. Jak w tym okresie wyglądało ich samopoczucie? Przypominam znaną, cytowaną często wypowiedź Witolda Lutosławskiego, tę o Łągowie: „Na samo wspomnienie zimno mi się robi”.

Krystyna Moszumańska-Nazar

Jako osoba dość długo żyjąca przeszedłam różne fazy i różne swoje zachowania wobec sytuacji, jaka istniała. Wychowano mnie w neoklasycyzmie, bo taki był program i takie były możliwości nauczania i uczenia się kompozycji w tamtych czasach. Miałam wielkie szczęście, że studiowałam u Stanisława Wiechowicza, człowieka nie tylko liberalnego, ale i bardzo otwartego na wszystko, co się działo na świecie. W czasie studiów zetknęłam się z tym, co na świecie było wtedy bardzo normalne i rozpowszechnione, to znaczy np. z dodekafonią. Ale myślę, że takim punktem zwrotnym dla mnie był przyjazd do Krakowa Luigięo Nono i Luciano Berio.

M. Tomaszewski

Spotkanie odbyło się notabene tu, w tej sali.

K. Moszumańska-Nazar

Nie, ja przedtem spotkałam się z nimi w Jamie Michalika.

M. Tomaszewski

To jeszcze bardziej po krakowsku.

K. Moszumańska-Nazar

Gdy oglądałam ich partytury, po prostu zakręciło mi się w głowie. Pomyślałam: gdzie ja jestem? Czułam się naprawdę jak prowincjonalna gęś. Oczywiście pełna zachwytu dla tego, co zobaczyłam i usłyszałam, stwierdziłam, że tak dalej być nie może, coś trzeba zrobić. Pierwsze kroki to było rzucenie się w dodekafonię, której nigdy nie traktowałam ortodoksyjnie, ale która stała się dla mnie punktem wyjścia i uwolnienia się od tego wszystkiego, w czym wyrastałam. Moim zdaniem naczelną sprawą w muzyce jest jej wyraz, oddziaływanie muzyki, bez względu na to w jakiej technice jest pisana. Nawet posługując się dodekafonią czy serializmem miałam to na uwadze. Zawsze w muzyce starałam się pozostać sobą. Nie chciałam powielać kogokolwiek, lecz znaleźć swój własny język. Myślę, że każdy kompozytor ma takie pragnienie. Może nie wszystkim się udaje... Potem przyszedł sonoryzm, w którym dosyć długo tkwiłam i który do dzisiaj pozostawia pewne ślady w mojej muzyce. Moja wyobraźnia została szalenie pobudzona i skierowała mnie w stronę słabo wykorzystywanych dotąd obszarów – stąd w mojej twórczości zwrot ku perkusji. Złożyły się na to dwa momenty: sonoryzm jako taki, poszukiwanie nowych jakości dźwiękowych, barwowych, a z drugiej strony zetknięcie się z doskonałymi perkusistami w naszej Akademii. Oni po prostu prosili, żeby pisać dla nich utwory. I tu znów postawiłam sobie zadanie: napisać tak jak nikt nie pisał, wypowiedzieć się indywidualnie. Muszę nieskromnie przyznać, że perkusiści od razu uważali, iż wyczuwam perkusję, choć nie miałam z nią wcześniej do czynienia. To moja wyobraźnia, a nie specjalna znajomość, podpowiadała mi rodzaje brzmienia, barwy, sposób narracji. Większość utworów pisałam dla jednego perkusisty. Utrzymanie w tym dużym instrumentarium toku narracji dla jednego wykonawcy nie jest rzeczą prostą – z tego wynikały pewne skutki, które są w tej muzyce oceniane pozytywnie. I wreszcie, jestem osobą (to już takie wynużenia bardzo osobiste), która nie lubi się nudzić sama ze sobą. Trwanie w czymś jed-

nym i niezmiennym jest dla mnie po prostu męczące. Przy całym uznaniu dla utworów postmodernistycznych, kierunek ten nigdy mnie nie zafascynował. Wydaje mi się, iż raptowny przeskok z jednej estetyki w drugą jest czymś nieprawdziwym, niewiarygodnym. Uważam, że rozwijanie języka powinno przebiegać naturalnie, wynikać ze zdobytych doświadczeń, wiedzy. No i jestem w tym punkcie, w jakim jestem. *III Kwartet*, wcześniej *2 Dialogi* na zespół instrumentalny, *Fresk II* na orkiestrę symfoniczną – pisane są językiem, który ostatnio wypracowałam. Sądzę, że poczucie piękna jest u każdego inne. W moich utworach, uważam, jest piękno: moja melodyka, liryczność, czy to, co tu nazwano powściągliwą romantycznością. Wcześniej moja muzyka była naładowana dramatycznie i właśnie żeby się ze sobą nie nudzić powiedziałam: dość dramatów, spieć, ostrych kontrastów. One były w *I, III Fresku*, w *Rapsodzie II*; teraz poszukuję czegoś innego. Myślę, że jeżeli Pan Bóg pozwoli mi jeszcze trochę pożyć, to może gdzieś dalej pójde, ale trudno to dzisiaj przewidzieć.

M. Tomaszewski

Pamiętam twoje *3 Miniatury* na klarnet i fortepian czy *Sonatę* na fortepian, które tu były wykonywane, jako utwory piękne, w bardzo określonym, wyrazistym stylu, gdzie pojawiał się już twój idiom własny. Jednak przeszłaś od tego, co się nazywa nurtem neoklasycznym do dodekafonii. Jak u ciebie nastąpiło to przejście?

K. Moszumańska-Nazar

To było cięcie radykalne. Ewolucja nie bardzo by mi pomogła, ta droga byłaby dużo dłuższa. Państwo nie pamiętacie (widzę, że siedzi tu głównie młodzież – profesor Adam Rieger mawiał: „Ty jesteś smarkacz, ty nic nie mów”), jak my byliśmy wychowywani w reżimie Łagowa, więc trudno wam zrozumieć tamtą sytuację. Do szkół przychodziły pisma, nakazy, dyrektywy, ale tak naprawdę nikt się im nie poddawał. Przyjmowano je do wiadomości, ale profesorowie i tak robili to, co uważali za stosowne. Na tym polegała mądrość polskich szkół muzycznych. Poza tym „żelazna kurtyna” jeszcze bardziej potęgowała chęć przejścia tego, co było za nią. Dzisiaj wszystko

jest dostępne, panuje prawo wolnego wyboru, indywidualnej decyzji. Natomiast myślę, że wtedy istniało coś takiego, jak „ślepy pęd” ku nowości. Obserwując rozwój poszczególnych, nawet najwybitniejszych kompozytorów zauważyłam dwie przeciwstawne drogi: twórcy, którzy szli łagodną, spokojną, ewolucyjną drogą, nie afiszowali się ani dodekafonią, ani serią, a jednak dochodzili do bardzo awangardowych osiągnięć – i kompozytorzy, którzy robili radykalne cięcia, jak Penderecki, Górecki, Serocki i inni, ale potem ich język łagodniał...

M. Tomaszewski

Wspomniłaś o studiach u Wiechowicza, ale wtedy w szkole uczył równocześnie Artur Maławski. Opowiadał mi kiedyś Zbyszek Bujarski, że był taki okres – nie wiem jak długo to trwało – że uczniowie obu katedr spotykali się na wspólnych posiedzeniach. Wykonywano ich utwory, profesorowie się wypowiadali, potem mogli się wypowiedzieć studenci. Niesłuchanie ciekawa sprawa. Czy ty to pamiętasz?

K. Moszumańska-Nazar

Tak. Tu uwypuklały się cechy charakterów poszczególnych osób. Wiechowicz był człowiekiem bardzo otwartym, światowym, miał zainteresowania filozoficzne. Działał w Rosji, we Francji, korespondował z najwybitniejszymi umysłami w Polsce i nie tylko. Wszystko było dla niego ciekawe i może stąd brała się jego tolerancja. Nikogo nie łamał, jeśli coś nie było po jego myśli, nie musiało być złe. Natomiast Maławski, który był bardzo dobrym kompozytorem, ale bardzo apodyktycznym człowiekiem, nie akceptował utworów pisanych niezgodnie z jego zaleceniami. Może jego studenci mieli lepiej opanowaną stronę formalną utworu – w starym tego słowa znaczeniu – bo pisząc allegro symfoniczne, wariacje, rondo, musieli sztywno trzymać się formuł. Ja, nawet gdy pisałam allegro sonatowe czy wariacje, zawsze chciałam, żeby wyglądały inaczej niż dotychczas. I Wiechowicz się na to zgadzał, a Maławski byłby się nie zgodził. Ale z moich doświadczeń sądzę, że kompozytor naprawdę rozwija się dopiero po studiach, kiedy bierze za siebie pełną odpowiedzialność i kiedy po przedstawieniu

utworu musi stanąć przed wykonawcą i słuchaczem i albo się ciężko zawstydzić, albo być zadowolonym, albo stwierdzić, że usłyszał dużo więcej niż się spodziewał. Miałam takie doświadczenia przy okazji wykonania swoich utworów, kiedy wyobrażałam sobie: ten fragment będzie kapitalny, jest świetnie rozwiązany, a wcale tak nie było. Natomiast jakieś skromne miejsca, którym nie przypisywałam specjalnej wagi, nagle nabierały znaczenia, odkrywałam, że wydawało się tutaj coś nadzwyczajnego.

M. Tomaszewski

Usłyszeliśmy refleksję Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Teraz poproszę o wypowiedź drugiego z obecnych na sali przedstawicieli „Szkoły Krakowskiej”, Zbigniewa Bujarskiego. Rozpoczęliśmy od tematu „Kompozytor w pięćdziesięcioleciu”. Jak tyś się czuł w tym czasie, jak się znalazłeś w muzyce polskiej, europejskiej, światowej, co wyniosłeś z pięćdziesięciolecia?

Zbigniew Bujarski

Właściwie trzeba byłoby zacząć od naszych dosyć szczególnych studiów. Rozpocząłem je w 1954 roku, czyli jeszcze znalazłem się w zasięgu wpływów socrealizmu, czy (w przewidywaniu) kończącego się socrealizmu.

M. Tomaszewski

Jak się to objawiało? Na estradzie koncertowej?

Z. Bujarski

Nie, wtedy jeszcze tylko w szkole, bo przecież pisało się prawie wyłącznie studenckie kompozycje na wzór naszych mistrzów, czyli właściwie neoklasyczne. Przełomowymi okazały się lata 1956–1958. Bardzo znaczący był przyjazd do Polski Luigiho Nono. Muszę powiedzieć, że wiele mu zawdzięczam. Wniósł odświeżenie, otworzył nas na coś zupełnie nowego. Pamiętam, jak przez dwie noce przegrywałem taśmy z muzyką elektroniczną, które przywiózł Nono i które należało jak najszybciej skopiować. Byłem zafascynowany tą muzyką, pierwszy raz w życiu coś takiego słyszałem.

M. Tomaszewski

Co to były za utwory, *Il canto sospeso* chyba też?

Z. Bujarski

Tak, *Il canto sospeso* Nono wykonano tu, we Floriancie. Największe wrażenie jednak zrobił chyba na mnie wówczas *Gesäng der Jünglinge* Karlheinz Stockhausena. To było niezwykle zaskoczenie, odkrycie zupełnie nowego świata. Pociągnęło za sobą zmianę poglądu na całą muzyczną rzeczywistość. Wówczas również nastąpiło moje spotkanie z muzyką dodekafoniczną, poznawanie systemu, techniki. I trzeba powiedzieć, że wśród nas, najmłodszych wówczas studentów, stało się coś niezwykłego. Zapanało wielkie zafascynowanie się wszystkim, co nowe. I nie z racji – jak to się później mówiło – presji awangardy, nie pod wpływem muzyki niemieckiej. To zainteresowanie było absolutnie autentyczne. Nie z presji, ale z naszej wewnętrznej potrzeby wartością stała się *n o w o ś ć*. Niedługo później, chyba w 1958 roku, myślałem o nowym dźwięku, nowym współbrzmieniu i wówczas pracowałem – nie wiem czy można to tak nazwać – nad systemem, który moim zdaniem zrobił spore zamieszanie, stał się „kijem w mrowisku” w naszym krakowskim środowisku. Nazwałem go *syntetyczną monofonią*. Przestał mnie wówczas interesować pojedynczy dźwięk, linia pojedynczych dźwięków. A nie wiedziałem jeszcze, że istnieją klasterzy.

M. Tomaszewski

Henry Cowell był wtedy nieznanym?

Z. Bujarski

Nie, przynajmniej ja go nie znałem. Rozmawiałem z Krzysztofem Pendereckim, przedstawiłem mu podział kwartowy, który był istotą mojego systemu. Dzieliłem kwartę metrycznie, nie fizycznie, na trzy części, uzyskując aleatorycznie wydobywany dźwięk w jednej trzeciej kwarty na strunie, co w efekcie dawało właśnie klasterzy.

M. Tomaszewski

A nie heterofonię?

Z. Bujarski

A również, owszem. Ale ja to nazywałem w tym systemie *mikro- i makropolifonią*. Oczywiście dawało to możliwości mniejsze niż ćwierćtony i było wykonalne tylko na instrumentach smyczkowych. Miałem zamiar pisać według

tego systemu moją pierwszą kompozycję podtytułowaną. I pamiętam, jak Penderecki wytłumaczył mi – byliśmy w bliskich kontaktach – żebył tego jednak nie robił. Zaistniałaby konieczność „przeuczenia” całej orkiestry na zupełnie inny sposób czytania nut. On mi wtedy bardzo realistycznie powiedział: „Człowieku, kto tobie młodemu to zagra”. Dlatego napisałem ten utwór w klasterach, które już były znane. To był rok 1960. Moim systemem zainteresował się Nono, proponował mi nawet, żeby go jeszcze trochę rozszerzyć, przepracować i przedstawić w „Melosie”. Ale ja jestem człowiekiem leniwym, nie chciało mi się już tego robić, bo klasterzy były gotowe, więc po co?

M. Tomaszewski

Możesz powiedzieć w jakim utworze stosowałeś ten system?

Z. Bujarski

Zastosowałem go w drugim moim wydanym utworze – w *Strefach* na orkiestrę symfoniczną z 1961 roku.

M. Tomaszewski

Czy zachodzi tu jakaś analogia w stosunku do klasteru pulsującego, zmiennego?

Z. Bujarski

Jak najbardziej. Ta muzyka była polifoniczna w większych, szerszych ugrupowaniach, które można nazwać melodią, ale w tej melodii krył się zawsze szereg różnych innych przypadkowych melodii. Więc punktem wyjścia w tym systemie były równocześnie: mikroaleatoryzm, mikropolifonia i mikrotonowość. Jeśli idzie o mikrotonowość, to jest ona obecna w moich utworach właściwie aż do *Concerto per archi II* na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową z 1992 roku (tutaj stwarza ona wokół dźwięków pewne „aureole”). Jak widać, zawsze mnie te „aureole” interesowały. Nie rozszerzenie dźwięku do pełnego, szerokiego klasteru, lecz poszerzenie dźwięku, zawsze mocną zaznaczonego w swojej podstawie, a tylko lekko zakolorowanego przez tę właśnie mikrotonowość. To byłaby ta pozostałość z dawnych bardzo młodych czasów.

M. Tomaszewski

A mógłbyś powiedzieć jak przebiegała twoja droga do *Pawany* i *Lęku ptaków*? Krystyna mówiła o dwóch typach twórcy: jednym, który rozwija się powoli, ewolucyjnie i drugim, który robi skok. Jak to było u ciebie? Miałeś takie wyraźne cięcia, oprócz tego o którym mówisz, przejście z neoklasycyzmu na swój system własny?

Z. Bujarski

Myślę, że było jeszcze jedno zauważalne cięcie. Większość kolegów wie, że ja od 1973 do 1977 roku w zasadzie nie komponowałem. Ostatnim utworem, który coś zamknął, który mnie nie zadowolił i po napisaniu którego zrozumiałem, że sonoryzm to już zupełnie wyeksploatowana droga (w każdym razie dla mnie), było oratorium *El hombre* – oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę, w którym zauważyłem, że można inaczej...

M. Tomaszewski

Powiedz o tej kompozycji, jak doszedłeś do tak „rozłożystego” utworu o tak wielkim temacie. Trudno o większy: e l h o m b r e !

Z. Bujarski

Po prostu taki temat zawsze mnie interesował, co znalazło swój wyraz jeszcze w paru innych utworach. W *El hombre* użyłem różnojęzycznych tekstów kilku autorów, absolutnie różnych pod wieloma względami. Po prostu szukałem odpowiednich treści literackich, których nie mogłem znaleźć gdzie indziej. Pamiętam, że gromadzenie materiału do *El hombre* zajęło mi blisko rok.

M. Tomaszewski

To były teksty dla ciebie czy też dla słuchaczy? Chodzi mi o sposób ekspresji muzycznej.

Z. Bujarski

Zarówno dla mnie jak i dla słuchaczy.

M. Tomaszewski

Bo jeśli mówiliśmy o *Il canto sospeso* Nono, to – jak wiadomo – tam treść istnieje dla kompozytora, w momencie genezy utworu, a odbiorca z powstałego amalgamatu absolutnie nic nie rozumie, nie słyszy. Ten sposób komponowania tekstu przejął potem Penderecki.

Z. Bujarski

W *El hombre* pewne teksty są słyszalne, pewne nie. Sądzę, że znalazłem sposób wyjścia z tego,

że teksty – siłą faktu, przy ogromnym rozbudowaniu zwłaszcza chóru – zderzają się, zacierają przez nawarstwianie i nie mogą być słyszalne w całości. Ale dla mnie wtedy, a chyba i dzisiaj, w słowie wystarczą pewne sygnały. Jeżeli na przykład w zdaniu „El no tiene amigos” mamy „no” i „amigos”, dwa międzynarodowe słowa, to każdy rozumie, że chodzi o przeczenie i o przyjaźń, przyjaciela. W *El hombre* jest szereg takich fragmentów, że aby pojąć sens, przesłanie, wystarczy usłyszeć jedno słowo. I na nim mi zależało, żeby ono dotarło do słuchacza, a reszta była zawalowana, czy po prostu niesłyszalna.

M. Tomaszewski

A czy dlatego teksty puściłeś w obcych i egzotycznych językach, żeby odbiorcy polskiego – bo dla niego przede wszystkim rzecz była pisana, nie raził ich patos, wyraziste wypowiedzianie na głos wielkich idei? Czy obawiałeś się tego?

Z. Bujarski

Chodziło o wartości sonorystyczne samego słowa. Jeśli w chórze solistów pojawia się język angielski, hiszpański, łacina, to taki zabieg „koloruje” utwór, daje mu nowe brzmienie. Poza tym była jeszcze idea pozamuzyczna, idea pocucia jedności świata.

M. Tomaszewski

Ale to było po *Strofach* Pendereckiego?

Z. Bujarski

Oczywiście, zdecydowanie, ja skończyłem *El hombre* w 1973 roku. Tam w paru miejscach jest coś w rodzaju „arii” końcowej, która zaczyna się od słów Eliota „There are not eyes”. Zwróciłem tu uwagę, iż melodia i prosta (czy znacznie prostsza) harmonika są czymś bardzo ważnym. W tym momencie nastąpiły pierwsze spostrzeżenia możliwości uproszczenia tego, co było bardzo skomplikowane w muzyce sonorystycznej. A później nastąpiło czteroletnie milczenie. Przez cały czas myślałem o pisaniu kwartetu, a więc czegoś zupełnie przeciwnego niż *El hombre*. Bardzo się tego bałem. Uważałem, że chyba nie potrafię napisać kwartetu.

M. Tomaszewski

Stał się rodzajem kryterium?

Z. Bujarski

Tak. Zaczynałem kilka razy, ale wszystko szło do kosza. I kiedyś przyjechał do Krakowa Józef Patkowski, przyszli do SPATIFu z Markiem Stachowskim i zaproponowali mi napisanie utworu na „Warszawską Jesień”. Tym sposobem powstała *Musica domestica* na orkiestrę smyczkową (1977), nie kwartet.

M. Tomaszewski:

I uważasz, że poczynszy od tej kompozycji w twojej twórczości panuje już jeden trend, jedna tendencja rozwoju?

Z. Bujarski

Tak.

Teresa Malecka

Wracając do wizyty w Polsce Luigiho Nono, on przyjechał do Krakowa w 1958 roku. W 1957 był tu Konstanty Regamey, nie wspominaliście o tym.

Z. Bujarski

Bo jego pobyt nie był dla nas aż tak znaczący.

M. Tomaszewski

Pamiętam, mówił mi wtedy o swoich *Etiudach* na głos. Była tam ta sama tendencja wprowadzania kilku tekstów w obcych językach, która zaczyna się od Nona, a potem od Pendereckiego. Regamey poszedł w tym najdalej, bo w *Etiudach* są to języki hinduskie.

Z. Bujarski

On sobie na to mógł pozwolić.

M. Tomaszewski

Był w tym pewien szyfr, nie wiem czy państwo pamiętacie? Regamey mówił mi kiedyś, że dlatego skomponował *Etiudy* w niezrozumiałych językach, że tekst poruszał problemy dosyć frywolne. Dla niego była to zabawa i frajda, natomiast dla wszystkich innych – przyjemność czysto foniczna.

Z. Bujarski

Jesteśmy chyba w bardzo ciekawym punkcie. Dziś z perspektywy można to powiedzieć, że

kwestia języka była niezwykle dla nas młodych interesująca. Przykład – Penderecki, czy moja osoba. Przypominam sobie, że napisałem dwie kompozycje, jedną w czasie studiów, a drugą jako pracę dyplomową, gdzie tworzyłem język sztuczny. Wymyślałem różne sylaby. To było w jakimś sensie związane z dodekafonią – każdy dźwięk serii miał przypisaną sobie sylabę, co tworzyło dosyć zabawne spłoty wrażeniowo-językowe. Pytano mnie jaki to jest język, czy sanskryt, czy jakiś język arabski, bo tak to brzmiało.

M. Tomaszewski

To było w okresie *Krzewów płonących*?

Z. Bujarski

Przed, może w 1957 roku, w każdym razie przed rokiem 1960, bo wtedy zrobiłem dyplom i to była ostatnia kompozycja z wymyślonym, sztucznym tekstem. Znaczy to, że „coś wówczas było w powietrzu”.

Zbigniew Skowron

Czy ta przemiana, której pan doświadczył około 1977 roku była niejako „na własny rachunek”, czy też dokonała się ona pod wpływem tego, co działo się wówczas w muzyce polskiej?

Z. Bujarski

Trudno powiedzieć, że kiedykolwiek jesteśmy wolni od wpływów. To jest po prostu niemożliwe. Muzyki się słucha i czy się chce czy nie, ona „wpada w ucho”. Przez parę lat po 1973 roku przyjąłem jako zasadę niejeżdżenie na „Warszawską Jesień”. Zdecydowanie odciąłem się od całej muzyki, siłą faktu coś z radia przez przypadek do mojego ucha docierało, ale programowo chciałem się uwolnić od jakichkolwiek wpływów.

M. Tomaszewski

Oddaliłeś się na pustynię.

Z. Bujarski

Tak, to była ucieczka.

Maria Manturzevska

Czy ta ucieczka wynikała ze zmęczenia starą konwencją, czy z przeczuwania czegoś nowego,

czy z tego, że pan nie mógł znaleźć własnego języka?

Z. Bujarski

To dosyć złożona sprawa. To była i ucieczka, i przeczuwanie, bo wspominałem tu „arię” z *El hombre* i pewne tonalności, które są w tym utworze. A był jeszcze chyba trzeci powód. Uważałem, że w muzyce awangardowej powstawały utwory na pewno wielkie, ale było też dużo szarlatanerii. I ja nie chciałem się znaleźć na tej drodze.

M. Tomaszewski

Powiedziałeś rzecz dającą do myślenia: był to więc swego rodzaju protest, odcięcie się od „awangardy dla awangardy”. Proszę państwa, jak dotąd przebywaliśmy w sferze szkoły Wiechowicza. A w Krakowie istniała również szkoła Artura Malawskiego. Z niej wyszedł Bogusław Schaeffer...

K. Moszumańska-Nazar

Przepraszam, Schaeffer podaje, że jest autodydakta, u Malawskiego studiował chyba tylko rok i rozstali się.

M. Tomaszewski

Podobno Malawski się z nim rozstał, ale jednak Schaeffer przeszedł przez tę szkołę. Dążę do tego, że potem sam Schaeffer stworzył w Krakowie szkołę. Mamy pewną interesującą okazję. Pani Katarzyna Stępniewska, uczennica Schaeffera, chciałaby powiedzieć nam parę słów o bardzo wybitnym „zjawisku” kompozytorskim, niestety szybko zgasłym, o swojej starszej koleżance – Barbarze Buczek.

Katarzyna Stępniewska

Nie ośmieliłabym się nazwać Barbary Buczek swoją koleżanką, moje więzy z nią to studia w tej samej klasie kompozycji. Barbara Buczek żyła w latach 1940–1993. Związana była z krakowską Akademią Muzyczną, w której studiowała fortepian w klasie prof. Ludwika Stefańskiego i kompozycję w klasie prof. Bogusława Schaeffera. W późniejszym czasie była wieloletnim pedagogiem uczelni. Jej spuściznę stanowi szereg

utworów orkiestrowych, kameralnych i solowych, m.in. *Anekumena. Koncert* na 89 instrumentów (1974), *Dikolon* na orkiestrę (1985), *Koncert skrzypcowy* (1979), *Motet* na multimedia (1984), *Kwartet smyczkowy „Transgressio”* (1985) oraz grupa utworów *Eidos I–IV* przeznaczonych na różne instrumenty solowe. W 1990 roku obroniła pracę doktorską na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie na temat: „Spotkania współczesnej twórczości muzycznej ze sztukami plastycznymi jako problem filozofii kultury” pisaną pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Nowickiego. Barbara Buczek jest laureatką m.in. Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Niccolò Paganiniego w Rzymie, gdzie wyróżniła jej *Koncert skrzypcowy* oraz Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego w Wiedniu, gdzie uzyskała trzecią nagrodę za *Kwartet smyczkowy „Transgressio”*. Jej muzyka jest obecna zarówno w Polsce jak i za granicą, cieszy się dużym zainteresowaniem, czego dowodem była licznie zgromadzona publiczność na zorganizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich – Oddział Krakowski, koncercie kompozytorskim, który odbył się w tej pięknej sali 15 stycznia 1995 roku, w drugą rocznicę śmierci kompozytorki. Jednym z istotniejszych czynników kompozycyjnych w utworach Buczek jest faktura i związana z nią bezpośrednio brzmienność. Podstawę stanowi typ brzmienia utworzony z kilku lub kilkunastu ściśle zespolonych ze sobą partii instrumentalnych, które – dzięki takiemu właśnie zestawieniu – tracą swoją autonomię i stają się bogatym, zróżnicowanym wewnętrznie tworzywem dźwiękowym. Tak misternie skonstruowany i dopracowany w najdrobniejszych szczegółach blok dźwiękowy stanowi wyjściowy materiał szerzej zaprojektowanych akcji i układów fakturalnych. Można porównywać jego funkcję do dawnej linii melodycznej w utworach polifonicznych.

Jakkolwiek można by doszukiwać się źródeł pomysłów kompozycyjnych B. Buczek w konstrukcji polifonicznej, uzyskany przez nią efekt odbiega w sposób zasadniczy od pierwowzoru. Podstawową różnicą pomiędzy fakturą polifoniczną a fakturą utworzoną przez zestawienie bloków dźwiękowych jest motywiczna spójność utworów

polifonicznych, podczas gdy bloki dźwiękowe charakteryzuje bardzo często różnorodność. Bloki te stanowią często jedną z warstw tworzących ogólne brzmienie, są one zatem jakością niesamodzielną, w przeciwieństwie do niezależnych linii melodycznych polifonii. Takie rozwiązanie jest twórczym rozwinięciem idei konstrukcji polifonicznej, które w efekcie pozwoliło uzyskać fakturę wielowarstwową, o dużym stopniu komplikacji wewnętrznej. Na przykład w piątej części *Anekumen* krótkie bloki dźwiękowe potraktowane są na wzór motywów i tworzą wielobarwne, o zróżnicowanej ruchliwości wewnętrznej, plamy dźwiękowe. Podstawą organizacji formy w jej aspekcie czasowym jest swobodna fluktuacja płynnie zmieniających się wizji dźwiękowych. Zachodzą tutaj najczęściej zmiany ewolucyjne. Nie jest to jednak wzór beethovenowski, polegający na powstawaniu z konstrukcji mikroformalnych coraz to bardziej skomplikowanych utworów, ale ewolucja bazująca na przemianach już na początku skomplikowanych wzorców. Technika Buczkówny bliższa jest zatem technice wariacyjnej jako naczelnej idei organizowania *continuum* formy.

Słuchając muzyki Barbary Buczek odnosimy jednak wrażenie, że nie tak bardzo istotny dla samego utworu jest jego aspekt czasowy, czyli forma rozumiana jako zaplanowany rozkład napięć i rozładowań. Punkt ciężkości spoczywa raczej na samym tworzywie dźwiękowym i sposobie jego muzycznego przeobrażania. Nie jest to zatem dynamiczny typ formy takiej, jaką obserwujemy np. w utworach Beethovena czy Pendereckiego, ale odmienny rodzaj *continuum* formalnego, w którym poszczególne „wizje dźwiękowe” przechodzą płynnie jedna w drugą lub bardziej gwałtownie.

Skupienie uwagi na brzmieniu, ażurowy typ faktury oraz przewaga dynamiki piano, nawet w orkiestrowym *tutti*, wiąże w jakiś sposób muzykę Buczkówny ze stylem Debussy'ego. Falujące zmiany napięcia: nagle wybuchy i rozładowania, wysublimowana ekspresja pełna wewnętrznego niepokoju – przejawiająca się m.in. poprzez częste użycie rozedrganych brzmień – oraz nagromadzenie wielu dokładnych określeń ekspresyjnych w partyturze świadczy o wysokiej randze ekspresji w utworach kompozytorki. Często porusza się ona w sferach zjawisk nietypowych,

rzadko wykorzystywanych w muzyce. Wyraźne staje się również zamiłowanie do sytuacji i zjawisk ekstremalnych. Ta tendencja ujawnia się m.in. w precyzyjnym zakomponowaniu skomplikowanych struktur tak, że dokładna realizacja przez wykonawcę jest prawie niemożliwa. Tę ideę kompozytorka określała pojęciem „urok niemożliwości”.

Zamykając tę krótką wypowiedź przytoczę cytāt z pracy magisterskiej Anny Becker-Wassen na temat wybranych utworów kameralnych Barbary Buczek: „Wyjątkowość brzmienia jej muzyki zdaje się być konsekwencją permanentnej wielogłosowości, uzyskanej jednak przez indywidualne traktowanie instrumentów, oparte na precyzyjnym zapisie. Towarzyszy temu bogactwo odcieni interpretacyjnych, agogicznych, dynamicznych, artykulacyjnych, kolorystycznych, tworzących odrębny, indywidualny świat muzyki Barbary Buczek”.

M. Tomaszewski

Zetknęliśmy się w tej chwili ze zjawiskiem kompozytora-outsaidera. Pozwolę sobie przypomnieć, że Schaeffer widział w Buczkównie talent na granicy genialności. Wypowiadał się zawsze o jej twórczości z maksimum uznania. Spojrzenie w partyturę pokazuje nam, że jest to muzyka „niemożliwa wykonawczo”. Przy jej wykonaniu cała precyzja zawarta w zapisie znika jako „niewykonalna...”.

Krzysztof Sz wajgier

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden fakt wynikający z tego, co nazywamy „urokiem niemożliwości” (jak pamiętamy, jest to termin Oliviera Messiaena). Otóż wielu kompozytorów awangardowych komponowało rzeczy faktycznie niemożliwe do wykonania w celu uzyskania pewnych stanów emocjonalnych i psychologicznych u wykonawców. Kompozytor bierze wtedy pod uwagę, że nie wszystko będzie zrealizowane. Chodzi mu raczej o napięcie, ekspresję wykonania. To, że nie wszystkie nuty zostaną zagrane, jest wtedy dla niego sprawą drugorzędną.

M. Tomaszewski

Czy to jest twoja interpretacja, czy założenie kompozytorki? Bo jeśli byłoby to założeniem kompo-

zytorki, to następuje zmiana klasy – chodziłoby raczej o muzykę graficzną?

K. Sz wajgier

To nie tyle interpretacja, co praktyka – wiem to z własnych doświadczeń realizacyjnych. Jest również pogląd Bogusława Schaeffera dotyczący jego i nie tylko jego utworów. Muzyka graficzna nie zapewni tego samego efektu, ona daje wykonawcy zbyt dużą wolność, przy niej muzyk czuje się zawsze komfortowo.

Andrzej Chłopecki

Już u Mahlera mamy „urok niemożliwości”, gdy flet ma grać w najniższym możliwym rejestrze *forte*, czy bardzo *piano* w najwyższym rejestrze. Natomiast ja chciałbym tu oddać „chapeau-bas” Schaefferowi i jego szkole. Zauważmy, że *Anekumena* to utwór pisany w 1974 roku, chyba pierwszy, który po 15 latach można było zaliczyć do nowego nurtu „new complicity”, w oczywisty sposób występującego przeciwko „nowej prostocie”. Kiedy patrzymy na partyturę *Anekumeny* to natychmiast widzimy partyturę np. Briana Ferneyhougha, reprezentującego nowy kierunek bardzo skomplikowanej muzyki, który wszedł do obiegu w 1990 roku jako „nowa złożoność”.

M. Tomaszewski

„Nowa złożoność” jest reakcją na „nową prostotę”; wtedy jej jeszcze nie było.

A. Chłopecki

W 1974 roku rzeczywiście jeszcze nie było. Ale ja nie powiedziałem, że Buczkówna pisała *Anekumena* jako polemikę względem np. *Koncertu skrzypcowego* Pendereckiego. Natomiast jej twórczość sygnalizuje ważną rzecz – jakby jednoczesny rozwój dwu przeciwstawnych nurtów. Jeden zaczął iść w kierunku uproszczenia, odwrotu, a drugi w kierunku dalszego komplikowania aż do niemożliwości. I w tym momencie, w 1974 roku, *Anekumena* to bez wątpienia partytura wizjonerska („na ogłąd” jest to partytura wyraźnie z lat osiemdziesiątych, pisana jakby przez Ferneyhougha lub jemu podobnych).

Paweł Szymański

W 1978 roku w Darmstadcie zetknąłem się z Ferneyhoughem – słuchałem jego muzyki i wykładów. Z tego co mówił wynikało, że wręcz na

„uroku niemożliwości” polega wirtuozeria w jego solowych utworach. Nie wiedziałem, że Barbara Buczek myślała w tych kategoriach. Wykonawca musi się starać zagrać wszystko i z góry jest skazany na niepowodzenie. Nie wiem, czy kompozytorka знаła w połowie lat siedemdziesiątych twórczość Ferneyhougha, to była wtedy w Polsce mało znana postać. Widać z tego, że coś „wisało w powietrzu”. Pamiętam fragmenty *Anekumen* wykonane na „Warszawskiej Jesieni”. Zrobiły na mnie wrażenie.

K. Moszumańska-Nazar

Wielokrotnie zdarzało się, że miałyśmy wykonania na tym samym koncercie i muszę powiedzieć, że mimo skomplikowanej notacji, której przypisujemy „uroki niemożliwości”, Basia wymagała bardzo skrupulatnego odczytania i realizacji tego, co zanotowała. Nie liczyła tylko na napięcie wywołane trudnością, absolutnie wymagała precyzji. Poza tym w klasie prof. Schaeffera był to trend ogólny, tam właściwie wszyscy pisali podobnie. Ona była najzdolniejsza, wybijała się z całej plejady jego studentów. Gdyby kontynuowała pianistykę, byłaby wybitną instrumentalistką.

Jerzy Stankiewicz

„Urok niemożliwości” przywołano tu już trzykrotnie, ale chciałbym do niego powrócić. Znaczenie tego terminu u Messiaena było zupełnie inne – chodziło o niemożliwość nieograniczonego transponowania skal w systemie modalnym. To, co przejęła Barbara Buczek, to bardzo szeroka interpretacja tego terminu, która znacznie odbiega od jego istoty. Niemożliwości wykonawcze jako „urok niemożliwości” to już „poezja” tego terminu. Prof. Schaeffer bardzo podziwiał *Anekumeny* dzisiaj. Na ostatnim spotkaniu poświęconym kompozytorce padło z jego ust wiele zachwytów i są one zapewne w pełni uzasadnione, choć tego utworu nie znamy w całości. Tylko fragmenty były wykonane. Natomiast recepcja twórczości B. Buczek w Europie dowodzi prawdziwego zainteresowania. Przychodzą do nas liczne prośby o nuty, np. ze Szwajcarii, mamy także odgłosy dotyczące wykonania. A wszyscy państwo, którzy byli na ubiegłorocznym styczniowym koncercie Związku Kompozytorów Polskich, mogli odczuć nośną siłę tej muzyki.

K. Stępniewska

Mam pytanie do pani rektor Moszumańskiej-Nazar. Jak w praktyce kompozytorskiej, w oparciu o pani własne doświadczenia, sprawdza się „pisanie na wyrost”? Pani utwory są też miejscami bardzo trudne. Jak do tego podchodzą muzycy?

K. Moszumańska-Nazar

Odpowiem może na przykładzie mojego ostatniego *Kwartetu smyczkowego*. Instrumentalnie jest on napisany łatwo, ale – mimo że tylko czterogłosowy – jest tak wielowarstwowy, tak wieloakcyjny, że bardzo trudny do odczytania. Taki utwór musi być wielokrotnie grany, żeby wszedł w „krwiobieg” wykonawcy.

Z. Bujarski

Chciałbym przypomnieć, że w symfoniach Brahmsa „widowano” niektóre partie fagotu z uwagi na to, że były niewykonalne.

M. Tomaszewski

Na zakończenie tej sekwencji naszego spotkania przypominałem sobie pewną wypowiedź Regameya. Mówił mi kiedyś o *II Sonacie fortepianowej* Pierre Bouleza, która na pierwszy rzut oka wydaje się całkowicie niewykonalna (skomplikowane podziały rytmiczne, maksymalna serializacja): „Patrzyłem w nuty, gdy Boulez sam ją grał. Grał z absolutną precyzją”. Później jeszcze Maurizio Pollini potrafił grać w podobny sposób. Także stopnie niemożliwości w którymś momencie okazują się możliwe do przekroczenia.

Wysłuchaliśmy wypowiedzi kompozytorów krakowskich. Chciałbym teraz zaproponować, żebyśmy przeszli do „szkoły warszawskiej”. Będzie to symboliczne. Geografia kulturalna Polski po wojnie przedstawiała się następująco. Z powodu zniszczenia Warszawy centrum kulturalnym stał się Kraków, nieco mniejsze znaczenie miały Łódź i Poznań. Chciałem zapytać przedstawiciela „szkoły warszawskiej”, Pawła Szymańskiego, jak z perspektywy warszawskiej wyglądało pięćdziesięciolecie. Jak ta szkoła jawiła się komuś, kto przychodził do niej, uczył się, wpisywał w jej tradycje, czy może przeciwstawiał się im?

P. Szymański

Trudno mi dostarczyć materiału porównawczego, chociażby dlatego, że zachodzi tu przesunię-

cie w czasie. Nie chciałbym improwizować i mówić o domniemaniach. Spróbuję jednak odpowiedzieć. Ewidentnie istniała w Warszawie tradycja Kazimierza Sikorskiego, chociażby przez fakt korzystania z jego podręczników. Ale to nie jest *differentia specifica* warszawskiej szkoły. Ja zacząłem studiować w 1973 roku i zetknąłem się jeszcze z Piotrem Perkowskim, Andrzejem Dobrowolskim, Witoldem Rudzińskim. W szkole było już wtedy także nowe pokolenie nauczycieli, reprezentowane m.in. przez Zbigniewa Rudzińskiego i Włodzimierza Kotońskiego, u którego miałem zaszczyt studiować. Byłem drugim jego studentem, a pierwszym, który otrzymał dyplom w jego klasie. To jeszcze nie zapowiadało tego, co z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, mianowicie, że zaistniała szkoła Kotońskiego, podobnie jak kiedyś szkoła Sikorskiego. Kontakty w trybie, w jakim się odbiera naukę kompozycji, są bardzo indywidualne i osobiste. Kotoński nigdy nie narzucał swojego punktu widzenia, a z drugiej strony bardzo wnikliwie podchodził do tego, co studenci robili. Starał się zrozumieć ideę. Zawsze sobie życzył, żeby mu powiedzieć, co się właściwie chciało w utworze osiągnąć. To było pewnym ułatwieniem w znajdowaniu własnych upodobań, szczególnie, że był to dość przełomowy okres. W sensie akademickim funkcjonowały zdobycze awangardy, dodekafonię traktowano już tak jak przedmioty typu kontrapunkt czy harmonia. Chodziłem do Dobrowolskiego na kurs dodekafonii (mimo że zajęcia odbywały się o ósmej rano) i przerobiłem całego Hannsa Jelinka, napisałem wszystkie ćwiczenia.

M. Tomaszewski

To właśnie ciekawe, według jakiego podręcznika przebiegała nauka?

P. Szymański

Dobrowolski wykladał ze swojego skryptu, w którym wprowadził polskie odpowiedniki niemieckich terminów z klasycznej dodekafonii. Padał tu kilka razy określenie „terror awangardy”. Ja się nie czułem sterroryzowany, miałem świadomość zdobyczy awangardy, do których należała nie tylko dodekafonia, bardzo już wtedy skostniała, ale i sonoryzm, i muzyka elektroniczna, z której wy

kłady prowadził Kotoński. W oparciu o to wszystko się uczyłem. Nie na podstawie muzyki Brittena czy Szostakowicza, tylko Stockhausena, Varese'a. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych moje zainteresowania ukierunkowały się w stronę pewnej gry z tonalnością. Pamiętam jak Kotoński oglądał partyturę *Kyrie*, które jest oparte na zabiegach polimodalnych (to był rok 1977) i w pewnym momencie bardzo się zdziwił, że napisałem jakiś fragment aż tak diatonicznie. Niebawem poznałem jego *Różę wiatrów*, która powstała rok wcześniej przed moim *Kyrie* i wtedy zrozumiałem, że zdziwienie Kotońskiego mogło mieć trochę inne znaczenie niż się pierwotnie spodziewałem. Coś po prostu „wisiało w powietrzu”. W takim duchu otwartości odbywały się studia u Kotońskiego. Trafiłem do szkoły warszawskiej, o której różnie się mówiło, na szczęśliwy okres. Był tam jeszcze wtedy Dobrowolski, który wkrótce wyjechał do Gruzji, był Szabolcs Eszényi, który też niebawem odszedł ze szkoły, a do którego chodziłem na czytanie partytur. Przedmiot może z punktu widzenia idei marginalny, ale ponieważ wielu studentów nie przychodziło na zajęcia, siedzieliśmy sobie godzinami i rozmawiali o różnych sprawach. Miałem interesujące, nieraz pełne spieć, a nawet pewnych prowokacyjnych zachowań z mojej strony, zajęcia z harmonii z Krystyną Tarnawską, która też wkrótce potem przestała uczyć. Kotoński miał wtedy klasę kompozycji, ale był także dziekanem wydziału i dzięki niemu pojawiali się na uczelni ciekawi ludzie. Ja od razu na pierwszym roku trafiłem na cały cykl wykładów Lejarena Hillera o muzyce komputerowej. To była ta skala, która się potem w szkole trochę zmieniła. Tak więc wyrażam wdzięczność swoim nauczycielom, ale i losowi, że w takim momencie pozwolił mi znaleźć się na studiach w Warszawie. Debiutowałem wtedy jako nauczyciel kompozycji również Tadeusz Baird. Byłem wówczas na roku dyplomowym. Kotoński wyjechał na pół roku do Ameryki i chodziłem na zajęcia do Bairda. Pracowałem wtedy nad większym utworem, który miał być moją kompozycją dyplomową. Z Bairdem było zupełnie inaczej, nie chcę powiedzieć lepiej-gorzej, zupełnie inaczej niż z Kotońskim. On zawsze każdą uwagę zaczynał od: „Gdybym ja pisał ten utwór... Bo ja

sobie wyobrażam...” To była jego perspektywa – bardzo subiektywna, co nie znaczy, że nie była cenna. Dawała możliwość przejrzenia się w bardzo specjalnym zwierciadle, ale jeżeli się chciało z tego skorzystać, trzeba było się umieć temu oprzeć. Na szczęście to moje spotkanie z Bairdem nastąpiło w późniejszej fazie studiów, gdy już mogłem się temu opierać. Nie wiem, czy jako student pierwszego roku bym potrafił. Ale to było dla mnie fascynujące spotkanie i wielkie przeżycie. Tadeusz Baird też wkrótce – w kilka lat po tym, jak skończyłem studia – odszedł, nie tylko z Akademii, ale i spośród nas. Tyle wspomnień.

M. Tomaszewski

Mówił pan o nauce harmonii u Krystyny Tarnawskiej. Jak było z metodą Macieja Zalewskiego? Przeszedł pan przez nią. Czy traktuje ją pan tylko jako metodę badawczą, czy też miała ona na pana wpływ jako na kompozytora?

P. Szymański

Ja sam nie zajmowałem się zagadnieniami teoretycznymi, a jeżeli nawet marginalnie, to akurat nie harmonią. W związku z tym nie korzystałem z tego instrumentu badawczego, aczkolwiek podstawową pracę Zalewskiego znam, czytałem. Krystyna wprowadzała elementy harmonii Zalewskiego do nauki tego przedmiotu. To była próba zastosowania tej metody wspaniale, bo dla mnie ma ona charakter ściśle, zdecydowanie analityczny. Krystyna formułowała zadania, w których trzeba było np. oprzeć jakiś krótki fragment muzyczny na pewnych założeniach strukturalnych Zalewskiego, co było jako rodzaj zabawy ciekawej. Zadania te obwarowane były zwykle mnóstwem ograniczeń i nakazów, co prowokowało do rozwiązywania ich w złej wierze i wyciągania opatrnych konsekwencji. Tak postępowałem nie tylko ja, także moi – również starsi – koledzy. To był stały proceder. Walczyliśmy o akceptację ćwiczeń, Krystyna wiele z nich odrzucała i trzeba je było pisać jeszcze raz. Powstawały więc różne „wynalazki”. Jeden z moich to tzw. „oktawy Szymańskiego”, polegające na tym, że w fakturze pięcioczy sześciogłosowej, w harmonii z dużą ilością alteracji brzmiały równoległe oktawy. Ale – poprzez zamianę enharmoniczną – w zapisie na-

stępował powiedzmy ruch z oktawy na septymę zwiększoną. Zaznaczałem takie miejsca czerwonym ołówkiem, Krystyna to grała na fortepianie, ale nie mogła zakwestionować.

M. Tomaszewski

Moje pytanie miało jeszcze intencję podchwytliwą. Mianowicie, czy idea Macieja Zalewskiego prze-transponowana praktycznie przez Krystynę Tarnawską ma jakikolwiek związek, chociażby podświadomie, z tendencjami neotonalnymi?

P. Szymański: Myślę, że nie. Ten aparat analityczny pozwalał na odnoszenie się do bardzo różnych, jeśli chodzi o stosunek do tonalności, rodzajów harmonii. Jego odwrócenie, tzn. sformułowanie zadań według kategorii Zalewskiego, prowokowało mnie do ustawienia go w okolicach totalnej chromatyki. Tak więc metoda Zalewskiego w wydaniu Krystyny Tarnawskiej działała na mnie jako inspiracja oddalająca od tonalności.

M. Tomaszewski

To bardzo ciekawe. A skąd u pana tendencje, które początkowo wyglądały na heterofoniczne?

P. Szymański

To jest dla mnie fundamentalna rzecz, która w naszym ciągu egzystuje w mojej muzyce. Od początku interesuje mnie idea, utopia tworzenia muzyki z podtekstem, który naprawdę nie brzmi, a to co brzmi wynika z transformacji tej głębszej struktury i może ją nam sugerować. W bardziej złożonych przypadkach, żeby uczynić to klarownym, musiałem się odwołać do pewnych stereotypów stylistycznych, oczywiście świadomie kontrolując wynikające z tego estetyczne konsekwencje. Ale to nie estetyczne, tylko właśnie techniczne powody, pozwalające w moim mniemaniu zbliżyć się do utopii podwójności, skierowały mnie na tą drogę. Heterofonia była moim pierwszym podejściem do tego problemu. Ponieważ w fakturze heterofonicznej często następuje nałożenie na siebie wielu wariantów melodycznych, można w podtekście zdekodować ich korekty, który przejawia się w niejednorodnej, zbliżonej do jednogłosowości, ale jednak nie jednogłosowej fakturze. To było powodem mojego

zainteresowania heterofonią, która obecnie egzystuje w moich utworach w ten sposób, że poszczególne głosy np. „niby barokowej” faktury użytej do transformacji, często stanowią wiązkę, która wynika z rozbitcia jednego z głosów. W związku z tym relacje wewnątrz są natury heterofonicznej. Tak więc ja od heterofonii właściwie nie odstąpiłem.

M. Tomaszewski

Dziękuję Pawłowi Szymańskiemu za tak bardzo interesujące wspomnienia i refleksje. Usłyszeliśmy wypowiedzi przedstawicieli szkół krakowskiej i warszawskiej. Żałuję, że nie ma już dziś nikogo ze szkoły śląskiej... Proponuję więc żebyśmy przeszli do drugiego punktu naszej rozmowy i zastanowili się nad paroma najczęściej padającymi tu terminami, nad pojęciami awangardy, modernizmu i postmodernizmu.

A. Chłopecki

Mam kilka uwag w związku z referatem Zbyszka Skowrona. Dla mnie awangarda to futurocyfizm w Rosji i przede wszystkim we Włoszech. W muzyce gestem awangardowym był np. *Pierrot lunaire* Schönberga, ale już nie dodekafonia. Moim zdaniem istnieje zasadnicza różnica między tym, co awangardowe, a tym, co nowatorskie czy postępowe – choćby do bólu. W ogóle XX wiek jest czasem ścierania się tego, co modernistyczne z tym, co awangardowe. To, co robią nie tyle ze spuścizną, ile jakby z „jednoczesnością” Weberna (bo on się narodził naprawdę dopiero po swojej śmierci) Messiaena, Stockhausena czy Bouleza – to nie jest przekraczanie tradycji, to jest bardzo intensywne tej tradycji rozwijanie, kontynuowanie. Jest więc chyba zasadnicza różnica między tym, co się działo w kręgu darmstadtzkim, a tym, co robił mniej więcej w tym samym czasie w Ameryce John Cage czy ruch Fluxus (to jest zapewne moment awangardy). I dlatego w moim rozumieniu lata pięćdziesiąte w Europie, przy wielu akcentach czy gestach awangardowych, to jednak szczyt modernizmu.

Kolejna sprawa. W jednej z dyskusji Mieczysław Tomaszewski wspominał o bardzo intensywnym wyjściu Pendereckiego do Europy jako pierwszego polskiego kompozytora. W moim rozumieniu ta

kim pierwszym istotnym elementem europejskim były jednak *Gry weneckie* Lutosławskiego (pierwsze zamówienie na bardzo ważny festiwal skierowane do Polaka). Jaka jest według mnie różnica między tym, co robi Penderecki np. w *Polymorphii*, *Fluorescencjach* czy *Trenie*, a tym, co robi Lutosławski w *Grach weneckich*? Sonoryzm Pendereckiego to mniej więcej to samo, co w bardziej intelektualizowany, steoretyzowany sposób zrobili z serializmem Ligeti i Xenakis. Natomiast istotne wejście w problematykę serializmu, ale także rodzącego się aleatoryzmu to właśnie *Gry*. One w tym momencie, pozaartystycznie już, mentalnie są ważniejszym utworem niż bardzo ludycznie czy przekornie traktowane kompozycje Pendereckiego. I rzecz ostatnia. Moim zdaniem uniwersalna muzyka Krauzego nie ma nic wspólnego z nurtem *minimal*, ona może się sumować, dialogować z tym, co się stało w Stanach. Bardziej istotna w tym kontekście jest – przy całej mojej sympatii dla Krauzego – twórczość Tomasza Sikorskiego. Autor *Samotności dźwięków* to jeden z partnerów nowojorskiego pejzażu awangardowego, ale nie Krauze, który instrumentuje awangardę plastyczną Strzemińskiego i nie odnosi się do poetyki Feldmana, Rileya czy La Monte Younga. I jeszcze jedno: Schaeffer jako uczestnik awangardy – oczywiście, ale nie zapominajmy, że był też przecież Haubenstock-Ramati.

Z. Skowron

Chciałbym się wybronić od zarzutu, że „wrzucam do jednego worka” tak różnych kompozytorów jak Cage i Stockhausen. Jest rzeczą oczywistą, że wyrastają oni z zupełnie innych źródeł i reprezentują dwie odmienne świadomości, filozofie. Jeśli więc idzie o strategię indywidualności to różnica jest kolosalna, natomiast zbliża ich stosunek do reguł, pryncypiów. I z tego punktu widzenia obu można uznać za awangardzystów. Rozróżnienie, co jest modernizmem, a co awangardą to kwestia dyskusyjna, bardzo trudno będzie tu uzyskać *consensus*, o czym świadczą liczne prace podejmujące problemy terminologiczne. Oprócz tych dwu określeń mamy przecież muzykę nową, nowoczesną, współczesną, jest cała masa terminów, które mniej lub bardziej dokładnie oddają istotę rzeczy. Wracając do awan-

gardy – kryterium odróżniającym ją od wszechogarniającego wiek XX modernizmu jest dla mnie szczególnie stopień samoświadomości twórcy, tzn. jego przekonanie o przełamywaniu barier, odrzucaniu tradycji. Te poglądy często przyjmują formę pisaną – manifestów, traktatów. I z tego punktu widzenia Cage i Stockhausen są sobie bliscy. Tekstów autorstwa Webema jest już mniej, ale stopień przełamania pewnych schematów, wychodzenia poza tradycyjne zasady kompozytorskie jest u niego tak wielki, że osobiście skłaniam się do uznania go za przedstawiciela awangardy. Być może tym należy tłumaczyć apologetyczny doń stosunek twórców z kręgu Darmstadt. Jeśli chodzi o Krauzego – nie jestem do końca przekonany o relacji pomiędzy awangardą a *minimal*. Mówiąc o *minimal* w związku z Krauzem miałem na myśli jego podejście do awangardy i fakt, że w unizmie awangardowy pomysł ulega pewnej redukcji. Z koncepcji Strzemińskiego wynika ograniczenie materii i formy. W tym sensie wskazywałem na ślady myślenia minimalistycznego u Zygmunta Krauzego jako pewien przejaw jego recepcji awangardy, a nie jako *minimal „per se”*. Więc tak mógłbym Andrzejowi odpowiedzieć, nie wiem czy to jest odpowiedź satysfakcjonująca.

M. Tomaszewski

Chciałbym pozostawić trochę na boku rozważania na temat co jest awangardą a co modernizmem dlatego, że ciągle operujecie panowie pojęciami niesprecyzowanymi. Wolę w tej chwili dla problematyki, która tu zostaje poruszana, użyć słowa „nowa muzyka” – hasła, które wprowadził w swej książce Schaeffer. Bogusław Schaeffer zaczął działać w Krakowie w swoim małym środowisku stosunkowo wcześniej. Jeśli dobrze pamiętam, to *Nową muzykę* zamówiłem u niego co najmniej dwa lata przed tym, jak się w 1958 roku ukazała. Wcześniej dokonała się – z wielkimi przeszkodami – publikacja jego *Almanachu polskich kompozytorów współczesnych*. Wtedy było już wiadomo, że Schaeffer jest postacią numer jeden, gdy chodzi o muzyczne wydarzenia, które się na świecie dzieją aktualnie i działy niedawno. Równocześnie, może trochę później, to samo dokonywało się w Warszawie za sprawą Józefa

Patkowskiego. W 1959 roku w radiu zaczęły się ukazywać *Horyzonty muzyki*. Nie chodziło wtedy wcale o awangardę, ale o to, żeby wróciła muzyka, która nam została odebrana, od której zostaliśmy odcięci. Państwo nie pamiętacie „otwarcia drzwi” na Szymanowskiego. Następowo to z wielkim trudem, i to dzięki zasługom Zofii Lissy, która – korzystając ze swej wszechmocy – usiłowała wywalczyć w 1962 roku sesję poświęconą Szymanowskiemu; przedtem był on „limitowany”.

Mówiłem o działalności Schaeffera i Patkowskiego. W zakresie wykonawstwa mieliśmy w Krakowie Bohdana Wodiczkę. On wprowadzał tzw. klasykę XX wieku, od kórej też byliśmy zupełnie odcięci. Wykonania dzieł Strawińskiego, Orffa, Honeggera to były wielkie wydarzenia. Pojawił się wtedy awangardyzm rozumiany jako idea, jako synonim postępu, jako najwyższa wartość. Nastąpiła euforia wobec kierunków awangardowych i po paru latach dla wielu z nas, tych o nastawieniu humanistycznym i artystycznym, zaistniała sytuacja, którą Kisielewski – początkowo był obłądnym zwolennikiem tendencji Schaeffera – określił słowami „król jest nagi”. Sprawa reakcji na tę nową sytuację dojrzała i w końcu powstało „Res Facta” – teksty o muzyce współczesnej jako dopowiadanie tego, co Schaeffer pomijał, czyli momentu humanistycznego, intelektualnego, artystycznego. W tym sensie, paradoksalnie, narodził się „Res Facta” zawdzięczamy Schaefferowi...

Z. Skowron

Chciałem tylko krótko *ad vocem*. Posługiwanie się słowem „awangarda” niesie ze sobą posmak fetyszu. Chciałbym go uniknąć. Mówiąc o recepcji awangardy zdaję sobie sprawę z tego, że był to jeden ze współczynników sytuacji historycznej. Ale musimy mieć świadomość, że właśnie oddziaływanie Darmstadt, Paryża, wszystkich „chadzących własnymi drogami” kompozytorów awangardowych miało wpływ na dynamikę procesu. Gdyby było tylko odkrywanie Strawińskiego, którego studenci muzykologii w latach pięćdziesiątych słuchali w prawie konspiracyjnych grupkach, gdyby awangarda nie zaistniała w takiej czy innej recepcji, to chyba muzyka polska potoczyłaby się innymi drogami. Druga sprawa to fakt, że szybko zdano sobie sprawę z tego, iż „król jest na-

gi”. Twórczość szkoły polskiej, która wyszła od impulsu awangardowego, stanowi bardzo cenną alternatywę wobec tego, co działo się z awangardą na Zachodzie. Sposób przewartościowania awangardy, wybór z zasobu możliwości, którego dokonali nasi twórcy, stanowi chyba polską specyfikę i jest tym, co nadało polskiej szkole bezcenną wartość w perspektywie muzyki światowej.

Józef Patkowski

Kilka uwag do tej ogromnie ciekawej dyskusji. Zgadzam się z Andrzejem Chłopeckim – chociaż troszeczkę chyba przesadził – że *Gry weneckie* są ważnym ewenementem na mapie europejskiej. To nie było zamówienie weneckiego biennale tylko Andrzeja Markowskiego, którego zaprosił do Wenecji Luigi Nono. Dodajmy, że w 1959 roku w Darmstadt zostały wykonane dwa utwory Kotońskiego: *Muzyka kameralna* – szkolna kompozycja dodekafoniczna i *Musique en relief* – próba własnego „przetrawienia” dodekafonii. Jeśli chodzi o awangardę – strasznie kłopotliwy termin – na moje wyczucie jest to sprawa nie do rozwiązania. Niech mi ktoś wytłumaczy dlaczego Cowella nazywamy kompozytorem awangardowym, a już Varèse’a i Ivesa nie. Jeden wynalazł klastery a tamci – mimo że wynaleźli zupełnie nową technikę, nowy świat dźwiękowy – nie są awangardowi. Czy też powiedzmy Stockhausen i Nono – jeszcze się zgadzamy, że są awangardowi, a już Berio chyba nie, bo jest zbyt mocno osadzony w establishmentie. Trudność pochodzi stąd, że mamy „image” awangardy – tak jak mówił Andrzej – z początku stulecia, futurystów czy II szkoły wiedeńskiej. Tam nam się wszystko zgadza, są prywatne wykonania, nie ma żadnego poparcia instytucjonalnego. A tu w niektórych krajach i grupach dostrzegamy, że awangarda jest pewną koniunkturą. I wreszcie odnośnie dodekafonii w muzyce polskiej. Pamiętam stwierdzenie Karla Wörnera z wczesnych lat sześćdziesiątych. Spytano go, jakich korzyści spodziewa się dla muzyki polskiej po zastosowaniu techniki dodekafonicznej i serialnej przez polskich kompozytorów. Odpowiedział: „Przeciwnie – ja spodziewam się korzyści dla techniki dodekafonicznej i serialnej, gdy tak utalentowani kompozytorzy po nią sięgną!”.

K. Szwajgier

Chciałbym nieśmiało zaapelować o szukanie raczej syntezy niż podziałów. Jesteśmy w gronie znawców i doskonale wiemy, że twórczość Cage'a i Stockhausena różni się szalenie. Szukamy tego, co je scala. Terminologia jest ciągle „górami ruchomych piasków” i wciąż nie jesteśmy pewni, czy rozmawiając ze sobą mamy to samo na myśli. Osobiście jestem całkowicie przekonany, że należy używać słowa „awangarda” do całej atonalnej, a potem rozbuchanej, serialnej, aleatorycznej, sonorystycznej twórczości XX wieku. Gdyby to pojęcie ograniczyć tylko do początków awangardy, to modernizm dla nas, Polaków znaczyłby tylko twórczość Młodej Polski. Na świecie używa się słowa „modern” czy „modernity” w zupełnie innym znaczeniu. Panuje zamieszanie terminologiczne i proponuję raczej, żeby otworzyć ogromne „szuflady” i w nich umieszczać pewne zjawiska razem po to, by lepiej się porozumieć i dokonywać syntezy – także historycznej – o którą tak trudno.

P. Szymański

Sądząc po spontaniczności i żywiołowości dyskusji, problematyka awangardy wzbudza duże emocje. Żeby je nieco ostudzić, przypomnę w formie anegdoty o istnieniu postaw zdystansowanych do całej sprawy. Stefan Kisielewski również chciał mieć swój akces do awangardy, a ponieważ spotykał się z krytyką reprezentowanego przez siebie nurtu – zarzucano mu, że jego muzyka jest prymitywna pod względem użycia instrumentów perkusyjnych – napisał utwór *Kosmos*, gdzie zastosował po kolei według spisu treści z podręcznika Kotońskiego wszystkie instrumenty. To też jest jakiś wkład do awangardy w muzyce polskiej.

M. Tomaszewski

Proszę państwa, skoro nie ma już więcej głosów w kwestii terminologii – przejdźmy do punktu trzeciego, czyli do „owoców pięćdziesięciolecia”. Na wstępie zastanówmy się, jak to pole pięćdziesięciu lat może być rozpatrywane w sensie faz (w muzykologii taki podział występuje pod nazwą periodyzacji). Jako pierwszą proszę o zabranie głosu panią Zofię Helman.

Zofia Helman

Nie będę mówić o periodyzacji całego pięćdziesięciolecia, lecz pragnę się jedynie zastanowić nad znaczeniem roku 1945. Moim zdaniem, nie stanowi on właściwie daty granicznej, jeśli chodzi o autonomicznie rozumiane style muzyczne, podobnie zresztą jak rok 1939. Ani wybuch wojny, ani jej zakończenie nie spowodowały bowiem większych zmian w rozwoju kierunków muzycznych. Dzisiejsze wypowiedzi kompozytorów poświadczają, że datą przełomową byłby raczej rok 1956 lub lata 1956–1958. Przypuszczam, że potwierdziłaby to obserwacja rozwoju twórczego większości kompozytorów polskich. Oczywiście Łągów spowodował pewne zahamowanie czy opóźnienie tego naturalnego rozwoju. Ale rok 1949 również nie stanowi daty granicznej, gdy mówimy o stylu. Nie widzę prostej współzależności pomiędzy warunkami polityczno-społeczno-ekonomicznymi a rozwojem stylów muzycznych. Naturalnie, w każdym z okresów i w dwudziestoleciu międzywojennym, i podczas wojny, i w okresie powojennym da się zauważyć pewne ciśnienie warunków zewnętrznych na muzykę, czego najlepszym dowodem były dyskusje w Łągowie, ale w zasadzie hasła socrealizmu nie przerwały autonomicznego rozwoju kierunków ciągnących się od dwudziestolecia: neoklasycyzmu i folkloryzmu. Przełom występuje dopiero około roku 1956, choć oczywiście w indywidualnym rozwoju twórczości różnych kompozytorów mogą występować pewne wahania i przesunięcia. Daty 1945–1995 to dla mnie jubileusz założenia lub reaktywowania polskich instytucji muzycznych – Filharmonii Krakowskiej czy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, to 50 lat powojennego życia muzycznego, ale przełomy stylistyczne zawierają się w innych datach. Teraz inny problem. Na tablicy „Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia” pragnę zwrócić uwagę na puste pole w pierwszym dziesięcioleciu. Czy brakowało tam dzieł wybitnych? Zaczęłabym penetrację wcześniej, od lat wojny. Myślę o *Koncertie skrzypcowym* i *II Symfonii* Palestra, wielokrotnie wykonywanych po wojnie w latach czterdziestych. Także jego pierwsze utwory powojenne: *Requiem* (1945–1949), wczoraj wykonana kantata *Wisła* (1948–1949), *III Symfonia* na dwie or-

kiestry smyczkowe (1949–1950) to niewątpliwie dzieła zasługujące na uwagę. Dziełem przełomowym dla Palestra była *IV Symfonia* (1949–1952). Przełom ten dotyczył nie tylko warsztatu kompozytorskiego i penetracji techniki dodekafonicznej, ale zwrócenia się ku ekspresjonizmowi Szkoły Wiedeńskiej. Warto wymienić też 3 *Sonetety do Orfeusza* do słów Rainera Marii Rilkego na sopran i orkiestrę (1951–1952), wykonane w Paryżu w 1952 roku i *Treny* do słów Jana Kochanowskiego (1951, druga wersja 1962). Nie będę złośliwie porównywać tych utworów z powstałą w tym samym czasie *Kantatą o Stalinie* Alfreda Gradsteina, czy innymi podobnymi produkcjami, ale muzyka Palestra wczesnych lat pięćdziesiątych zdecydowanie wyróżnia się na tle polskiej twórczości, nawet tej wolnej od naleciałości socrealizmu. Nie chodzi zresztą tylko o warsztat kompozytorski, ale i wątki tematyczne, o całą sferę znaczeń i twórczych przesłań. W późniejszych latach przemiany w twórczości Palestra zachodziły wolniej i wykazywały więcej podobieństw z muzyką kompozytorów tworzących w kraju, zwłaszcza Lutosławskiego i Bairda. Palester nigdy nie uległ zachłyśnięciu się awangardą, nie odkrywał jej w taki sposób, jak inni kompozytorzy polscy. Zawsze był zwrócony ku tradycji i dokonywał syntezy myślenia awangardowego i tradycyjnego. Kiedy więc wkracza polska awangarda i tzw. polska szkoła kompozytorska, obraz dziejów muzyki polskiej staje się bardziej klarowny i dzieła powstałe na emigracji, jak np. *V Symfonia* Palestra czy *Requiem* Maciejewskiego, tylko ten obraz uzupełniają, a nie zmieniają. Żeby państwo nie podejrzewali mnie o monotematyczność, że mówię wyłącznie o Palestrze...

M. Tomaszewski

Tak to trochę wygląda.

Z. Helman

Brakuje mi Palestra wśród kompozytorów arcydzieł pięćdziesięciolecia, dlatego tak dużo o nim mówię. Ale przecież jest również „neoklasyczna” emigracja, która ma znaczenie w pierwszym po wojennym dziesięcioleciu.

M. Tomaszewski

Myślisz o Michale Spisaku, Antonim Szałowskim, Aleksandrze Tansmanie...

Z. Helman

Tak, tu wymieniałbym przynajmniej dwa dzieła, które przychodzą mi na myśl, gdy patrzę na tablicę i widzę *Koncert na orkiestrę* Bacewiczówny. Jest to *Muzyka na smyczki* Tansmana (1947) i jego *Koncert na orkiestrę* (1953), utwory wybitne, dojrzałe, reprezentujące głęboki neoklasycyzm. Nie powinno ich w tym dziesięcioleciu zabraknąć. Podobnie jeśli chodzi o twórczość Tadeusza Kaserna – nieznaną, nieprzebadaną, a przecież po roku 1948, po jego pozostaniu w Stanach Zjednoczonych, pojawiały się w niej pewne „forpocztę awangardy”. Pozostajemy pod wpływem widzenia historii muzyki poprzez recepcję twórczości. Utwory wykonywane na festiwalach, koncertach, nagrane na płyty, wielokrotnie powtarzane, utrwaliły się w odbiorze i znajdują odzwierciedlenie w naszym myśleniu o historii muzyki polskiej. Tablica „Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia” jest odbiciem pewnych stereotypów, nie widzę zaś żadnych prób reinterpretacji muzyki pięćdziesięciolecia, poszukiwania wartości nieznanych. Jeśli zaś był to jedynie test dla uczestników sympozjum to tytuł „Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia” jest mylący...

M. Tomaszewski

Ta tablica to obraz wypadkowy tego, co zostało w pamięci, wyobraźni, ocenie kilkunastu niezależnych krytyków, którzy wypowiedzieli swoje opinie.

Z. Helman

Może odebraliście państwo moje uwagi jako peyoratywne, ale dla mnie funkcjonowanie pewnego stereotypu myślowego jest rzeczą zrozumiałą – to sprawa recepcji tego, co się utrwaliło. Nie mogę mieć pretensji o to, że nikt nie zna *Sonetów* Palestra, ja sama znam je tylko z partytury. Uważam jednak, że trzeba zacząć widzieć i badać ten okres inaczej niż tylko przez pryzmat recepcji.

Z. Skowron

Chciałem stwierdzić fakt, że obchodzimy pięćdziesięciolecie muzyki polskiej, a nie mamy ani jednej próby syntezy historycznej tego okresu, podczas gdy plastycy doczekali się już pięknych syntez. Nie wiem, czy mamy prawo oczekiwać takich muzycznych podsumowań, ale myślę, że

pół wieku to okres, który pozwala spojrzeć z historycznej perspektywy i skłania do syntezy. Chciałbym się podzielić kilkoma uwagami dotyczącymi mojego wyobrażenia historii tego okresu. Na osi czasu są dwa podstawowe rodzaje dat: „daty-cezury” o znaczeniu przełomowym, oddzielające okresy o wyraźnie rozróżnionych cechach stylowych oraz „daty znaczące”, które łączą się z sytuacją pozamuzyczną (jest to oczywiście terminologia umowna). Przykładem takiej daty znaczącej byłby rok 1949 – Łagów, który nie zakłóca chronologii, a sygnalizuje coś, co spadło na muzykę z zewnątrz, dając konieczny odcień jakościowy. Inną datą znaczącą byłby rok 1968, o którym wspominał Krzysztof Sz wajgier. To jest data, która nas w historii Polski bardzo obchodzi, ale ma także inne aspekty związane z tym, co się wtedy działo np. w Paryżu i w ogóle w Europie Zachodniej. Ostatnia data znacząca to polski rok 1980. Tyle, jeśli mowa o chronologii. Gdy chodzi o historię – rzecz jest o wiele bardziej złożona. Nasuwają mi się trzy aspekty, które należałoby uwzględnić: po pierwsze wyodrębnienie okresów stylowych, po drugie generacji, pokoleń kompozytorskich i po trzecie ustalenie kryteriów kompozycji znaczących. Wydaje mi się, że wyklarował się już obraz podziału pięćdziesięciolecia na okresy stylowe. Układają się one w dekady, oczywiście w pewnym przybliżeniu. Pierwsza dekada obejmuje lata 1945–1956, druga 1956–1966, tu mamy i datę, i kompozycję znaczącą – myślę o *Pasji* Pendereckiego, z kolei dekada 1966–1976 i znowu utwór znaczący, jeden z kilku, jakie się w 1976 roku pojawiły, mianowicie *III Symfonia* Góreckiego.

M. Tomaszewski

Dla ścisłości, *III Symfonia* Góreckiego pochodzi z 1977 roku.

Z. Skowron

Zastrzegam się, że jest tu pewna nieostrość. Te trzy dekady układają się dość klarownie i w pewnym sensie komponują się z pokoleniami kompozytorów. Szkołę polską, która wkracza na scenę polskiego życia muzycznego około 1956 roku (początki tych okresów łączą się przeważnie z debiutami) tworzy generacja kompozytorów urodzonych w latach 1925–1928. Po 1966 roku,

który notabene jest rokiem debiutu Zygmunta Krauzego na „Warszawskiej Jesieni”, mamy pokolenie kompozytorów urodzonych w latach 1938–1940. Rok 1976 komponuje się z generacją 1950, a więc z pokoleniem Pawła Szymańskiego, który kończy studia w 1979 roku. Wielki znak zapytania wylania się około roku 1976. Tu układ dekadowy przestaje działać, nie ma nic znaczącego między latami 1976–1986, czy 1986–1996. Ten okres pokrywa się z systematyką symfonii jaką przedstawił pan profesor Tomaszewski, gdzie ostatnia faza liczona jest od 1974 roku właściwie do dziś. To jest punkt, na który jeszcze nie umiem sobie odpowiedzieć, o który chciałbym zapytać Pawła Szymańskiego i Andrzeja Chłopeckiego, bo myślę, że ich intuicje byłyby tutaj cenne. Kończąc moją wypowiedź stawiam znak zapytania: co się dzieje po roku 1976? Czy są okresy stylowe, czy kryterium generacyjne działa, czy mamy daty, kompozycje znaczące? Co zrobić z dwudziestoleciem 1976–1996? Oczywiście otwieram się na państwa krytykę...

M. Manturze wska

Jestem chyba jedyną osobą na sali, która przeżyła w Krakowie okupację i lata 1945–1946. Dlatego chcę zdecydowanie zareagować na zakwalifikowanie przez panią profesor Helman tej daty jako nieznaczącej. W czasie okupacji, jeszcze jako dziecko, byłam silnie związana z kręgiem Jana Ekiera i Zbigniewa Drzewieckiego, uczestniczyłam w tajnych koncertach u Jerzego Drozdowskiego i w tajnym nurcie nauczania. Rok 1945 był dla nas okresem wyzwolenia i eksplozji wielkiej aktywności i zaangażowania emocjonalno-ideowego. W tym nurcie widzę korzenie twórczości Pendereckiego, mojego kolegi z klasy Franciszka Skołyszewskiego. Tego nie można jeszcze obserwować w nurcie nowych przemian stylistycznych, ale to był okres odbudowy wartości humanistycznych, które były i są bardzo ważne i do dzisiejszego dnia mają ogromne znaczenie dla owocowania całego pięćdziesięciolecia. Dzięki temu okresowi nurt muzyczny przetrwał wszystkie „Łagowy” i inne „Scylle i Charybdy” – ochronił wartości.

Na zakończenie chciałabym jeszcze raz podkreślić, że nie zgadzam się ze zniwelowaniem daty

1945–1946, bo ona była datą znaczącą z punktu widzenia życia muzycznego.

Z. Helman

W swojej wypowiedzi nie przekreśliłam tej daty, ale stwierdziłam, że jest ona innego rodzaju cezurą, cezurą życia muzycznego. W tym sensie ważny jest także rok 1939, ale żadna z tych dat nie wpłynęła decydująco na rozwój kierunków muzycznych.

M. Tomaszewski

Pozwolicie państwo, że teraz włączę swój głos na temat periodyzacji. Bronię daty nie tylko 1944–1945, ale również 1949–1950 i to w bardzo zasadniczy sposób. Trochę to może dziwne, ale wprowadzę argument, który wykorzystała już pani prof. Manturzevska, mianowicie przeżycie tego okresu i pamięć tamtych wydarzeń. Zgadzam się, to była euforia i spontaniczność, wyjście na światło dzienne tego, co zaistniało w czasie wojny, względnie tuż po wojnie. W późnych latach czterdziestych byłem parę razy w Krakowie, organizowano tu festiwale muzyki polskiej, na których pojawiały się dzieła Panufnika, Palestra, Wiechowicza, Regameya. Pamiętam np. *Kolędę w olbrzymim mieście* Wiechowicza, czy Regameya *Pieśni perskie*. Te utwory wyraźnie afirmowały nowy styl w muzyce, ale nowy tylko o tyle, że wnosił odmienne wartości ideowe, a operował wciąż językiem sprzed wojny. Była to przez cały czas kontynuacja; aż do 1949 roku, tu się zgadzam z Zofią Helman.

Teraz dygresja. Są oczywiście cezury różnego rodzaju, jedne głębsze, drugie płytsze i zawsze występuje zjawisko antycypacji. Otóż jeśli mówimy o dodekafonii, to ona pojawiła się wcześniej niż w 1945 roku. W 1942 jedna z *Pieśni perskich* Regameya jest cała dodekafoniczna. Gdy chodzi o cezurę roku 1956, to również Serocki i Baird próbowali tej techniki wcześniej. Ale w pewnych momentach następują przełomy głębsze. Otóż ten pierwszy głębszy przełom to był jednak rok 1949–1950. Pojawiła się wtedy niesamowita ilość kantat i oper pisanych „na zamówienie”. Powstały wówczas chociażby takie utwory jak *Epitafium dla Nicosy Belojannisa* Perkowskiego, *Karta serc* Szeligowskiego, *Dwa miasta* Krenza, *Kwia-*

ty na tor Mycielskiego, jego *Symfonia „Polska”*, Lutosławskiego *Mała suita* i *Pieśni śląskie*. Napisano olbrzymią ilość „wesel lubelskich”, symfonii „kaszubskich”, „góralskich”. Przez pięć lat trwała tendencja do pisania muzyki „socjalistycznej w treści, narodowej w formie”; tak komponowali prawie wszyscy. Trwała indoktrynacja i sowietyzacja, powstawało mnóstwo pieśni masowych. Pewne rzeczy nie zostały udokumentowane edytorsko, bo Polskie Wydawnictwo Muzyczne starało się tego nurtu jakby nie zauważać. Ale jednak nie wszystko można było pominąć. Mówiłem, że kompozytorzy stosowali uniki. Te uniki to neoklasycyzm (szkoła Nadii Boulanger), względnie folkloryzm. Niektóre utwory napisane w tym czasie wspinały się bronią. Dla mnie *II Symfonia* Serockiego jest znakomita. Pamiętamy, że trójka młodych: Krenz, Serocki, Baird powstała z inicjatywy Sokorskiego. To jest owoc Łagowa, który miał w jakiś sposób „dać ludzkie oblicze socrealizmowi”. To wszystko działało się na naszych oczach. Wybierano rzeczy, które były do przyjęcia, ale wybierano pod bardzo wyraźną presją ideologii. I potem „jak ręką uciął”, anatema na folkloryzm, na romantyzm, na wszystko, co było przedtem.

W 1956 roku nastąpiło gwałtowne „odwrócenie karty” i nowa euforia wobec wszystkich zachodnich technik (tu się zgadzam z Zofią Helman). Ale stało się to dlatego widzialne, że przedtem zaistniał rok 1949, czyli Łagów i Wawel (chodzi o zorganizowaną tam konferencję ideologiczną dotyczącą socrealizmu w naukach o sztuce). Dlatego bardzo wyraziście bronię daty 1949 i periodyzacji, która została zaznaczona na tablicy. Natomiast rok 1974 jest ważny dlatego, że od tej chwili zaczynają się pojawiać *Ad Matrem*, *II Symfonia „Kopernikowska”*, *III Symfonia* Góreckiego i cały szereg utworów, które stanowiły reakcję na przerost awangardy, przede wszystkim na serializm i sonoryzm w wydaniu serialistycznym lub aleatorycznym. Dzieła te stanowiły reakcję, ale zarazem przynosiły wyraźnie nową propozycję.

Lata 1974–1976 reprezentują przy tym fazę, w której również w sferze twórczości muzycznej trwa wyraźny opór; ilość utworów patriotyczno-religijnych, jawnych i tych zawołowanych, była

tak przeważająca, że Stefan Kisielewski mógł mówić o „sacro-realizmie”. Ale oprócz dzieł konwencjonalnych powstawały przecież utwory zupełnie genialne. Teraz od lat 1989–1990 znowu panuje jakby rozluźnienie, znowu jak „ręką odją”, nie ma potrzeby uprawiania twórczości zaangażowanej, powstają utwory małe, obojętne ideowo, możliwy stał się powrót od *musica adhaerens* do *musica libera*.

To wszystko co mówię nie przeciwstawia się temu, co mówiła Zofia Helman. Tyle, że pewne przypadki trzeba traktować indywidualnie, np. *casus* Palestra, chociaż można się zastanawiać, czy np. *Wislą*, już w roku 1948, nie stanowiła próby asymilacji idei, które narzucano. Ostra data to wprawdzie rok 1949, ale przedtem już wielu kompozytorów pisało jakby „pod” sugestie ideologów. Przecież *Kantata na pochwałę pracy* Bolesława Woytowicza jest już taką zapowiedzią, nie tylko jego *Symfonia warszawska* (1948). Nie uważasz tak?

Z. Helman

Ja nawet wspominałam o tym w swoim referacie. Wprawdzie Palester pisał *Wislę* w Paryżu i twierdził, że inspiracja pochodzi z okresu okupacji, ale już około roku 1948 pojawiły się hasła zbieżne z programem estetycznym Łągowa, tyle że jeszcze nie tak agresywne i narzucone z góry. Koncepcja stylu narodowego pojawiła się od razu po roku 1945, a właściwie snuła się jeszcze od lat trzydziestych, więc nie była tak zupełnie nowa. Palester chciał przedstawić utwór o charakterze narodowym, ale niekoniecznie oparty na folklorze. I nawet on sam napisał do Ochlewskiego, że utwór jest „na czasie”. Zgadzam się z Mieczysławem Tomaszewskim, jeśli chodzi o znaczenie roku 1949. Ale socrealizm jest dla mnie pewną „nałeciałością” a nie kierunkiem. Był w swoich treściach obcy naszemu myśleniu, choć trafił na podatny grunt, szczególnie jeśli chodzi o kompozytorów mniejszej rangi, którzy wtedy wypłynęli, a potem zostali całkowicie zapomniani. Kiedyś użyłam takiego określenia, że socrealizm w muzyce nie był stylem, tylko „zepsuciem stylu” – z jednej strony uproszczeniem neoklasycyzmu, z drugiej – powrotem do środków XIX-wiecznych, ale zmienionych, „zepsutych”. Akcentując silne oddziaływanie roku 1949 należałoby

przyjąć koncepcję dwunurtowości, tzn. narzucanego socrealizmu i kierunku, który był w jakimś sensie autonomiczny, prawdziwy, a który reprezentują wszyscy zagraniczni i polscy neoklasycy (nie myślę tu o Palestrze, bo on był outsiderem).

M. Tomaszewski

Pogodziliśmy się więc – tak mniej więcej. Przypomina mi się powiedzenie Kisielewskiego, że „muzyka polska przeszła przez «morze czerwone» prawie suchą stopą”. No właśnie – p r a w i e ... Jeden z podtematów naszej dyskusji to przebieg pięćdziesięciolecia w różnych sferach życia muzycznego: w twórczości, teorii muzyki, muzykologii, szkolnictwie. Mówiliśmy o szkołach kompozytorskich, a teraz proszę Krystynę Moszumańską-Nazar, żeby nam zechciała powiedzieć o szkolnictwie – co było plusem, a co minusem w pięćdziesięcioleciu.

K. Moszumańska-Nazar

Pierwsze szkoły typu wyższego powstałe w 1945 roku to były konserwatoria, które nawet nie mogły mieć senatu jako najwyższego ciała zbiorczego, tylko rady pedagogiczne. Dopiero w 1946 roku wychodzi pierwsza ustawa o szkolnictwie artystycznym i konserwatoria stają się Państwowymi Wyższymi Szkołami Muzycznymi z wydziałami i katedrami. Szkolnictwo muzyczne zostaje rozbite na trzystopniowe, jest to tzw. reforma ministerialna prof. Mikiety, który był człowiekiem szalenie zaangażowanym ideowo, „czystej rasy komunistą” i na pewno uważał, że robi dobrze. Gdy patrzę na to z perspektywy pięćdziesięciu lat, dochodzę do wniosku, że może ten trzystopniowy podział – gdzie szkoły wyższe prowadziły tylko te kursy, które przed wojną w konserwatoriach nazywały się mistrzowskie – rzeczywiście był dobry. Uczenie było bezpłatne, a w przedwojennym konserwatorium we Lwowie moi rodzice płacili za mnie na kursie średnim 29 złotych 50 groszy miesięcznie. Jak już mówiłam powstają pierwsze katedry, ale mało się jeszcze mówi o teorii muzyki jako kierunku naukowym. Jest ona dyscypliną wspomagającą wydziały instrumentalny, wokalny i oczywiście wychowania muzycznego. Na tym ostatnim spoczywał punkt ciężkości, bo kształcił on nauczycieli, którzy mieli krzewić kulturę muzyczną. Całe szczęście, że u nas w Krakowie Wydziałem Wychowania Muzycznego zajmował

się Wiechowicz, bo utrzymywał go na odpowiednim poziomie. Daty, które dotyczą szkolnictwa, są jakby pomiędzy datami, które widać na tablicy „arcydzieł pięćdziesięciolecia”, bo ustawa, na podstawie której szkoły artystyczne zostały podniesione do rangi szkół akademickich, wyszła w 1962 roku. Absolwentom zaczęto przyznawać tytuł magistra, otwarto nawet studia doktoranckie w Warszawie. Jeśli chodzi o nowe formy promowania kadry profesorskiej, to wprowadzono przewody pierwszego i drugiego stopnia (ja sama robiłam przewód na adiunkta, a potem docenta). Niestety, po roku 1968 wiemy co on historycznie przedstawiał, następuje regres i ukrócenie wolności szkół. Ale muszę powiedzieć, że przepisy są przepisami, statuty statutami, ustawy ustawami, a od tego kto szkołę prowadzi, kto w niej uczy i z jakimi studentami ma do czynienia zależy poziom i osiągnięcia uczelni. Szkoła, w której studiowałam, a potem zaczęłam uczyć, nigdy się tak bardzo z tymi przepisami nie liczyła. W 1979 roku wyższe szkoły muzyczne w Polsce zostają przemianowane na akademie muzyczne i tu następuje oficjalne zintensyfikowanie kierunku naukowego, u nas np. od 1961 roku działa Katedra Teorii Muzyki. Ale ani wtedy, ani na początku organizowania życia szkolnego po wojnie nikt by nawet nie pomyślał o tego typu konferencji, a nawet gdyby została zorganizowana – nie mogłaby być na takim poziomie i o tej tematyce. Wydaje mi się, że dzisiejsza konferencja jest najbardziej oczywistym owocem pięćdziesięciolecia działania szkolnictwa muzycznego. Do tych owoców zaliczam również wszystkie uczelniane wydawnictwa (zeszyty naukowe, publikacje, książki), wzrost ilości doktorów zatrudnionych w uczelniach, powstanie w każdej niemal szanującej się szkole studia muzyki elektronicznej, kontakty zagraniczne umożliwiające wymianę myśli. Ilość studentów stale się zwiększa i mam nadzieję, że dalej będzie się zwiększać. Tylko jako ciekawostkę podam, że po 50 latach działalności konserwatorium krakowskiego wyszło z niego 263 absolwentów, a po 40 latach działalności krakowskiej szkoły – 2307, czyli dziesięciokrotnie więcej. Wyobrażam sobie, że w każdej szkole jest mniej więcej taka proporcja, co oznacza, że dziesięciokrotnie więcej osób zdobyło uprawnie-

nia do uprawiania sztuki i nauczania w szkołach muzycznych każdego typu.

M. Manturzewska

Chciałam dodać, że w latach 1945–1949 istniała w Krakowie bardzo silna więź i kooperacja między nurtem muzycznym i uniwersyteckim. Cenna w tym zakresie była aktywność np. Stefanii Łobaczewskiej, która współpracowała i z akademią i z muzykologią. Pamiętam konferencje w Polskiej Akademii Umiejętności, na których poruszano szereg problemów, np. przeżycie muzyczne było przedmiotem analizy zarówno filozofów, psychologów, jak i muzyków. Brali w nich udział wybitni przedstawiciele świata muzycznego i środowiska uniwersyteckiego (np. Ingarden, Schuman), więź między nimi była dużo silniejsza niż teraz. W tej chwili bardzo wzrósł potencjał intelektualny środowiska muzycznego, ale prawdopodobnie mamy mniej humanistów wśród psychologów i socjologów...

M. Tomaszewski

Pozwolicie państwu, że dodam parę momentów, które moim zdaniem są dla pełnego obrazu szkolnictwa niezbędne. Ponieważ widzę wszędzie młode twarze, wydaje mi się, że jest nawet moim obowiązkiem powiedzieć pewne rzeczy. Po 1949 roku nastąpiło tzw. oczyszczenie szkolnictwa z elementów niepożądanych, np. w naszej szkole przestał uczyć Stefan Kisielewski, na Uniwersytecie Roman Ingarden. Szkoły poddano ostrej indoktrynacji, wprowadzone zostały przedmioty polityczne: i filozofia, i estetyka, i ekonomia miały aspekt „ideowy”. Tak wychowywały się całe pokolenia, potem już w pewnym rozluźnieniu, bo w Krakowie wykladał np. „rewizjonista” Wiątr, ale Związek Młodzieży Socjalistycznej miał nad wszystkim kontrolę. Partia kontrolowała dobór pedagogów, tzw. „przewody” na docentów i profesorów. Nie wystarczyło spełnienie wymogów merytorycznych, przejście przez kolokwia i ankietyzację – jednym przepuszczano, innych zatrzymywano. Według informacji z roku 1989 okazało się, iż około 700 uczonych i artystów czekało po 5–7 lat na należące się im profesury. W naszej Akademii nominację na rektora i prorektora mieli dostać ludzie partii; prorektorem miał zostać „bardzo smutny gitarzysta” (*nominata sunt odiosa*) i dopiero wyraźny protest i sko-

rzystanie z pewnej „pół-prawnej” sytuacji sprowadziło tu Krzysztofa Pendereckiego. Przez 15 lat nasza szkoła była w Polsce „ostoją” pewnej niezależności. Wszystko bardzo wyraźnie zależało bowiem od ludzi, od ich oporu. Pierwsze telefony Pendereckiego jako rektora były do Lutostawskiego – czy by nie objął rektorstwa szkoły warszawskiej, i do Góreckiego. Nie leżało w „duchowym emploi” Lutostawskiego, więc się nie zgodził; Górecki przez jakiś czas pełnił funkcję rektora w Katowicach. Nie wytrzymał, to nie była sielanka. Po prawykonywaniu w roku 1979 utworu dedykowanego Janowi Pawłowi II (*Beatus vir*) – „zrezygnowano” zresztą z niego jako rektora. Trwała codzienna walka o każdą sprawę. Trzeba mieć tego świadomość. A jeśli było tak wspaniale jak było, to dzięki silnym ludziom, którzy stawiali opór i wiedzieli, że wartości artystyczne, a nie pseudoideowe, są tymi, które Polskę budują. Pozwolę sobie zamknąć ten nawias i wrócić do periodyzacji. O głos prosi Andrzej Chłopecki.

A. Chłopecki

Proszę państwa, spotkaliśmy się w sytuacji dość wyjątkowej – polska muzyka powojenna ma 50 lat. Jest to sesja, która ma nam coś powiedzieć lub przeciwnie, zgoda zaciemnić. Dla mnie to, co zaaranżował wczoraj Krzysztof Droba, to jedno z większych przeżyć intelektualnych. Wydaje mi się, że tak naprawdę wszyscy powinni wziąć do domu tablicę z wynikami dyskusji „Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia”. Po miesiącu powinniśmy się spotkać, aby pomyśleć i zobaczyć jak to naprawdę jest. Chciałbym dodać, że białe plamy na tablicy nie wynikają z niewiedzy. Wynikają z wyboru dziesięciu utworów, o których trzeba powiedzieć, o innych się nie mówi.

Mówiliśmy tu o periodyzacji, o neoklasycyzmie, o tym, że się pewne rzeczy grupują. Nigdy się nie grupują w jednym roku. Co się stało w roku 1900, że mamy muzykę XX wieku? Powstała *Tosca* Pucciniego, tak? Ona o XX wieku nie mówi, w 1900 roku nie powstało żadne dzieło, które mamy w świadomości – sprawdzałem. Być może dla kogoś innego jednak byłoby takie dzieło, które uznaje za ważne. Ale przecież pewne zjawiska się grupują wokół pewnych dat, antycypują albo stają się sumą. Jeśli w 1954 roku mamy *Koncert na orkiestrę* Lutostawskiego po pewnej przerwie to

dlatego, że nasza świadomość zgrupowała w tym utworze całe doświadczenia neoklasycyzmu. Każdy z nas na pewno myślał i o Spisaku i o Szałowskim, być może także o Tansmanie, o twórczości Bacewicz, która zaistniała uprzednio. A więc co jest tym czymś wokół czego myślimy? Można powiedzieć, że myślimy pewnymi procesami, pewnymi „ruchami robaczkowymi” historii czy stylistyk, ale kiedy w tych ruchach staje się coś istotnego? Kiedy jest dzieło, twórczość, jakiś punkt, który odczuwamy jako granicę? W moim przekonaniu coś się kończy w 1954 roku i prawdopodobnie coś się zaczyna w 1958. Jeśli mamy tę pustą przestrzeń, to być może dlatego, że neoklasycyzm – który gdyby nie przypadłość historyczna, i geopolityczna – prawdopodobnie skończyłby się w 1948, 1949, czy 1947 roku *Koncertem na orkiestrę*. Bo *Koncert na orkiestrę* Lutostawskiego być może pojawiłby się w bliskiej odległości od *Koncertu na orkiestrę* Beli Bartóka. W 1949 roku nie mamy raczej sytuacji jakiegś istotnej przerwy, tylko pewne „rozwolnienie stylu”, który się kończy trochę później niż mógłby. To prawda, że w 1945 roku chyba nic się nie stało, jest to dalszy ciąg rozwoju stylu, np. neoklasycznego. A więc rok 1954 wyraźnie stanowi koniec pewnej epoki. I takie „uwiązanie” naszego myślenia o *Muzykę żałobną*, która rozpoczyna następny etap, jest chyba bardzo istotne. Pokazuje, że wokół pewnych dzieł pojawiają się nasze klisze umysłowe, ale i doświadczenia.

Cieszę mnie, że Zbyszek Skowron mówi o roku 1976 jako granicy, wokół której coś się kształtuje, natomiast trudno mi przyjąć twierdzenie, że *Pasja* Pendereckiego zamyka jakiś okres. Każdy wie o związkach tego dzieła z poprzednimi utworami Pendereckiego, ale jednak bardziej dzieło to coś otwiera, coś nowego zaczyna... Przeżyliśmy wczoraj wykonanie *Wisły*. Jak funkcjonuje twórczość Romana Palestra? Słaba recepcja muzyki Palestra nie wynika tylko z niewiedzy czy „wyrzucenia z umysłu”.

P. Szymański

Mam na pięćdziesięciolecie na pewno bardziej subiektywne spojrzenie, nie zajmuję się na co dzień systematyzowaniem muzycznej rzeczywistości. Dla mnie dwa lata w jedną czy drugą stronę nie odgrywają wielkiej roli, ale jeżeli mówimy

o ostatnich dwudziestu latach w kategoriach historycznych, to jednak jest różnica, czy to było rok wcześniej czy później. Mój ogłód jest nieprecyzyjny, zamglony, niemniej wydaje mi się, że w tym okresie jest więcej różnorodności niż w ogłódzie, który chciałoby się zbudować po to, żeby mieć przekonywujący, jasny obraz. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych pojawienie się pokolenia Stalowej Woli: Knapika, Krzanowskiego i Lasonia zbiega się ze znaczącymi przełomami stylistycznymi u Pendereckiego, Góreckiego, Kilara. To wydaje się budować w miarę jednolity obraz, ponieważ po dziełach wyznaczających przełomy stylistyczne następuje kontynuacja. To, co Penderecki komponuje od *II Symfonii* czy *Koncertu skrzypcowego*, łącznie z *Czarną maską* i *Królem Ubu*, stanowi pewną ciągłość, nie ma tu ostrych zwrotów. Ale to chyba nie jest zupełnie tak. Bo jeżeli pokolenie kompozytorów urodzonych w latach pięćdziesiątych ma pewne preferencje estetyczne, które się ogólnie określa jako tendencje antyawangardowe, to już wśród kompozytorów urodzonych we wcześniejszych latach sześćdziesiątych obserwujemy tendencje zupełnie odwrotne. Weźmy Hannę Kulenty (ur. 1961), która reprezentuje zdecydowanie neobruitystyczne podejście, czy Pawła Mykietyna (ur. 1971), który znowu odwołuje się, ale w inny sposób, do spojrzenia wstecz, tak istotnego dla tej muzyki. Czy można mówić, że tu tak często następują przełomy? To już nie są przełomy, to jest po prostu koegzystencja różnych nurtów, co mieści się w granicach błędu.

Na marginesie nasuwa mi się jeszcze jedna rzecz. Gdy mówimy o owocach pięćdziesięciolecia, to powiedzmy też o tym, czego nie ma. Otóż nie znalazłem znaczących faktów artystycznych, które chciałbym umieścić w dziesiątce arcydzieł, a które miałyby coś wspólnego z takimi tendencjami jak konceptualizm czy sztuka neosynkretyczna w postaci utworów multimedialnych i instalacji. Postawy estetyczne związane z wchodzeniem w dialog z kulturą masową, które pojawiają się tu i ówdzie w postaci działań kontrkulturowych istnieją marginalnie. W interesujący sposób dialog z kulturą masową prowadzi Krzysztof Knittel, młody Jarosław Kapuściński realizuje w Ameryce i w Paryżu bardzo ciekawe multimedialne pomysły. Ale pewne idee występują tylko marginalnie, one

nie są nieważne, ale jest pewna bariera w odbiorze tych zjawisk. Wspomniano tu parę dni temu Leoncju-sza Ciuciurę i jego *Spirale*. Co można było powiedzieć, przeczytać, napisać o Ciuciurze? To nie jest ten obszar, który by istniał. Mamy tu recepcyjną pustkę, podczas gdy np. w Niemczech nikomu nie przyjdzie do głowy odrzucać *Aus den sieben Tagen* Stockhausena z tego tytułu, że to nie są nuty, tylko czysty konceptualizm.

Michał Bristiger mówi o pewnych filtrach, przy czym w jego wypowiedziach dotyczyło to zupełnie innych zjawisk. Wydaje mi się jednak, że zjawiska, o których tu wspomniałem, są poddawane działaniu pewnych filtrów.

M. Tomaszewski

Tak, czyli recepcja, rezonans i brak tego rezonansu...

Joanna Wnuk-Nazarowa

Próbujemy różnie dzielić muzyczne pięćdziesięciolecie na okresy, mnie się ono układa piętnastoleciami. Dla mnie rok 1960 (plus-minus) jest zupełnym szokiem w postaci wprowadzenia przez Krzysztofa Pendereckiego sonoryzmu. Do 1956 roku trwało sztuczne „zakręcenie kurka” na techniki uprawiane w całej Europie – dodekafonia, punktualizm itd. Jest naturalną sprawą, że w 1956 roku to wybuchło. Ale nie nastąpił wtedy żaden przełom, te kompozycje mogły powstać wcześniej. Przed 1960 Penderecki napisał *Strofy* i inne utwory, gdzie odnajdujemy techniki, na które przedtem był „zakręcony kurek”. A teraz w 1960 jest zupełny szok, nowy język nie tylko dla nas, ale i dla całego świata – język *Trenu* i dalszych utworów Pendereckiego. Wszyscy się rzucają w wir sonoryzmu różnie łączonego (np. aleatoryzm, zabawy Schaeffera, elementy sonoryzmu w *Trois poèmes d'Henri Michaux* Lutosławskiego). Język awangardy trwa do 1974 roku. Tu mamy – z wyprzedzeniem może – *Ad Matrem* Góreckiego; wszyscy to albo odrzucają, albo otwierają szeroko oczy z osłupienia. W 1974 roku powstaje właśnie *Krzesany* Kilara. Potem następuje odwrót od języka awangardy. I tak to trwa. Czy 1990 rok będzie jakąś cezurą czy nie – nie możemy tego jeszcze ocenić.

M. Tomaszewski

Staje się, wyraźnie się staje.

J. Wnuk-Nazarowa

Jeżeli państwo zobaczycie tak intymne, osobiste wypowiedzi jak *IV Symfonia*, *Chantefleurs et chantefables* Lutosławskiego, utwory Bujarskiego i *Kwartet kłamekowy* Pendereckiego... Czekam na intymną wypowiedź Góreckiego, jeśli taka nastąpi – coś mi się potwierdzi.

M. Tomaszewski

Dziękuję za tę wypowiedź. Podkreśliła wagę 1974 roku, tzn. debiutu pokolenia Stalowej Woli i zarazem dokonani Góreckiego. Ja właśnie to brałem pod uwagę w swojej periodyzacji symfonii. Cieszę się, że to się potwierdza. A jeśli zgodzisz się na rok 1958, a nie 1960 – a tak to jest u Pendereckiego – to już „wszystko gra”.

Andrzej Kosowski

Zbliżyliśmy się bardzo w naszych rozważaniach do 1995 roku i w tym momencie wypada chyba powiedzieć o najmłodszym pokoleniu kompozytorskim. Nie chcę operować nazwiskami, bo dla większości państwa mogą to być nazwiska jeszcze nieznanne, ale chcę krótko powiedzieć o cechach charakterystycznych tego pokolenia, na temat którego być może za 50 lat będziemy w tej sali organizować podobną sesję. Jest to pokolenie bardzo wyraźne i bardzo liczebne. Trudno mówić w tej chwili o jego spójności estetycznej, ale spójność generacyjna – w moim odczuciu – polega na operowaniu znakomitym warsztatem kompozytorskim. Ci młodzi ludzie stosują tradycyjny zapis nutowy, piszą na dość tradycyjne składy instrumentalne, rzadko wykorzystują nowoczesne techniki gry na instrumentach. Wszystkie poszukiwania i eksperymenty przenoszą na grunt muzyki elektronicznej. I, co ważne, a o czym była mowa w pierwszej części dzisiejszych obrad, najmłodsze pokolenie kompozytorskie bardzo liczy się z wykonawcami i możliwościami wykonawczymi. Nikt nie próbuje pisać rzeczy stojących na granicy możliwości, wszystkim zależy, żeby ich utwory były grane. Pod względem socjologicznym ciekawe wydaje się, że większość najmłodszych kompozytorów pisze muzykę w tzw. „międzyczasie”. W przeważającej części komponują po prostu muzykę użytkową: teatralną, rozrywkową, kabaretową, a także muzykę do reklam. Myślę, że wszyscy państwo zetknęli się z reklamą słynnej kawy w ogólnopolskim programie telewi-

zji. Muzykę do niej napisał obecny na Forum Młodych Kompozytorów Maciej Zieliński. Nie przeszkadzało mu to w skomponowaniu poważnego utworu na saksofon i taśmę, który zajął I miejsce na konkursie kompozytorskim w Niemczech. Wydaje mi się, że poszukiwanie słuchacza (nazywałem to kiedyś „oczkiem do publiczności”, może powinno być „uszko”) to pewien wyróżnik pokoleniowy. Jeżeli potencjalni słuchacze wychowani są na muzyce rozrywkowej to nic dziwnego, że kompozytorzy sięgają w swych „poważnych” utworach do elementów rodem z muzyki rozrywkowej czy jazzowej i prowadzą „flirt z tonalnością”.

M. Tomaszewski

Przyjmujemy, że ten nowy trend jest zauważalny. Ale czy jest to perspektywa krakowska czy ogólnopolska?

A. Kosowski

Ogólnopolska. Ten trend był bardzo silny na Forum.

M. Tomaszewski

Lubię w takich sytuacjach mówić: trudno, świetnie...

* * *

M. Manturzevska

Chciałam podziękować za zaproszenie mnie na tę sesję i powiedzieć, że dla mnie jako psychologa jednym z większych osiągnięć pięćdziesięciolecia jest stworzenie w Krakowie silnie zintegrowanego środowiska muzycznego, które łączy wspólne wartości, zdolność mówienia o muzyce i wspólny język.

M. Tomaszewski

Na szczęście zróżnicowany... Proszę państwa, doszliśmy do końca. Serdecznie dziękuję za udział, a Teresie Maleckiej i obu Krzysztofom – Drobie i Szwajgierowi – za zaprogramowanie i zorganizowanie tak wspaniałej sesji. Mam wrażenie, że można by teraz stworzyć katalog tematów wartych poruszenia i listę kompozytorów, których twórczość czeka na dogłębną analizę (choćby Berger, Maciejewski, Ciuciura). Ale niezależnie od tego sesja przyniosła w moim odczuciu wiele wspaniałych wypowiedzi i bardzo mnie osobiście wzbogaciła. Mam nadzieję, że państwa także.



Fot. 5. Po wykonaniu *Kwartetu smyczkowego „Na otwarcie domu”* Zbigniewa Bujarskiego. Od lewej: Zbigniew Bujarski i Kwartet DAFO: Justyna Duda, Ewa Filek, Rafał Daszkiewicz, Anna Armatus
(fot. Agnieszka Orczykowska-Malecka)



Fot. 6. Zakończenie Sesji. Stoją od lewej: Teresa Malecka, Leszek Polony, Mieczysław Tomaszewski, Wanda Tomaszewska, Andrzej Chłopecki, Paweł Szymański, Marek Stachowski (fot. Agnieszka Orczykowska-Malecka)



MUZYKA POLSKA 1945–1995

MATERIAŁY SESJI NAUKOWEJ
Kraków, 6–10 grudnia 1995

Dokumentacja Sesji

PROGRAM

6 GRUDNIA (ŚRODA)

godz. 15.00–18.00

Otwarcie sesji — Rektor prof. Marek Stachowski

Mieczysław Tomaszewski — *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1945–1995*

Anna Oberc — *Pieśń z orkiestrą w pięćdziesięciolecie*

Anna Nowak — *Polski koncert fortepianowy 1945–1995*

Irina Nikolska — *Recepcja współczesnej muzyki polskiej w ZSRR i Rosji*

Dyskusja

godz. 19.30

KONCERT KAMERALNY (Florianka) — Kwartet Śląski

Program:

Krystyna Moszumańska-Nazar — *III Kwartet smyczkowy* (prawykonanie)

Eugeniusz Knapik — *Kwartet smyczkowy*

Marek Stachowski — *IV Kwartet smyczkowy* (prawykonanie)

Henryk Mikołaj Górecki — *I Kwartet smyczkowy*

7 GRUDNIA (CZWARTEK)

godz. 11.00—14.00

Małgorzata Gąsiorowska — *Witalizm—panorama***Zbigniew Skowron** — *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej***Leszek Polony** — *Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu*

godz. 16.00—18.30

FESTIWALE, FESTIWALE... . *Prezentacje, relacje, wspomnienia* — (Andrzej Chłopecki, Marek Chołoniewski, Małgorzata Janicka-Stysz, Janusz Kempański, Andrzej Kosowski, Roman Kowal, Józef Patkowski, Olgierd Pisarenko, Jerzy Stankiewicz, Joanna Wnuk-Nazarowa, Ewa Woynarowska i inni). Prowadzenie: **Józef Patkowski**

godz. 19.30

KONCERT KAMERALNY (Florianka) — Kwartet smyczkowy *DAFŌ*, Iwona Boesche (skrzypce), Michał Ferens (altówka), Andrzej Godek (klarnet), Wojciech Komsta (klarnet), Stanisław Welanek (perkusja)

Program:

Zbigniew Bujarski — *Lęk ptaków* na skrzypce, altówkę, 2 klarnety i perkusję, część III (prawykonanie)**Paweł Szymański** — *La Folia* na taśmę**Zbigniew Bujarski** — Kwartet smyczkowy „Na otwarcie domu”**Krzysztof Penderecki** — II Kwartet smyczkowy**8 GRUDNIA (PIĄTEK)**

godz. 10.00—14.00

Bohdan Pociąg — *Twórczość kameralna Henryka Mikołaja Góreckiego***Stanisław Kosz** — „Wyspy” *Eugeniusza Knapika***Ewa Wójtowicz** — *Sylwetka Tomasza Sikorskiego***Krzysztof Szwejger** — *Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego***Irina Nikolska** — *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego***Vita Gruodyte** — „Koncert fortepianowy” *Pawła Szymańskiego*

8 GRUDNIA (PIĄTEK), godz. 16.00—18.30

Danuta Mirka — *Sonorostyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego***Rūta Goštautienė** — „*Król Ubu*” *Krzysztofa Pendereckiego: znaczenia i konteksty***Ewa Mizerska-Golonek** — *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo***Leszek Polony** — *Twórczość Marka Stachowskiego; przyczynek do syntezy***Teresa Malecka** — *Odnawianie tradycji w muzyce Zbigniewa Bujarskiego*

Dyskusja

godz. 19.30

KONCERT SYMFONICZNY (Filharmonia Krakowska) — Orkiestra i chór Filarmonii Krakowskiej pod dyr. Wojciecha Michniewskiego. **Krzysztof Bąkowski** — skrzypce, **Andrzej Hiolski** — baryton

Program:

Wojciech Kilar — *Mała uwertura***Aleksander Lasso** — *Concerto festivo* (prawykonanie)**Tadeusz Baird** — *Goethe-Briefe***Andrzej Panufnik** — *Sinfonia sacra*

9 GRUDNIA (SOBOTA)

godz. 10.00—14.00

Regina Chłopicka — *Liryka pieśni Witolda Lutosławskiego***Ewa Siemdaj** — *Andrzej Panufnik – między ekspresją a racjonalnością***Krystyna Tarnawska-Kaczorowska** — *Tadeusz Baird (1928–1981)***Zofia Helman** — *Roman Palester – Kantata „Wista” do tekstu Stefana Żeromskiego***Marta Szoka** — *„Liturgia sacra” Zygmunta Mycielskiego – misterium tremendum, fascinosum***Krzysztof Bilica** — *Sylwetka Romana Maciejewskiego*

godz. 16.00—18.30

NAJWYBITNIEJSZE UTWORY PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA — dyskusja (Krzysztof Bilica, Andrzej Chłopecki, Małgorzata Gąsiorowska, Irina Nikolska, Olgierd Pisarenko, Bohdan Pocij, Marta Szoka, Krzysztof Sz wajgier, Paweł Szymański, Mieczysław Tomaszewski, Joanna Wnuk-Nazarowa i inni). Prowadzenie: **Krzysztof Droba**

godz. 19.30

KONCERT (Florianka) — Chór Akademii Muzycznej w Krakowie pod dyr. Lidii Matynian-Hałoń, Krakowski Chór Kameralny i Zespół Instrumentalny Akademii Muzycznej w Krakowie pod dyr. Stanisława Krawczyńskiego

Program:

Roman Maciejewski — *Missa brevis***Roman Palester** — *Kantata „Wista”***10 GRUDNIA (NIEDZIELA)**

godz. 10.00—14.00

OWOCE PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA — dyskusja. Spotkanie przy okrągłym stole kompozytorów, muzykologów i teoretyków. Prowadzenie: **Mieczysław Tomaszewski****ORGANIZATORZY**

Akademia Muzyczna w Krakowie – Zakład Analizy i Interpretacji Muzyki

Rada programowa: Teresa Malecka, Krzysztof Droba, Krzysztof Sz wajgier, Ewa Wójtowicz (sekretarz)

Komitet organizacyjny: Teresa Malecka, Andrzej Kosowski, Ewa Wójtowicz

Sesja finansowana przez Akademię Muzyczną w Krakowie, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Komitet Badań Naukowych, Fundację Kultury

Miejsce obrad – Aula *Florianka*, Kraków, ul. Basztowa 8