

*Perkusja znakiem rozpoznawczym  
muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*

*Pamięci Profesor Krystyny Moszumańskiej-Nazar*

# **PRACE HABILITACYJNE**

**Nr 11**

AKADEMIA MUZYCZNA  
W KRAKOWIE

TOMASZ SOBANIEC

*Perkusja znakiem rozpoznawczym  
muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*



KRAKÓW 2011

RECENZJE WYDAWNICZE

*prof. dr Teresa Malecka*

*prof. Jan Pilch*

REDAKCJA

*Małgorzata Janicka-Słysz*

REDAKCJA TECHNICZNA

*Herbert Oleschko*

KOREKTA

*Piotr Papla*

PROJEKT OKŁADKI

*Robert Guzik Balogart*

FOTOGRAFIE

*Jan Niwiński*

© Copyright by Akademia Muzyczna w Krakowie 2011

Publikacja nr 138

**ISBN 978-83-62743-00-1**

## Spis treści

<b>Wprowadzenie. Czas XX wieku – czas artystycznych i estetycznych przewartościowań – czas perkusji .....</b>	<b>7</b>
<b>R o z d z i a ł I. Krystyna Moszumańska-Nazar i jej twórczość kompozytorska. Idee – konteksty – przykłady ważnych utworów</b>	<b>25</b>
1. Droga twórcza kompozytorki. Propozycja periodyzacji .....	25
2. W „rodzinie” twórców spod znaku perkusji .....	32
<b>R o z d z i a ł II. Prezentacja wybranych utworów perkusyjnych. Analiza i interpretacja .....</b>	<b>39</b>
1. <i>3 Etiudy koncertowe</i> na perkusję solo (1969). Katalog nowych brzmień .....	39
2. <i>Warianty</i> na fortepian i perkusję (1979). Dramaturgia w służbie ekspresji .....	48
3. <i>Fantazja</i> na marimbafon solo (1987). Z potrzeby intensywnego wyrazu .....	55
4. <i>Music for five</i> na 5 zespołów perkusyjnych (1988-1990). Perkusyjny styl <i>brillant</i> .....	59
<b>R o z d z i a ł III. Charakterystyka wyróżniających się elementów. W stronę stylu indywidualnego muzyki na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar .....</b>	<b>67</b>
1. Forma i dramaturgia. O procesie kształtowania napięć .....	67
2. Perkusyjny koloryzm. Teatr barw i rytmów.....	81
3. Zapis ścisły – zapis swobodny. <i>Datum</i> i <i>novum</i> .....	95
4. W stronę syndromu .....	104

<b>R o z d z i a ł IV. O muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar.</b>	
<b>Refleksje twórców i odtwórców</b> .....	109
W przestrzeni „tu i teraz” .....	109
1. Barbara Świątek-Żelazna: Flet – fantazja brzmienia .....	110
2. Adam Kaczyński: Mocny przekaz – harmonia współczesna .....	112
3. Anna Zawadzka-Gołosz: Kolorystyczny liryzm. ....	113
4. Marek Mietelski: „(Wy)Czucie” perkusji .....	114
5. Jan Pilch: Przede wszystkim barwa .....	114
6. Andrzej Pikul: „Con grazia” – w estetyce i postawie .....	115
Od Autora. Na zakończenie .....	117
 Summary .....	 120
 Bibliografia .....	 121
 Dokumentacja. Perkusja z wyobraźni. Rozmowa autora pracy z kompozytorką.....	 124
 Aneks 1. Spis partytur prezentowanych kompozycji.....	 138
 Aneks 2. Wykaz utworów perkusyjnych Krystyny Moszumańskiej- Nazar .....	 141
 Aneks 3. Spis przykładów nutowych .....	 142
 Indeks nazwisk .....	 143
 Opis płyty .....	 147

## **Wprowadzenie. Czas XX wieku – czas artystycznych i estetycznych przewartościowań – czas perkusji**

Nasza wyobraźnia wybiega ku czemuś nowemu, dalszemu, innemu niż dotychczasowe, zmuszając do poszukiwań i nowych, nieznanych dotychczas rozwiązań

*Krystyna Moszumańska-Nazar*

- **Podłoże filozoficzne. Skrajne przewartościowania  
Ku nowej muzyce**

Bogactwo i różnorodność technik w XX wieku ma swoją genezę w szerokich zmianach myśli filozoficznej, jakie dokonały się pod koniec XIX wieku. U źródeł tych przemian znalazły się idee teoretyczno-muzyczne Ryszarda Wagnera. Wzorując się na filozofii Feuerbacha, odrzucającej chrześcijańską wizję człowieka oraz panteistycznej koncepcji idealnego bytu kojarzonego z pojęciem muzyki, autor *Tristana i Izoldy* postulował, iż jedyną drogą, którą winna podążać muzyka jest dramat muzyczny – wyraz przyszłości, łączący wszystkie gałęzie sztuki w jedną wartość. Zanegowanie wartości utrwalonych i kulturowanych w nurcie tradycji otworzyło drogę prowadzącą ku licznym, zmieniającym się koncepcjom dotyczącym funkcji muzyki, środków jej wyrazu, a także eksperymentom w zakresie samego tworzywa dźwiękowego.

Muzyka w nowym, modernistycznym znaczeniu odrzuciła wielowiekową tradycję sztuki tworzonej w oparciu o zasady proporcjonalności, zgodnych i zestrojonych współbrzmień czy dramaturgii wynikającej z budowania napięć w muzyce. Odstąpienie od uznanego kanonu piękna, kojarzonego także z ograniczeniem wolności wypowiedzi, stymulowało twórców do poszukiwania nowych wartości estetycznych. Ich celem było wyrażenie metafizycznego niepokoju końca wieku,

ekspresji otwartej ku temu, co inne, zmysłowości jako obrazu panteistycznej natury łączonej z chaosem. Nowatorskie koncepcje Wagnera odegrały ogromny wpływ w procesie kształtowania się nowych horyzontów, jakie wyznaczyli muzycy artyści XX wieku.

Kult Ryszarda Wagnera u schyłku XIX wieku przyczynił się do asymilacji jego idei przez kompozytorów, których twórczość łączona jest z takimi kierunkami w sztuce, jak ekspresjonizm (dający prymat właśnie granicznym środkom wyrazu), impresjonizm (zorientowany na jakość i kolor brzmienia, jego sensualne oddziaływanie na słuchacza) czy symbolizm. Nowe kierunki połączyły się z poszukiwaniem nowych kanonów estetycznych, środków wyrazu i sposobów wyrażania siebie: odwoływały się do pojęcia sztuki przyszłości, odcinając się niejako od tradycji – od tego, co było.

### ● W świecie abstrakcji. Pochwała techniki

Na początku XX wieku rozwinęło się pojęcie „sztuki abstrakcyjnej”, posługującej się swoim własnym językiem oderwanym od dotychczasowych źródeł inspiracji. Nie bez znaczenia pozostaje ogromny rozwój naukowo-techniczny, który fascynował twórców „muzyki przyszłości” i stwarzał niespotykane dotąd możliwości eksperymentowania z materią dźwiękową. Inspiracja zmianami cywilizacyjnymi w twórczości futurystów doprowadziła do nobilitacji szmeru, szumu czy szybkiego ruchu jako nowych wartości estetycznych. Kult metafizycznego Absolutu został wyparty przez kult techniki, wpisanej w rozwój cywilizacji. „Cały szereg kompozytorów szuka inspiracji w zakładach przemysłowych (Mosółow, Prokofiew, Hindemith), motorach (Poulenc), lokomotywach (Honegger), samolotach (Antheil, Weill), elektryczności (Varèse)” – pisał Stefan Jarociński<sup>1</sup>.

Innym źródłem inspiracji było powszechne wówczas zainteresowanie kulturą pogańską, barbarzyńską – tym, co pierwotne, a także sztuką Dalekiego Wschodu. Na kontynencie amerykańskim zwrócono się ku elementom tradycji rdzennych mieszkańców. Wzrosło także zainteresowanie muzyką czarnych obywateli, która zaczęła odgrywać wpływ nie tylko w sferze muzyki popularnej.

---

<sup>1</sup> Stefan Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu. Sylwetki muzyków XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 27.



Wraz z postępowaniem cywilizacyjnym i poprawą bytu warstw najuboższych powstało pojęcie kultury masowej w opozycji do sztuki elitarnej, która z biegiem czasu utraciła kontakt z szerszym gronem odbiorców. Paradoksalnie, w tym upatrywano jej wartość – jako sztuki przeznaczonej dla elit intelektualnych.

- **Kult sztuki narodowej**

Nowe tendencje w muzyce wiązały się także z rewolucyjnymi zmianami społeczno-politycznymi, które dały początek ideom nacjonalistycznym. Muzyka narodowa jako przejaw cech właściwych i jedynych dla danej rasy stanowiła impuls twórczy dla kompozytorów wywodzących się z państw walczących o niepodległość. Pojęcie muzyki narodowej łączono szczególnie z twórczością kompozytorów czeskich, węgierskich, rosyjskich, fińskich, a także polskich. Powstała wówczas koncepcja „ducha narodu”, łączącego w metafizyczny sposób członków danej wspólnoty narodowej, niezależnie od ich jednostkowych intencji i woli.

Styl narodowy kultywowano poprzez sięganie po tematykę historyczną, wykorzystanie elementów muzyki ludowej, odwoływanie się do tradycyjnych podań czy legend ludowych. W skrajnych przypadkach muzyka została, niestety, wykorzystana jako narzędzie ideologiczne w służbie systemów totalitarnych.

W odpowiedzi na głoszoną przez Niemców wyższość rasy niemieckiej powstał we Francji ruch neoklasycyzy. Założeniem estetycznym był powrót do racjonalizmu i umiaru w muzyce, nawiązanie do form klasycznych oraz chrześcijańska wizja człowieka. Po klęsce Niemiec w I wojnie światowej ideologia idealistyczna ustąpiła miejsca rozprzestrzeniającemu się ruchowi neoklasycyzmu. Wkrótce ów ruch osiągnął zasięg europejski, a dzięki nauczaniu studentów zza oceanu, także amerykański.

- **Dwie linie w kulturze międzywojnia**

W latach międzywojennych wyodrębniły się w europejskiej kulturze muzycznej dwa zasadnicze kierunki – ponadnarodowy i narodowy. Idea muzyki ponadnarodowej łączona była z dodekafonią, jako uoso-

bieniem bezosobowej logiki dźwięków, ich „demokratyzacją”. Nowa muzyka, zwana awangardową, zakładała emancypację współbrzmień dysonansowych i zmienność parametrów dzieła muzycznego w miejsce dawnego efektu powtarzalności struktur brzmieniowych. Na bazie dodekafonii wyrosły także inne kierunki w muzyce, jak serializm i aleatoryzm, nobilitujący przypadek w znaczeniu wartości twórczej.

W połowie lat dwudziestych XX wieku powstał w Szwajcarii ruch dadaistyczny o charakterze prowokacyjno-obrazoburczym. Proces twórczy zaczęto rozumieć w kategoriach aktu bezrefleksyjnego (łącąc tym samym z przypadkiem) jako elementu świata absurdalnego, pozbawionego immanentnej logiki.

Podobnym hasłem hołdował ukształtowany w latach dwudziestych surrealizm – jego twórcy posługiwali się językiem groteski i absurdu. W surrealistycznym nurcie zanegowano osiągnięcia myśli twórczej i cywilizacji człowieka.

W odpowiedzi na pogłębiający się rozdźwięk między awangardową sztuką elit a kulturą masową nastąpiło zainteresowanie twórców muzyką użyteczną, która stanowić miałaby sztukę na wysokim poziomie, ale przystępniejszą i komunikatywną dla większego grona odbiorców. Nastąpił rozkwit muzyki kabaretowej i filmowej. W nurt ten wpisuje się także zainteresowanie i upowszechnianie na „starym kontynencie” muzyki jazzowej.

Znamienne wydarzenia historyczne, powstanie dwóch systemów totalitarnych, a także pogłębiający się kryzys ekonomiczny nie pozostały bez echa w kształtującej się wówczas estetyce twórczej. W zależności od obszaru zamieszkania kompozytorów, nowe kierunki determinowane przez uwarunkowania historyczno-polityczne przybierały różny kształt. W Stanach Zjednoczonych kontynuowano linię eksperymentów brzmieniowych, wprowadzających do muzyki elementy odgłosów życia codziennego – szmerów, szumów. W krajach będących pod wpływem ustroju totalitarnego muzyka poddana była presji ideologii, wobec której kompozytorzy zmuszeni byli szukać własnych środków wyrazu w ramach narzuconych ograniczeń. W tym samym czasie, za sprawą postawy twórczej Strawińskiego, odradzała się idea piękna i tradycji judeochrześcijańskiej.

- **Nowe strategie**

Po II wojnie światowej muzyka „współczesna” czyli postępową zyskała silne instytucjonalne wsparcie ze strony rządów państw zachodnich i Ameryki. Dzięki temu jej rola znacznie wzrosła i zyskała szerszy dostęp do odbiorców. Nowe horyzonty w muzyce wyznaczyły eksperymenty brzmieniowe, a także odejście od dotychczasowych reguł komponowania. Zamierzeniem awangardowych kompozytorów było zerwanie z ideą narracji muzycznej jako procesu budowania napięć i kulminacji, eufonicznych zestrojów harmoniczných czy podobieństw i powtarzalności struktur melodyczno-harmoniczných. Zmianie uległa także rola wykonawcy, któremu w dużej mierze powierzono kształtowanie formy czy elementów brzmienia utworu. Zasadniczą kwestią było ustalenie czynników, które determinują kształt utworu i tych, które mogą być dziełem przypadku.

- **Nowa perkusja**

Na przestrzeni XX wieku można zaobserwować znaczące zmiany, jakim uległa rola perkusji w utworach orkiestrowych i kameralnych. Począwszy od impresjonizmu, dokonała się emancypacja instrumentarium perkusyjnego jako medium nadającego utworom rysy charakterystyczne. Zgodnie z ideą impresjonistyczną, akcentowania tego co ulotne, niedookreślone i barwne, wykorzystywano nowe możliwości perkusji, w tworzeniu specyficznej kolorystyki instrumentacyjnej. Z biegiem czasu instrumenty, których priorytetem było podkreślenie rytmu, stawały się pełnoprawnymi instrumentami solowymi. Dzięki nowym, nieznanym dotychczas możliwościom brzmieniowym, twórczo zainspirowały kompozytorów nowej muzyki. Zanegowanie idei piękna i harmonii na rzecz poszukiwania innych środków wyrazu, fascynacji ruchem, szmerem i odgłosami codziennego życia, stymulowało autorów do poszukiwania odpowiedniego medium, propagowania nowych wartości w sztuce dźwięków. Takie możliwości stwarzała perkusja, która stała się odkryciem XX wieku.

## ● **Ku nowym barwom. Debussy i Ravel**

Uznawany za ojca impresjonizmu Claude Debussy, wyznaczył nowe kierunki w podejściu do harmoniki, która wpłynęła na zmiany w organizacji materiału dźwiękowego. „Typowo Debussy’owska delikatna tkanina dźwiękowa stała się wzorem dla wszelkich późniejszych subtelności kolorystycznych i instrumentacyjnych” – pisał Bogusław Schaeffer<sup>2</sup>. Mistrzem instrumentacji orkiestrowej i doskonałej formy był drugi z wielkich impresjonistów – Maurice Ravel.

Idee impresjonizmu po raz pierwszy znajdują zastosowanie w niespotykanych dotąd efektach barwowych czy rytmicznych. W utworach Debussy’ego (np. *Nokturny*, 1897-99; *Morze*, 1903-05) usłyszeć można metaliczne odcienie dzwonek, crotali czy trianglera. Instrumenty perkusyjne w utworach symfonicznych Ravela (np. *Rapsodia hiszpańska*, 1908; *La Valse*, 1920; *Bolero*, 1927) tworzą aurę południowego kolorytu. W muzyce narodowej, odnoszącej się do sztuki ludowej, charakterystyczne dlań instrumenty perkusyjne (np. bębenek baskijski czy kastaniety) stały się źródłem inspiracji kompozytorów przełomu wieku.

Rozluźnienie związków funkcyjnych i zmiana roli harmonii doprowadziły do zainteresowania inną siłą w muzyce – rytmem, który jako czynnik formotwórczy zyskał rangę elementu dominującego, z którego generowano tok muzyki.

## ● **Pochwała ruchu. Strawiński**

Prawdziwym przełomem stał się nowatorski sposób potraktowania rytmu przez Igora Strawińskiego, przy udziale perkusji, w balecie *Święto wiosny*, pisany w latach 1911-1913. „Tu może po raz pierwszy w historii muzyki rytm przyjmuje pierwszoplanową rolę w przebiegu dźwiękowym, do tego stopnia, że gdziekolwiek wchłania w swój zawrotny wir wszystkie elementy melodyczne i harmoniczne” – zauważył Roman Vlad, monografista kompozytora<sup>3</sup>. Wraz z prostymi podziałami rytmicznymi na 2 i na 3, kompozytor zastosował wielokrotności i po-

---

2 Bogusław Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 349.

3 Roman Vlad, *Strawiński*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 52.

wstały takty na 5, 7 czy 10. Także w taktach parzystych np.  $\frac{8}{8}$ , Strawiński użył różnych podziałów – 3+2+3 lub 2+3+3 – przez co uzyskał inne rozłożenie akcentów metrycznych.

Twórca jest także autorem kilku baśni, które były grane, śpiewane, czytane i tańczone. Jedną z nich jest *Historia żołnierza* na skrzypce, klarnet, fagot, trąbkę, puzon, kontrabas i perkusję (1918). W tej wielobarwnej kompozycji, oprócz motywów rosyjskich, pojawiają się: północnoamerykański ragtime, argentyńskie tango czy wiedeński walc. W tkance dźwiękowej wychwycić także można echa bachowskich chorałów. Utwór kończy się *Marszem triumfalnym* Diabła, który, niestety, pokonuje żołnierza.

Triumf, jakiego jesteśmy świadkami w tym fragmencie, jest triumfem perkusji. Stopniowo zmusza ona do milczenia inne instrumenty. Najdłużej opierają się jej skrzypce, walcząc z nią w pewnego rodzaju bolesnym duecie. W końcu i one ulegają; perkusja gra sama aż do końca. To tak, jak gdyby Strawiński wytrawił stopniowo wszystkie elementy swej muzyki, obnażając na koniec jej prawdziwy szkielet: rytm. Już w *Pietruszce* i przede wszystkim w finale *Święta wiosny* rytm stawał się symbolem sił demonicznych. W *Marszu triumfalnym* Diabła równanie to staje się jawne<sup>4</sup>.

W innym utworze scenicznym, w *Bajce o Lisie, Kogucie, Kocie i Baranie*, Strawiński wykorzystał oryginalne brzmienie ludowego instrumentu perkusyjnego, jakim były cymbały. „Muzyczna koncepcja *Bajki o Lisie* zrodziła się pod silnym wpływem dźwięku cymbałów – instrumentu, który Strawiński usłyszał po raz pierwszy w pewnej genewskiej restauracji pod koniec 1914 roku” – pisze Erhardt<sup>5</sup>. Węgierski wirtuoz tego instrumentu – Aladar Racz, wtajemniczał kompozytora w sztukę gry na tym instrumencie, który zajmował honorowe miejsce w jego pracowni podczas pobytu w Szwajcarii.

## ● Narodowe i uniwersalne. Bartók

Dla Beli Bartóka poszukiwania nowych efektów brzmieniowych wiązały się z niecodziennym łączeniem instrumentów perkusyjnych ze smyczkowymi i fortepianem. Taki nowatorski zestaw przynosi *Sona-*

4 R. Vlad, *Strawiński...*, s. 89.

5 Ludwik Erhardt, *Igor Strawiński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 163.

ta na 2 fortepiany i perkusję (1937), w której fortepian (podobnie jak w innych utworach przeznaczonych na ten instrument) zyskuje inne, ostre, niemal perkusyjne brzmienie. Eksponowaną rolę kompozytor powierzył perkusji także w *I Koncercie fortepianowym* (1926) oraz w *II Koncercie skrzypcowym* (1937-38). Ekspresyjna rytmika jest jednym z głównych elementów utworów kameralnych i orkiestrowych autora *Cudownego mandaryna*.

Wśród licznych cech muzyki Bartóka na szczególną uwagę zasługują: systemiczność języka harmonicznego, który w najbardziej nawet złożonych konstrukcjach nie oddala się od tonalności; złożoność języka rytmicznego, będącego niezmiernie ważnym czynnikiem tektonicznym oraz ekspansywność kolorystyki, która wyrasta ponad wszelkie konwencje współczesne kompozytorowi<sup>6</sup>.

Z kolei kantylenowe brzmienie kotłów, z dużą ilością glissand, w połączeniu z delikatnością metalicznych kolorów czelesty oraz ostrym i suchym dźwiękiem ksylofonu, można usłyszeć w trzeciej części *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę* (1936).

Zainteresowanie folklorem wywarło wielki wpływ na twórczość kompozytora, który nagrywał i kolekcjonował autentyczną węgierską muzykę „chłopską”. Ta pasja przerodziła się później w pracę naukową, która objęła także folklor afrykański i turecki. Kompozytor uważał, że:

Muzyka ludowa... odzwierciedla najbardziej naturalną postawę człowieka, która wydaje się umacniać mój pogląd, że człowiek z natury swojej potrzebuje muzyki w równej mierze «melodycznej» co «rytmicznej»<sup>7</sup>.

## ● W kręgu XX-wiecznych innowacji. Postacie kluczowe

Rewolucja naukowo-techniczna i zmiany cywilizacyjne znalazły odbicie w twórczości kompozytorów pierwszej połowy XX wieku. Nowe kanony estetyczne wyznaczono poprzez zerwanie z tradycją, jako uosobieniem skrepowania obyczajowego. Mianem skandalisty

---

6 Bogusław Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku, T. I. Od Mahlera do Szostakowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 112.

7 Cyt. za: Tadeusz Zieliński, *Bartók Béla* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. 1. *ab*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 201.

określano Georga Antheila – kompozytora i pianistę amerykańskiego o polskim pochodzeniu. Był on jednym z pierwszych reprezentantów futurystów w muzyce. Jego najsłynniejsze dzieło orkiestrowe to *Ballet mécanique* na 5 pianol i perkusję z 1924 roku. Wykonanie tego utworu wywołało wielkie poruszenie w świecie muzycznym. W wersji późniejszej z roku 1926 był to już utwór samodzielny na pianole, 8 fortepianów, 8 ksylofonów, 2 dzwonki elektryczne i szum śmigła samolotu. Podczas amerykańskiej premiery w Carnegie Hall, kompozytor użył dodatkowo kowadeł, trąbek automobilowych i piły. W tamtej epoce muzyka miała na celu szokowanie słuchaczy. Twórcy wykorzystywali jako nowoczesne środki wyrazu odgłosy miasta, maszyn, silników. Antheil traktował rytmikę jako autonomiczny organizm, stosował przesunięcia akcentów i ostinatowe powtórzenia. Komponował głównie muzykę filmową, pisał utwory jazzowe z typową dlań poetyką synkopy – przykładem *Jazz Symphony* na orkiestrę kameralną (1925).

W latach trzydziestych XX wieku pojawili się kompozytorzy, którzy wykorzystywali perkusję, tworząc tzw. muzykę użyteczną. Byli to Kurt Weill i Carl Orff. Weill pisząc utwór sceniczny *Opera za trzy grosze* (1928), oprócz kotłów wykorzystał zestaw jazzowy, którego partia odgrywa istotną rolę w tej kompozycji. Z kolei Orff komponując trylogię: *Carmina burana*, *Catulli Carmina*, *Trionfo di Afrodite*, zwrócił uwagę na istotne pierwotne elementy w muzyce – rytm i powtarzalność, przypisując im rolę swoistego rytualizowania muzyki. Jego kolorystyka, szczególnie perkusji, w ramach której zastosował instrumenty, wywodzące się z tradycji ludowej (np. sonagli, bębenek baskijski, raganella), podkreślała nadrzędną rolę rytmu. Carl Orff był też, jak wiadomo, cenionym pedagogiem: „Jego system kształcenia dzieci i młodzieży za pomocą instrumentarium perkusyjnego wprowadzono m.in. w Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Hiszpanii, Anglii, w Polsce, Francji i Japonii”<sup>8</sup>.

Dariusz Milhaud, który starał się wzbogacać swoje kompozycje środkami rytmicznymi i instrumentacyjnymi, poprzez wprowadzanie oryginalnych zestawów instrumentów perkusyjnych, podniósł perkusję do roli instrumentu solowego. W latach 1929-30 skomponował *Koncert* na perkusję i orkiestrę kameralną op. 109. W roku 1947 powstał *Koncert* na marimbę, wibrafon i orkiestrę, który kilka lat później został przearanżowany na *Suitę koncertującą* na fortepian z orkiestrą.

---

8 Cyt. za B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 92.



Edgara Varèse'a uznawano za wielkiego rewolucjonistę swoich czasów. W roku 1931 skomponował utwór szczególnie w repertuarze perkusyjnym – *Ionisation*, przeznaczony na 40 instrumentów perkusyjnych i fortepian, który jest także traktowany perkusyjnie. Kompozytor wykorzystał przede wszystkim instrumenty o nieokreślonej wysokości brzmienia. Nadrzędnym elementem architektoniki kompozycji stała się barwa dźwięku. W tym celu kompozytor badał źródła wydobywania dźwięku, kładąc nacisk na jak największe zróżnicowanie jego form (atak, dynamika, rejestr, artykulacja). Wykorzystywał przedmioty codziennego użytku (kowadła, syreny) jako nowe media brzmienia. Stosował także elektroniczne źródła dźwięku. W roku 1954 skomponował *Déserts* – pierwszy w historii muzyki utwór łączący muzykę orkiestrową i konkretną, odtwarzaną z głośnika. W tej kompozycji perkusja odgrywa bardzo ważną rolę, a partie orkiestry przeplatane są odgłosami szumu maszyn. Jak pisał:

Moje wyobrażenia dźwiękowe przeniesione w świat zjawisk optycznych oznaczają zmienną projekcję pewnej figury na płaszczyznę, przy czym zarówno płaszczyzna jak i figura poruszają się w przestrzeni każda ze swoją własną prędkością – różną i zmienną<sup>9</sup>.

W roku 1940 amerykański kompozytor Paul Creston napisał *Concertino* na marimbę i orkiestrę op. 21. Kompozycja ma charakter jazzujący, z dużą ilością synkopowanych rytmów i akcentów niemetrycznych, które tworzą swingujący charakter.

Jednym z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku, twórcą oryginalnego systemu nowych właściwości formotwórczych rytmu był Olivier Messiaen. Stworzył on indywidualny system melodyczno-harmoniczny i rytmiczny. Istotą tego systemu było oparcie się na jednostce rytmicznej i odrzucenie metrum jako elementu porządkującego zjawiska rytmiczne.

Wartości rytmiczne mogą być przedłużane za pomocą tzw. wartości dodanej, najczęściej o  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$  czy  $\frac{1}{2}$  swej zasadniczej wartości. Messiaen studiował rytmikę starogrecką, bałkańską, a przede wszystkim hinduską, która jest skomplikowana ze względu na swoją złożoność i niesymetryczność w stosunku do schematów rytmicznych używanych w muzyce europejskiej. Do najważniejszych kompozycji Messia-

---

<sup>9</sup> Cyt. za: Józef Patkowski, *Edgar Varèse* [w:] *Horyzonty muzyki*, Audycja nr 15, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 4.



ena z wykorzystaniem perkusji możemy zaliczyć: *Sept Haikai* na fortepian i orkiestrę kameralną (rozbudowana grupa perkusji m.in. z ksylofonem, marimbą, strojonymi dzwonekami alpejskimi, 1962); *Couleurs de la cité céleste* na fortepian, 3 klarnety, 3 ksylofony, instrumenty dęte blaszane i perkusję, 1963, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* na chór mieszany (100 śpiewaków), 7 solistów – instrumentalistów (flet, klarnet, ksylorimba, wibrafon, marimba, wiolonczela i fortepian) i orkiestrę (1965-69).

John Cage (uczeń Arnolda Schönberga, Henry Cowella i Edgara Varèse'a) był postacią niezwykle oryginalną, niezależną, typem eksperymentatora i rewolucjonisty. Jego twórczość miała wpływ nie tylko na muzyków amerykańskich, lecz także europejskich, szczególnie po roku 1960. Wielokrotnie traktował on fortepian w sposób perkusyjny. Napisał na ten instrument wiele kompozycji, także na fortepian preparowany, w których wykorzystywał nietypowe przedmioty, w celu uzyskania specyficznych barw i efektów.

Cage skomponował kilkanaście utworów na perkusję. Sam organizował różnego rodzaju zespoły perkusyjne, jak również koncerty muzyki perkusyjnej. Pierwszym utworem tego typu był *Kwartet* skomponowany w roku 1935. W swoich utworach kompozytor poszerzył instrumentarium perkusyjne, wprowadzając gong wodny, puszkę blaszaną, muszle, doniczki. Stosował instrumenty i działania „pomocnicze”, m.in.: piszczałki, grzechotki, efekt przelewania wody, a także słowa, szepty, gwizdy oraz różnego rodzaju szmery. Zgodnie z założeniem, że dźwiękami muzycznymi mogą być wszelkie odgłosy, wykorzystywał jako źródło dźwięku aparat radiowy, magnetofon, naczynia z wodą czy talię kart. W 1940 roku napisał *Living Room Music* na perkusję znajdującą się w pokoju: meble, książki, papiery, szyby, ściany, drzwi i kwartet mówiony. Od lat sześćdziesiątych wykorzystywał w swoich utworach możliwości aparatury radiowej – adaptory, magnetofony, mikrofony i wzmacniacz (w latach siedemdziesiątych pisał na perkusję amplifikowaną). Do innych, charakterystycznych kompozycji na perkusję Cage'a należą *First Construction (in Metal)* dla 6 perkusistów (1939) oraz *27' 10.554"* dla 1 perkusisty (1956). Utwór ten, ze względu na swoje walory brzmieniowe, często stanowi element repertuaru najbardziej prestiżowych konkursów perkusyjnych, podobnie jak *Zyklus* Karlheinz Stockhausena (1959).

Nietypowa jest partytura *Zyklus*: 16 stron spiętych spiralą. Idea „kolistości” polega tutaj na tym, iż możemy rozpocząć ten utwór od dowolnego segmentu, po nim następują wszystkie pozostałe, i zakończyć na dowolnym segmencie.

Stockhausen był także zwolennikiem takiej koncepcji muzyki, która charakteryzuje się aleatoryzmem formy i alogicznością, tzn. brakiem zarówno stabilnej konstrukcji architektonicznej, jak i efektu narracji. (...) Ten nierozwojowy przepływ zdarzeń dźwiękowych nazywał Stockhausen «formą momentową», tj. muzyką rozumianą jako jakieś «bezcelowe» (tj. nie dążące do kulminacji) continuum brzmień i ciszy<sup>10</sup>.

George Crumb w kompozycjach z wykorzystaniem perkusji wprowadzał instrumenty egzotyczne. Najbardziej charakterystyczne brzmieniowo utwory z perkusją to: *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)*, na 2 fortepiany amplifikowane i 2 perkusistów z roku 1974, *Night Music I* na sopran, fortepian, czeleste i 2 perkusistów (1963), *Ancient Voices of Children* na mezzosopran, sopran chłopięcy, obój, mandolinę, harfę, fortepian elektryczny i 3 perkusistów (1970) oraz *Lux aeterna* na sopran, flet basowy, sitar i 2 perkusistów (1971).

Amerykański kompozytor i perkusista Harry Partch realizował oryginalny system dźwiękowy, tworząc skalę 43-stopniową. Miał interesujące wizje sceniczne, używał także własnych tekstów. „W poszukiwaniu nowych rozwiązań materiałowych Partch szedł o wiele dalej niż inni, sam konstruował instrumenty (przede wszystkim perkusyjne)”<sup>11</sup>. Instrumenty te były wykonane w pojedynczych egzemplarzach i wykorzystywane tylko w jego kompozycjach. Otrzymały niespotykane nazwy – diamond marimba, marimba eroico czy bamboo marimba.

Jedną z najoryginalniejszych osobowości muzyki XX wieku był grecki architekt i kompozytor Iannis Xenakis. Tworzył utwory oparte na założeniach matematycznych, a ściślej – na rachunku prawdopodobieństwa. „Od Xenakisa datuje się zainteresowanie kompozytorów dla nowej faktury orkiestrowej, traktowanej blokowo, grupowo i rozmyślnie chaotycznie”<sup>12</sup>. Kompozytor bardzo ważną rolę przywiązywał do zjawiska brzmienia przestrzennego. Pierwszym zespołowym utworem na perkusję była *Perséphassa* (1969) na 6 perkusistów, rozmieszczono

---

10 Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 226-227.

11 B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 451.

12 B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 489.

nych wśród publiczności. Kompozycja ta jest dedykowana jednemu z pierwszych zespołów perkusyjnych w Europie – Les Percussions de Strasbourg.

Ważkim utworem w literaturze perkusyjnej stała się kompozycja na perkusję solo z roku 1975 – *Psappha*, dedykowana słynnemu perkusiście francuskiemu Sylvio Gualdzie. Utworem, w którym kompozytor w oryginalny sposób połączył brzmienia oboju (szczególnie wykorzystanie jego wielodźwięków, tzw. multifonów) z instrumentami perkusyjnymi, jest *Dmaathen* na obój i perkusję, pochodzący z roku 1976. Z idei przestrzeni zrodziły się w roku 1978 *Pléiades* na 6 perkusistów. W roku 1980 kompozytor pisze rozbudowany utwór jakim jest *Aïs* na baryton, perkusję i orkiestrę. Perkusja jest także często stosowanym instrumentem w utworach kameralnych, w połączeniu z klawesynem, puzonem czy głosami. W roku 1985 powstał *Idmen A* na chór mieszany i 4 perkusistów, zaraz potem – *Idmen B* na 6 perkusistów. Dwa lata później zrodziła się kolejna solowa kompozycja dedykowana S. Gualdzie – *Rebonds* (1987-88). Alicja Jarzębska stwierdza:

W latach 60. Xenakis zdołał przełożyć swoje prekompozycyjne układy liczbowe na taki język formalny, który można było wprowadzić do komputera. Prekompozycyjna procedura polega wówczas na stworzeniu algorytmu umożliwiającego komputerowi wytwarzanie oryginalnej muzyki. Specyfika koncepcji teoretycznych i kompozytorskich propozycji Xenakisa jest bowiem przejawem jego świeckiego mistycyzmu i poszukiwania transcendencji, a także kontrowersyjnego poglądu filozoficznego, iż „nicomość (...) tworzy. Jest generatorem istnienia<sup>13</sup>.

Jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu „minimal music” jest Steve Reich. W swoich kompozycjach operuje lapidarnymi, krótkimi zwrotami rytmiczno-melodycznymi, które powtarzane wielokrotnie często stwarzają wrażenie wręcz „muzyki transowej”. Skomponował kilkanaście utworów na perkusję oraz wiele utworów kameralnych, w których instrumenty perkusyjne odgrywają znaczącą rolę. Najbardziej znaną i rozbudowaną kompozycją (ok. 60 minut) jest *Drumming* na 9 perkusistów, piccolo i 2 głosy żeńskie (1971). Wśród kompozycji Reicha z udziałem perkusji wyróżniają się: *Clapping Music* na 2 klaszczących wykonawców (1972), *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* na 4 marimby, wibrafon, 3 głosy żeńskie i elektryczne organy (1973), *Music for Pieces of Wood* na 5 par strojonych klawesów (1973),

13 A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki...*, s. 228.

*Six Marimbas* na 6 marimb (1986), *Nagoya Marimbas* na 2 marimby (1994), *Dance Patterns* na 2 ksylofony, 2 wibrafony i 2 fortepiany (2002). Steve Reich jest także perkusistą i twórcą zespołu Steve Reich and Musicians, wykonującego i nagrywającego przede wszystkim jego utwory.

## ● **Kompozytorzy-perkusiści. Zespoły. Festiwale**

Do rozwoju literatury na instrumenty perkusyjne w XX wieku przyczynili się w sposób znaczący także kompozytorzy i niejednokrotnie perkusiści w jednej osobie. A są to:

- z kompozytorów niemieckich: Siegfried Fink, Werner Heider, Bertold Hummel, Hans Werner Henze, Eckhard Kopetzki, Hans-Günter Brodmann, Matthias Schmitt, Heinrich Knauer, Ekehardt Keune;
- z kompozytorów francuskich: Jean Aubain, Maurice Jarre, Philippe Manoury, Yvonne Desportes, Jacques Delécluse, Pierre Max Dubois, André Jolivet, Emmanuel Séjourné, Frédéric Macarez, Francis Miroglio, François-Bernard Mâche, Eric Sammut, Marc Monnet, Bruno Mantovani;
- z kompozytorów argentyńskich: Mauricio Kagel, Carlos Roque Alsina, Alejandro Viñao, Guillo Espel;
- z kompozytorów brazylijskich: Ney Rosauro;
- z kompozytorów kubańskich: Amadeo Roldán;
- z kompozytorów meksykańskich: Carlos Chávez;
- z kompozytorów greckich: Aris Carastathis, Georges Aperghis, Minas Borboudakis;
- z kompozytorów hiszpańskich: Joan Guinjoan, Luís de Pablo, Xavier Joaquin;
- z kompozytorów brytyjskich: Reginald Smith Brindle, Maurice Ohana, Richard Rodney Bennett, Michael Finnissy, Mark Glentworth;
- z kompozytorów szkockich: Evelyn Glennie, John McLeod;
- z kompozytorów irlandzkich: Kevin Volans;
- z kompozytorów holenderskich: Ruud Wiener, Ivo Weijmans, Theo Loevendie;
- z kompozytorów luksemburskich: Albert M. Marinov;
- z kompozytorów belgijskich: Wim Henderickx;

- z kompozytorów norweskich: Rolf Wallin, Arne Nordheim, Kjell Samkopf;
- z kompozytorów duńskich: Bent Lylloff, Per Nørgård, Poul Ruders, Anders Koppel, Andy Pape, Tage Nielsen, Niels Marthinsen;
- z kompozytorów szwedzkich: Bo Nilsson, Tommy B. Andersson;
- z kompozytorów fińskich: Rainer Kuisma;
- z kompozytorów islandzkich: Áskell Másson;
- z kompozytorów węgierskich: György Ligeti, Sugár Miklós, István Márta, István Láng;
- z kompozytorów bułgarskich: Dobri Paliev;
- z kompozytorów jugosłowiańskich: Vinko Globokar;
- z kompozytorów rumuńskich: Costin Miereanu, Marius Constant;
- z kompozytorów czeskich: Miloslav Kabeláč, Lukáš Matoušek;
- z kompozytorów rosyjskich: Sofija Gubajdulina, Edison Denisow;
- z kompozytorów włoskich: Luciano Berio, Luigi Nono, Franco Donatoni;
- z kompozytorów serbskich: Nebojsa Jovan Živković;
- z kompozytorów kanadyjskich: John Thrower;
- z kompozytorów amerykańskich: Alfred Fissinger, Lou Harrison, Clair Omar Musser, Morris Goldenberg, Michael Udow, Murray Houllif, Gordon Stout, Michael Colgrass, John Beck, Thomas Gauger, David Maslanka, John S. Pratt, William J. Schinstine, Charles S. Wilcoxon, Mitchell Peters, William Kraft, Amy Lynn Barber, David Gillingham, Joseph Schwantner, David Friedman, Dave Samuels, Leigh Howard Stevens, Louis Cauberghs;
- z kompozytorów japońskich: Keiko Abe, Yoshihisa Taïra, Akira Miyoshi, Akira Nishimura, Maki Ishii, Minoru Miki, Toshi Ichianagi, Toru Takemitsu.

Od lat siedemdziesiątych XX wieku powstają w Europie zespoły perkusyjne, które są związane z głównymi ośrodkami muzycznymi. Do najważniejszych europejskich grup perkusyjnych można zaliczyć: Les Percussions de Strasbourg, Claviers de Lyon oraz Trio Cercle z Francji, Hague Percussion Group oraz Amsterdam Percussion Group z Holandii, Kroumata Percussion Ensemble oraz Peaux ze Szwecji, Amadinda Percussion Group z Węgier, Basler Schlagzeug Trio ze Szwajcarii, Safri Duo z Danii, Flanders Marimba Ensemble z Belgii, Cabaza Percussion Quartet, Percussion Ensemble Stuttgart, Würzburg Percussion Ensemble, Percussion Art Quartet, Freiburg Percussion Group oraz Jovan Perkussion Projekt z Niemiec, Spanish Percussion Group

oraz Amores Percussion Group z Hiszpanii, Percussion Ensemble Guildhall z Wielkiej Brytanii, Moskiewski Zespół Perkusyjny a także Grig Percussion Group z Białorusi.

Z polskich zespołów najbardziej znaczące to: Poznański Zespół Perkusyjny, Warszawska Grupa Perkusyjna oraz Krakowska Grupa Perkusyjna. Z zespołów pozaeuropejskich do najciekawszych możemy zaliczyć: Robert Hohner Percussion Ensemble, Ethos Percussion Group, Percussion Group Cincinnati, Attaca Percussion Group, Yale Percussion Group ze Stanów Zjednoczonych a także Nexus Percussion Ensemble działający zarówno w USA, jak i w Kanadzie oraz Torq Percussion Quartet z Kanady.

Z dalekiej Azji do najbardziej znanych zaliczają się: Percussion Group 72 z Japonii, Ju Percussion Group z Tajwanu, Grupa Samul-nori z Korei Południowej (grającej na tradycyjnych instrumentach perkusyjnych).

Z zespołów japońskich grających na bębnach taiko, najważniejszymi są: Ondekoza Percussion Group oraz grupa Kodo. Z Australii najbardziej znanym zespołem jest Australian Marimba Ensemble.

Najnowsze kompozycje na perkusję prezentowane są na Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt, na Festiwalach w Amsterdamie, Frankfurt, Oslo, Sztokholmie, Paryżu, od roku 1956 w Warszawie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Wielu muzyków podróżuje po całym świecie i w partyturach muzyki najnowszej pojawiają się coraz częściej instrumenty perkusyjne z najbardziej odległych zakątków świata. Stanowi to inspirację dla kompozytorów, którzy chętnie sięgają po perkusję jako instrument solowy lub kameralny.

Perkusiści-soliści, którzy swoją techniką osiągnęli poziom wirtuozowski, stanowią wzór dla powiększającej się rzeszy młodych adeptów sztuki perkusyjnej. Wybitnymi osobowościami europejskimi są: Siegfried Fink, Peter Sadlo, Stefan Gagelmann, Edgar Guggeis, Heinz von Moisy (z Niemiec), Siegfried Kutterer, Matthias Würsch (ze Szwajcarii), Nebojsa Jovan Živković (z Serbii), Igor Lešnik (z Chorwacji), Ludwig Albert, Leo Ouderits (z Belgii), Jean-Pierre Drouet, Sylvio Gualda, Willy Coquillat, Gaston Sylvestre, Pascal Zavarro, Jean Geoffroy, François Du Bois (z Francji), David Corkhill, Dave Danford, Colin Currie, Evelyn Glennie (z Wielkiej Brytanii), Pedro Carneiro (z Portugalii), Bogdan Băcanu (z Rumunii), Zoltan Rácz (z Węgier), Tomáš Ondrušek (z Czech), Alex Jacobowitz (z Izraela),

Robert van Sice, Ruud Wiener, Jan Pustjens (z Holandii), Gert Mortensen (z Danii), Katarzyna Myćka, Marta Klimasara (głównie marimbonistki) oraz Stanisław Skoczyński, Jan Pilch (multiperkusiści), z polskich wykonawców.

Najważniejszymi perkusistami amerykańskimi są: John Beck, Steven Schick, Leigh Howard Stevens, Michael Burritt, James Wood, Gordon Stout, Nancy Zeltsman, Julie Spencer, Robyn Schulkovsky, Cloyd Duff, Allen Otte, Christopher Lamb, Paul Yancich, Mark Ford, Svet Stoyanov.

Z perkusistów azjatyckich, największe znaczenie zyskali: Keiko Abe, Sumire Yoshihara, Momoko Kamiya, Emiko Uchiyama, Shigemitsu Eiso z Japonii oraz Pius Cheung i Lin Chin Cheng z Chin a także Mi Kim Youne z Korei Południowej.

### ● **Perkusista współczesny**

W wykonawstwie solowym pewną trudność może stanowić rozbudowany zestaw instrumentów perkusyjnych z właściwie rozmieszczonym instrumentarium. W utworach na „multi-perkusję” stosowane są różnego rodzaju rusztowania i specjalistyczne statywy służące do zawieszenia instrumentów lub położenia ich na odpowiedniej wysokości, w celu uzyskania najlepszych wartości akustycznych. Wykonawcy stosują różnego rodzaju pałki, smyczki, naczynia napełniane wodą oraz przeróżne przedmioty codziennego użytku, np. doniczki, garnki czy butelki. Ze względu na specyfikę zróżnicowanego instrumentarium, muzycy perkusiści sami dokonują wyboru niektórych instrumentów oraz sposobu ich rozmieszczenia na estradzie, celem uzyskania optymalnych właściwości brzmieniowych i komfortu wykonania.

Perkusista przełomu XX i XXI wieku to muzyk wszechstronnie wykształcony, interesujący się nowymi technikami w grze na instrumentach melodycznych, niejednokrotnie zgłębiający praktyki wykonawcze w grze na instrumentach afrykańskich, azjatyckich czy latynoamerykańskich. Bardzo istotną kwestią jest znajomość partytur muzyki współczesnej, a także umiejętność wykorzystania akustycznych właściwości perkusji w połączeniu z fortepianem, instrumentami dętymi, smyczkowymi lub mediami elektronicznymi.



Znakomity perkusista krakowski, wieloletni pedagog i muzyk Orkiestry Filharmonii Krakowskiej Józef Stojko, w ten sposób wyraził się o cechach kompetentnego instrumentalisty-perkusisty:

Dobry perkusista to taki, który jednoczy temperament z powściągliwością. Gdy trzeba, powinien umieć wybuchnąć, a równocześnie powinien umieć zachować spokój – i zmiany te osiągać błyskawicznie. Właściwe oddanie tych zmian możliwe jest jednak tylko wówczas, gdy perkusista jest wrażliwy na piękno i potrafi każdy utwór «przeżywać». Perkusista, który ze spokojem matematyka wylicza pauzy i dzieli nuty, a nie wniknie całą swoją wrażliwością w treść wykonywanego utworu, nie jest muzykiem naprawdę wartościowym<sup>14</sup>.

---

14 Józef Stojko, *Szkola na instrumenty perkusyjne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 223.



## Rozdział I

# **Krystyna Moszumańska-Nazar i jej twórczość kompozytorska**

### **Idee – konteksty – przykłady ważnych utworów**

Tylko wielokrotne wsłuchiwanie się w coś nowego i poznawanie może spowodować, że uwierzymy i zaakceptujemy nową sztukę, współczesną muzykę i będziemy jej oczekiwać ...

*Krystyna Moszumańska-Nazar*

### **1. Droga twórcza kompozytorki. Propozycja periodyzacji**

Muzyka współczesna reprezentuje sobą bogactwo stylów, form i technik kompozytorskich – w jej istotę wpisany jest dialog: nowego z dawnym, innowacji z kanonem, przeszłości z przyszłością. Jak nigdy wcześniej sztuka dźwięków znalazła wyraz w tak wielu stylach, kierunkach i technikach kompozytorskich: dodekafonii, serializmie, aleatoryzmie, w muzyce graficznej, teatrze instrumentalnym. W minionych epokach swój rozkwit przeżywały różne instrumenty – skrzypce, klawesyn, organy, fortepian. Z perkusji przede wszystkim wykorzystywano kotły w muzyce orkiestrowej, później – wielki bęben, talerze, werbel czy triangiel. Instrumenty te służyły głównie do podkreślania rytmu, dobarwienia orkiestrowego brzmienia, czasem do ilustracji efektów scenicznych. Prawykonanie *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w roku 1913 stało się głośnym w świecie sztuki skandalem. Słuchacze byli zaszokowani nowatorskim dziełem, w którym pierwszoplanową rolę kompozytor powierzył metrytmice, a nie jak dotychczas – melodyce i harmonice. Jak pisze Stanisław Welanek:

Stało się oczywiste, że oto dokonała się w historii muzyki kolejna rewolucja. Jej wyznacznikami były: emancypacja rytmu i nieregularnych następstw metrycznych, równouprawnienie dysonansu, nowe podejście do bogactwa kolorystyki dźwiękowej. Droga do żywiołowego rozwoju muzyki perkusyjnej została otwarta<sup>15</sup>.

Znacząca rola w rozwoju polskiej muzyki perkusyjnej drugiej połowy XX wieku przypadła Krystynie Moszumańskiej-Nazar. Kilkanaście kompozycji – począwszy od utworów solowych poprzez kameralne, a skończywszy na *Koncercie na perkusję i orkiestrę* – to najlepszy dowód na to, jak wielkim zainteresowaniem kompozytorka obdarzyła instrumenty perkusyjne. Punktem wyjścia dla niej stał się neoklasycyzm. Długi okres poszukiwania odpowiednich środków dla wyrażenia własnego języka twórczego zaowocował oryginalnym stylem indywidualnym. W latach sześćdziesiątych XX wieku autorka fortepianowych *Bagateli* zainteresowała się nowymi technikami – dodekafonią i punktualizmem. Wynikiem poszukiwania nowych wartości brzmieniowych stało się szczególne zwrócenie uwagi właśnie na instrumenty perkusyjne i na ich dotąd nie wykorzystane możliwości. W roku 1960 – pisząc *Hexaèdre* na orkiestrę – kompozytorka ważną rolę powierzyła instrumentom perkusyjnym, które pojawiają się w rozbudowanej grupie. Od tego czasu instrumenty te będą się wyróżniać w utworach nie tylko orkiestrowych, lecz także kameralnych.

W *Variazioni concertanti* na flet i orkiestrę kameralną Krystyna Moszumańska-Nazar zastosowała nowatorskie współdziałanie fletu z perkusją. W sposób szczególny dochodzi to do głosu w *Wariacji III*, w której flet potraktowany został perkusyjnie, zaś instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia – melodycznie.

Kameralnym utworem z eksponowaną partią perkusji stały się *Interpretacje* na flet, taśmę i perkusję z roku 1967. W roku 1969 powstały *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo, pierwsza solowa kompozycja na te instrumenty.

Ostatni okres twórczości – od końca lat siedemdziesiątych XX wieku – przyniósł różnorodne utwory perkusyjne: *From end to end percussion* (1976) na rozbudowany zestaw instrumentów perkusyjnych dla jednego wykonawcy, *Warianty* na fortepian i perkusję (1979), *Fantazję* na marimbafon solo (1987), *Music for five* (1990) na 5 zespołów per-

---

15 Stanisław Welanyk, *Przestrzenie rytmu*, komentarz krytyczny do płyty CD w wykonaniu Krakowskiej Grupy Perkusyjnej, ACD 057, CD Accord 1999.

kusyjnych czy *Un petit cadeau* (1993) na flet, wiolonczelę i perkusję. Synteza doświadczeń związanych z perkusją doprowadziła w efekcie do napisania *Koncertu na perkusję i orkiestrę* (1998).

Nadrzędną cechą utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar, szczególnie z zastosowaniem instrumentów perkusyjnych, jest strona wyrazowa. Ekspresja, walory barwowe, interesująco dobrane instrumentarium w połączeniu ze znakomitym opanowaniem środków kompozytorskich XX wieku, świadczą o oryginalności stylu kompozytorskiego autorki tych utworów.

Dziś można i trzeba stwierdzić – zauważył znacząco Krzysztof Penderecki – Krystyna Moszumańska-Nazar, Pierwsza Dama polskiej muzyki współczesnej, swoją twórczością, działalnością i dokonaniem wpisuje się w poczet wielkich muzyków polskich jako symbol tego, co osiągnięto w polskiej twórczości muzycznej od lat powojennych aż po dzień dzisiejszy<sup>16</sup>.

W twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar można wyróżnić trzy okresy stylistyczne: pierwszy – neoklasycyzyzm (do roku 1958); drugi – „eksperymentalno-sonorystyczny” (obejmujący lata 1959-1973) i trzeci (ostatni), który można określić jako syntezę kompozytorskich doświadczeń. Niezależnie od zmian, jakie dokonywały się w świadomości kompozytorki, a które uzależnione były choćby od naturalnego rytmu: twórca młody – zależny od wpływów i kanonu zastanego, twórca poszukujący miejsca indywidualnego, twórca dojrzały i odnoszący się z dystansem do świata i osiągnięć własnych, autorka *Music for five* wierna była określonym wartościom utrwalanym w jej postawie. Naczelnym postulatem, wręcz imperatywem kategoriowym, stało się u niej działanie, które miało poruszyć słuchacza, nie pozostawić go obojętnym, pobudzić do myślenia – także myślenia twórczego.

## ● Okres pierwszy. Bycie u siebie w kulturze

Już same tytuły utworów pisanych na początku drogi twórczej ukazują mocny związek muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar z tradycyjnymi formami i gatunkami – kompozytorka wychowała się na muzyce

---

16 Krzysztof Penderecki, *Laudacja* [w:] Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 237.

neoklasycznej. Ukończenie studiów w krakowskiej PWSM na dwóch kierunkach – w klasie fortepianu u Jana Hoffmana i w klasie kompozycji u Stanisława Wiechowicza – zbiegło się z czasem rozwoju polskiej awangardy muzycznej. Dla młodej artystki był to okres zetknięcia się z nowymi technikami kompozytorskimi i początek poszukiwania własnej drogi twórczej.

- **Okres drugi. Wyzwolenie barwy**

W drugim okresie twórczości („eksperymentalno-sonorystycznym”) główną rolę w kształtowaniu języka twórczej wypowiedzi odegrał sonoryzm, który wówczas stał się cechą wyróżniającą polską szkołę kompozytorską, aleatoryzm i w niewielkim stopniu technika dodekafoniczna. Data zamykająca ten okres może być uznawana jedynie za umowną, gdyż wiele utworów napisanych później nosi znamiona stylu z tego właśnie okresu. Przykładem „nowego stylu” mogą być *Warianty* na fortepian i perkusję z roku 1979, o których sama kompozytorka wypowiedziała się, iż jest to utwór z kręgu techniki sonorystycznej. Tamte lata stały się okresem poszukiwań nowych środków wyrazu i kształtowania własnego języka twórczego. Krystyna Moszumańska-Nazar zwierzyła się później:

Nowo zdobyte muzyczne doświadczenia wyzwoliły moją wyobraźnię brzmieniową w zakresie technik kompozytorskich oraz form. Ja nie robiłam katalogu efektów, które już ktoś zastosował, ale one mnie inspirowały i realizowałam swoje indywidualne wyobrażenia<sup>17</sup>.

Za utwór *Muzyka na smyczki* z roku 1962 Krystyna Moszumańska-Nazar otrzymała Złoty Medal na Międzynarodowym Konkursie w Buenos Aires. Dla wzbogacenia brzmienia instrumentów smyczkowych – oprócz tradycyjnych sposobów artykulacji – autorka zastosowała uderzenia smyczkiem o podstawek lub za podstawkiem, nadając im tym samym charakter perkusyjny.

Dwa lata później w utworze symfonicznym *Exodus* kompozytorka posłużyła się stosunkowo rozbudowanym, jak na owe czasy, instrumentarium perkusyjnym, na które złożyły się: cztery kotły, duży bęben,

---

<sup>17</sup> Cyt. za: Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 159.

dwa tom-tomy, werbel, trzy tempelbloki i dwa talerze. Pojawiły się też szmery z taśmy magnetofonowej (osiem sopranów i osiem barytonów) ze zgłoską „sz”, co dodatkowo wzbogaciło efekty kolorystyczne. Poszerzenie i rozbudowanie dotychczasowego instrumentarium perkusyjnego było charakterystyczne dla wielu polskich kompozytorów tamtego okresu: Grażyny Bacewicz, Tadeusza Bairda, Witolda Lutosławskiego, Włodzimierza Kotońskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Kazimierza Serockiego, Witolda Szalonka, Zbigniewa Penherskiego, Wojciecha Kilara, zaś z „Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej” – także Krzysztofa Pendereckiego czy Bogusława Schaeffera.

Barwa jako najważniejszy z czynników sonorystycznych dominuje w kompozycji z roku 1967 – w *Interpretacjach* na flet, taśmę i perkusję. Zestawienie wysokiego dźwięku instrumentu dętego z „echem” metalicznego brzmienia tam-tamu zaskakuje efektami kolorystycznymi. Takie połączenia brzmieniowe były nowością zarówno dla wykonawców jak i dla słuchaczy. Kompozytorka odwróciła tradycyjnie pojmowane role instrumentów w „perkusyjnym” potraktowaniu fletu (uderzenia w klapki instrumentu, tryle *non legato*, kaskady przedęć), w opozycji do melodycznie nacechowanych tempelbłoków i tom-tomów. W utworze *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję (1972), dedykowanym Helenie Łazarskiej, w nowatorski sposób potraktowała głos ludzki. Druga wersja tego utworu powstała rok później, do obsady została włączona wiolonczela. Dźwięczne, szeleszczące zgłoski, niekonwencjonalne sposoby artykulacji łączone były ze zmienną wibracją i klasterami. Wokalistka spełnia tutaj także rolę instrumentalisty: podczas wokalizy gra jednocześnie na marakasie i raganelli.

W roku 1969 powstały: *Implikacje* na 2 fortepiany i perkusję (utwór zaginął), *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo oraz *Pour orchestre* na wielką orkiestrę symfoniczną, który sama kompozytorka określiła jako rodzaj koncertu na orkiestrę. Bardzo rozbudowana perkusja, nowe jakości barwowe (np. połączenie artykulacji *col legno batuto* kontrabasu z wielkim bębniem), czy wykorzystanie specyfiki barwowej instrumentów perkusyjnych tworzą tu charakterystyczne pola dźwiękowe. Adam Walaciński scharakteryzował tę kompozycję w sposób następujący:

*Pour orchestre* ukazuje zakres poszukiwań lat ostatnich, śmiałych i daleko odbiegających od utworów wcześniejszych. Zarówno w sposobie operowania aparatem orkiestrowym z bogato wykorzystaną perkusją, jak i w konstrukcji formalnej odnajdujemy w tym utworze wiele roz-

wiązań niekonwencjonalnych, świadczących o indywidualnym podejściu autorki do także skomplikowanych problemów współczesnego języka dźwiękowego<sup>18</sup>.

Punktualistyczne zwroty w połączeniu z klasterami oraz nowatorskie sposoby gry i preparacja instrumentu – oto najkrótsza charakterystyka *Bagatel* (1968-1971) i *Konstelacji* (1972) na fortepian.

### ● Okres trzeci. Suma doświadczeń. Ku nowym brzegom

Trzeci okres twórczości, zamykający się w latach 1974-2008, można określić jako syntezę dotychczasowych doświadczeń. Nadawanie perkusji pierwszoplanowej roli, nie tylko w utworach kameralnych, ale także w wokalnoinstrumentalnych i symfonicznych, stało się znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar – jej autorską „sygnaturą”. Fascynacja perkusją osiągnęła szczytowy punkt w *Koncertcie na perkusję i orkiestrę* (1998). Partia solowa w tej kompozycji jest bardzo rozbudowana pod względem instrumentarium. Dwie duże batterie w orkiestrze pełnią nie tylko funkcję akompaniująco-dobarwiającą, lecz w wielu fragmentach – dialogującą z solistą, tworząc swoistą grupę perkusyjną. Tak mówiła o tym utworze sama autorka:

Specyficzne, bogate i zróżnicowane walory brzmieniowo-barwowe, możliwości ruchowe i (co za tym idzie) ekspresyjne instrumentarium perkusyjnego, pozwoliły mi na uzyskanie ciekawych efektów i prowadzenie niekonwencjonalnej, pełnej kontrastów narracji muzycznej [...] Partia solowa wymaga wielkiej wirtuozerii, wrażliwości i kreatywnej wyobraźni. Pisałam ją (jak zresztą cały *Koncert*) z myślą o znakomitym perkusiście krakowskim, Janie Pilchu<sup>19</sup>.

Charakterystycznym utworem z ostatniego okresu twórczości były *Madonny polskie* na chór mieszany i orkiestrę (1974). Specyficzny skład orkiestry współtworzą tu: pojedyncza obsada instrumentów dętych drewnianych (bez fagotu), z grupy instrumentów dętych blaszanych – jedynie trąbki i puzony, bogata, głównie metaliczna perkusja (z poczwórnymi dzwonekami ministranckimi, po obu stronach chóru), z instrumentów smyczkowych – tylko wiolonczele i kontrabasy.

18 Adam Walaciński, *Pamięci Wiechowicza*, „Dziennik Polski”, Kraków 5-7 V 1973, s. 2.

19 Cyt. za: Katarzyna Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 124-125.

W roku 1976 powstał utwór na duży zestaw instrumentów perkusyjnych – *From end to end percussion* (dedykowany Marcie Ptaszyńskiej), dający jednemu wykonawcy szerokie możliwości interpretacyjno-wykonawcze. W roku 1977 powstało *Wyzwanie (Challenge)* na baryton i zespół kameralny, ze znaczącą rolą perkusji, która została podzielona w zespole na dwie batterie. W *Koncertie na orkiestrę* (1986) kompozytorka zastosowała analogiczny podział, zaś w *2 Dialogach* na zespół instrumentalny (1994) pierwszy perkusista wykonuje partię instrumentów perkusyjnych, a drugi partię marimby.

Inspiracją do powstania *Pieśni nad Pieśniami* na sopran, głos recytujący, mały chór męski i kameralny zespół instrumentalny (1984) stała się fascynacja tekstem *Biblii*. Ważne zadanie kolorystyczno-brzmieniowe spełniają w niej instrumenty perkusyjne z charakterystycznym brzmieniem sonagli, fleksatonu czy krotali. Jednym z najciekawszych utworów na fortepian i perkusję w polskiej literaturze XX wieku są *Warianty* z roku 1979 (dedykowane Krzysztofowi Drobie).

Jedynym utworem solowym na marimbafon jest *Fantazja* z roku 1987, z kolei *Music for five* (1988-90) na pięć zespołów perkusyjnych, charakteryzuje się bogatym i kameralnym brzmieniem instrumentów perkusyjnych. Kompozycja była wielokrotnie wykonywana na polskich i zagranicznych festiwalach muzyki współczesnej, w interpretacji Krakowskiej Grupy Perkusyjnej z towarzyszeniem dyrygenta i perkusisty w jednej osobie – Stanisława Welanyka.

Krzysztofowi Pendereckiemu na sześćdziesiąte urodziny Krystyna Moszumańska-Nazar podarowała *Un petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję (1993).

Po roku 1998 nastąpił u kompozytorki powrót do kameralnych obsad instrumentalnych: w *Muzyce jesieni* na klarnet, dzwony i perkusję (2001) oraz *Musiquette* na 2 trąbki i małą perkusję (2003). Do ostatnich utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar należą *Konfiguracje* na wiolonczelę i fortepian (2005), *Novelette* na flet i fortepian (2006) oraz *Mouvement des sons* na klawesyn solo (2007).



## 2. W „rodzinie” twórców spod znaku perkusji

Wśród kompozytorek debiutujących po II wojnie światowej w muzyce polskiej, obok Grażyny Bacewicz, znaczącą pozycję zajmuje Krystyna Moszumańska-Nazar, określana Pierwszą Damą polskiej muzyki współczesnej<sup>20</sup>. Postawa estetyczna, wierność wyznawanym ideom oraz bogata i różnorodna twórczość stawia jej nazwisko w szeregu wybitnych kompozytorów muzyki współczesnej. Styl kompozytorski nierozzerwalnie wiąże się z bezkompromisową postawą i wiernością autorskim założeniom artystycznym. Indywidualna i autentyczna estetyka łączy w sobie elementy tradycji, a także otwartość na nowe prądy i kierunki w sztuce.

Zdobyczy tradycji nigdy nie traktowała w sposób bierny, schematyczny, starając się wykorzystać jej osiągnięcia do własnych celów, zaś z nowych kierunków akceptowała jedynie te, które zgodne były z jej autentycznymi przekonaniem artystycznymi. Ewolucja języka muzycznego była więc w jej przypadku naturalnym procesem związanym ze zdobywaniem doświadczenia, pogłębianiem wiedzy i wrażliwości.

Dorobek twórczy Krystyny Moszumańskiej-Nazar, szczególnie utwory na perkusję – solowe i kameralne, są w polskiej muzyce współczesnej zjawiskiem bardzo znaczącym, które w istotny sposób przyczyniło się do rozwoju wykonawstwa muzyki perkusyjnej. Emancypacja perkusji i powierzenie jej ważnej roli w muzyce symfonicznej, a także często głównej roli w kompozycjach kameralnych, ma swój początek w okresie „eksperymentalno-sonorystycznym” (1959-1973). Odkrycie nowych możliwości kolorystyczno-brzmieniowych tego instrumentarium stało się także ważnym elementem w kształtowaniu własnego języka kompozytorskiego, zaś perkusja urosła do rangi znaku rozpoznawczego całej twórczości autorki *Wariantów*.

Kompozytorka ujawniła rodowód twórczych poszukiwań:

Po okresie zainteresowania dodekafonią przyszła fascynacja. Wspaniała emancypacja barwy, rytmu i artykulacji stworzyła nowe możliwości wypowiedzi, wprowadziła nowe sposoby gry, rozszerzyła instrumentarium muzyczne, doprowadziła do «odkrycia» instrumentarium perkusyjnego, do niedawna królującego tylko w muzyce jazzowej. Muszę powiedzieć, że w tej grupie szczególnie interesowały mnie instrumenty o bliżej nieokreślonej wysokości dźwięku oraz traktowanie ich często

---

20 Por. K. Penderecki, *Laudacja...*



wbrew dotychczasowemu przeznaczeniu, tzn. nie tylko rytmicznie, lecz quasi-kantylenowo<sup>21</sup>.

Ta fascynacja kompozytorki trwała do końca jej drogi artystycznej, a szczytowym osiągnięciem w tej dziedzinie był *Koncert na perkusję i orkiestrę* napisany w roku 1998. Po roku 2000 powstało jeszcze kilka kameralnych utworów z instrumentami perkusyjnymi.

Krystyna Moszumańska-Nazar dokonała swoistej *n o b i l i t a c j i p e r k u s j i*, która w zbiorowej mentalności środowiska kompozytorskiego pełniła rolę drugorzędną. Ukazując szerokie spektrum możliwości kolorystyczno-brzmieniowych instrumentów perkusyjnych, nadała im rangę pełnoprawnych instrumentów, zarówno w konfiguracjach kameralnych, jak i solowych. Najczęściej w muzyce autorki *Musiquette* perkusja spełnia rolę równorzędną z innymi grupami instrumentów, a często jest czynnikiem pierwszoplanowym.

- Styl muzyki perkusyjnej Krystyny Moszumańskiej-Nazar wyróżnia się także na tle kompozytorów polskich drugiej połowy XX wieku, tworzących kompozycje eksplorujące walory perkusji. *M a r t a P t a s z y ń s k a* (ur. 1943) jest kompozytorką i jednocześnie wykonawczynią. Przez długie lata była czynną perkusistką, propagującą polskie utwory na to instrumentarium. Wielokrotnie wykonywała utwory Moszumańskiej-Nazar, zarówno *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo, jak i *From end to end percussion*. Ten ostatni utwór, jej dedykowany, był przez nią prezentowany wielokrotnie – w Polsce i w USA. Ptaszyńska jako perkusistka komponuje utwory o różnej skali trudności. Jest więc autorką wielu utworów o charakterze dydaktycznym. Należą do nich: *Mała mozaika* na zespoły perkusyjne, *Suite variée* na kwartet perkusyjny i fortepian, *Fantazja meksykańska* na perkusję z fortepianem czy podręcznik *ABC perkusisty*. Z mniejszych form wyróżniają się: *Preludia* na wibrafon i fortepian, *Scherzo* na ksylofon i fortepian, *Jeu-Parti* na wibrafon i harfę czy *Cadenza* na flet i perkusję. Odrębny rozdział stanowią utwory kameralne, wśród nich: *Transformacje* na kwartet perkusyjny, *Siderals* na 2 kwintety perkusyjne i projekcję świetlną, *Linear Constructions in Space* na sekstet perkusyjny czy *Primary Colors* na kwartet perkusyjny. Najwyższy stopień trudności cechuje utwory na perkusję solo oraz koncerty: *Space Model* na perkusję z taśmą, *Con-*

21 Krystyna Moszumańska-Nazar, *Autorefleksja kompozytorska* [w:] K. Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny...*, s. 150.

*certo* na kwartet perkusyjny i orkiestrę, *Koncert* na marimbę i orkiestrę (dedykowany Keiko Abe), *Spider Walk* na perkusję solo (dedykowany Stanisławowi Skoczyńskiemu) czy *Drum of Orfeo* na perkusję i orkiestrę. Ilość jej utworów perkusyjnych jest imponująca. Można dostrzec także pewną predylekcję do łączenia instrumentarium perkusyjnego z instrumentami dętymi lub fortepianem. Dla Ptaszyńskiej tworzenie utworów z perkusją w roli głównej wynika w naturalny sposób z czynnego wykonawstwa i doświadczeń muzyka instrumentalisty. Tak więc w polu zainteresowania kompozytorki leży przede wszystkim wyeksponowanie elementów warsztatowo-technicznych, w których czynnik wyrazowy staje się jedynie wypadkową. Ptaszyńska wychodzi zatem od strony technicznej, natomiast u Moszumańskiej-Nazar na plan pierwszy wysuwa się brzmieniowość i kolorystyka instrumentów. Perkusja pełni tu rolę funkcyjną w budowaniu formy, dramaturgii czy ekspresji. U Moszumańskiej-Nazar żaden z elementów dzieła muzycznego nie istnieje sam dla siebie, wszystkie podporządkowane są idei formy ogólnej jako całości zamierzenia artystycznego.

Eksperymenty w zakresie tworzenia nowych efektów barwowych, artykulacyjnych czy sonorystycznych służą koncepcji dzieła muzycznego, którego głównym celem jest oddziaływanie na słuchacza. Cecha intensywnej wyrazowości nadająca sens sztuce i jej przesłaniu stanowi wyraz artystycznego światopoglądu i bezkompromisowej postawy wobec „presji awangardy”. W opozycji do ogólnego negowania wszystkich wartości w jej muzyce ważną rolę odgrywają piękno, proporcja, rzetelność warsztatu kompozytorskiego i „wyrazowość”. Gertruda Szymańska – wykonawczyni i badaczka utworów kompozytorki – doszła w analizie utworów do następujących wniosków:

Stylistyka większości utworów wykazuje cechy niemal ekspresjonistyczne. Skłonność do kontrastowego budowania narracji, przewaga pierwiastka epickiego, oscylacja napięć, wariabilny w charakterze tok przebiegu – oto cechy determinujące jej styl<sup>22</sup>.

- Nowatorskie podejście Krystyny Moszumańskiej-Nazar do wykorzystania perkusji, a także ciągle poszukiwanie nowych wartości brzmieniowych, stały się inspiracją dla wielu polskich twór-

22 Gertruda Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar: analiza i interpretacja utworów wybranych*, praca dyplomowa (rękopis), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002, s. 128.

ców. W twórczości K a z i m i e r z a S e r o c k i e g o muzyka na perkusję ma bardziej pokrewny wymiar z kompozycjami autorki *Pieśni nad Pieśniami* – tak od strony formalnej, jak i stylistycznej. Serocki jest autorem m.in. *Epizodów* na smyczki i 3 grupy perkusji, *Continuum* – sekstetu na instrumenty perkusyjne (dedykowanego Grupie Perkusyjnej ze Strasburga), z bardzo rozbudowanym instrumentarium oraz *Fantasmagorii* na fortepian i perkusję. Serockiego uważa się za jednego z czołowych przedstawicieli sonoryzmu w Polsce. W jego kompozycjach niezwykle ważną rolę odgrywa warstwa brzmieniowa. *Fantasmagoria* wymaga użycia całej gamy różnorodnych pałek, włącznie z pałkami klasterowymi i miotłkami. Powstają rozmaite efekty brzmieniowe, np. glissanda po rurach rezonansowych marimbafonu. Zestaw perkusji w tej kompozycji jest imponujący: występuje tutaj aż 37 instrumentów, od tradycyjnych aż do najbardziej wymyślnych, jak trzy różnej wielkości wiszące szklane butelki. Nowatorskie środki wykonawcze są wykorzystane w fortepianie – wykonawca używa różnego rodzaju pałek perkusyjnych do preparacji dźwięku, czy wałków plasteliny rozmieszczonych w szczegółowo określonych rejestrach. Pianista gra także pałkami, stukając w bok drewnianej obudowy fortepianu, a w innym fragmencie utworu uderza złączonymi palcami rąk w boki trzech żeber metalowej ramy, biegnących wzdłuż strun.

- Charakterystycznym i oryginalnym zjawiskiem w polskiej muzyce współczesnej jest twórczość (w tym utwory na perkusję) B o g u s ł a w a S c h a e f f e r a. Do jego najciekawszych kompozycji perkusyjnych można zaliczyć: *Equivalenze sonore* na perkusyjną orkiestrę kameralną, *Konstrukcje* na wibrafon solo (dedykowane Marcie Ptaszyńskiej), *Music for MI* na wibrafon, głos i instrumenty, *Gravesono* na orkiestrę instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych, *Solo: Konglomerat* na perkusję solo (dedykowany Janowi Pilchowi), czy *Matan I* na 3 perkusistów. Schaeffer to twórca poszukujący, nie rzadko prowokujący, który w interesujący sposób łączy improwizację muzyczną z teatrem instrumentalnym. Jego utwory perkusyjne to obszerny katalog środków i efektów brzmieniowych. Zapis partyturowy jest u niego niezwykle oryginalny i precyzyjny. „Partytura – diagram – pomysł całkowicie nowy, ale u mnie wynikał on w prostej linii z potrzeb zanotowania muzyki, której – co tu ukrywać – inaczej zanotować by się nie dało” – wyjął kompozytor<sup>23</sup>.

---

23 Cyt. za: Joanna Zajęc, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 26.

- W muzyce Włodzimierza Kotońskiego, który posługiwał się techniką dwunastotonową i aleatoryzmem, perkusja ma wysublimowane brzmienie i stanowi istotny element wyrazowy. Najbardziej charakterystyczne utwory z wykorzystaniem perkusji to: *Muzyka kameralna* na 21 instrumentów i perkusję, *Musica per fiati e timpani*, *Muzyka* na 16 talerzy i smyczki. W utworach kameralnych i orkiestrowych Kotoński stosuje z upodobaniem instrumenty perkusyjne latyno-amerykańskie i wschodnie, przykładem: *Tlaloc*, *Terra incognita*, *Musique en relief*, *Harfa Eola*. Kotoński jest także autorem – co warto podkreślić – *Leksykonu współczesnej perkusji* (1999).
- Szczególnego wyróżnienia wymagają oryginalne kompozycje na perkusję Stanisława Morzyto. *Per uno solo* to utwór z nurtu sonorystycznego, gdzie podstawą kompozycji jest preparacja fortepianu. Wykonawca pobudza struny oraz gra na płycie instrumentu, używając w tym celu różnych instrumentów perkusyjnych. Zupełnie inną kompozycją liryczno-medytacyjną, z dużą ilością membranofonów oraz rozbudowaną grupą gongów, dzwonek, krotali i instrumentów metalicznie brzmiących, jest *Vers Libre*, także na jednego wykonawcę.
- W interesujący sposób łączy w swoich utworach instrumenty perkusyjne europejskie i pozaeuropejskie Marcin Błażewicz. W *Arista – omen śmierci* na perkusję solo (kompozycja dedykowana Stanisławowi Skoczylaskiemu) oprócz rozbudowanego instrumentarium kompozytor zastosował elektroniczne przetwarzanie głosu wykonawcy, a w wersji koncertowej – dodatkowo barwną oprawę świetlną. Inne kompozycje Błażewicza to: *As* na perkusję i harfę, *Kundalini* na sextet perkusyjny (wykonawcy grając, jednocześnie deklamują słowa znanej mantry *Mani Padme Hum*), a z ostatnich utworów – *Concerto rustico* na marimbę i orkiestrę smyczkową. Jego kompozycje charakteryzuje specyficzna aura brzmieniowa i zmysł kolorystyczny. Błażewicz, podobnie jak Moszumańska-Nazar, przywiązuje wielką wagę do barw i odcieni instrumentów.
- Wśród kompozytorek piszących na perkusję należy wspomnieć o Grażynie Pstrokońskiej-Nawratil. Jest ona autorką kilku utworów na perkusję: *Ostinato* na kwartet perkusyjny, *Bis – Joke* na perkusję i fortepian, *Triangle!* na sextet perkusyjny oraz *Le soleil* na perkusję i orkiestrę. Ma ona swój własny, oryginalny styl – daleki od

konwencji. W poszukiwaniu interesującego brzmienia kompozytorka uzyskuje nośne znaczeniowo konstrukcje formalne. Wciąż zaskakuje świeżością twórczych pomysłów.

- Zupełnie odmienny styl, niezwykle dynamiczny – przeniknięty energią rytmu, charakteryzujący się ostrą motoryką i obecnością wielowarstwowych bloków brzmieniowych – reprezentuje w swej muzyce H a n n a K u l e n t y (wychowanka Włodzimierza Kotońskiego). Najciekawsze jej kompozycje na perkusję to: *Arci* na perkusję solo (dedykowany Stanisławowi Skoczylaskiemu), *Ride* dla 6 perkusistów, *Arcus* dla 3 perkusistów (oryginalne zastosowanie strojonych doniczek glinianych), wirtuozowski *One by One* na marimbę solo (dedykowany N.J. Živkovićowi) oraz utwór inspirowany melodyką i możliwościami kolorystycznymi gamelanu indonezyjskiego – *LySanxia* na 2 solistów, zespół gamelanowy i taśmę.

- Z najmłodszego pokolenia polskich kompozytorek uwagę zwraca A g a t a Z u b e l, a wśród jej utworów najciekawsze to: *Lumière pour percussion solo*, *Trivellazione a percussione*, *Zdjęcia z albumu* na marimbę i kwartet smyczkowy. Muzyka autorki wpisuje się w nurt post (czy: neo) sonorystyczny.

\* \* \*

Nowatorskie podejście Krystyny Moszumańskiej-Nazar do wykorzystania perkusji, a także ciągle poszukiwanie nowych wartości brzmieniowych, stały się inspiracją dla całego pokolenia twórców polskich. Na tle muzyki współczesnej drugiej połowy XX wieku twórczość autorki *Music for five* odgrywa niezwykle ważną rolę. Szczególne znaczenie dla rozwoju wykonawstwa perkusyjnego mają kompozycje z zakresu literatury przeznaczanej na to instrumentarium. Wielofunkcyjny i wielostronny sposób wykorzystania perkusji czyni jej dorobek swoistym kompendium wiedzy w kwestii nowoczesnych rozwiązań, środków wykonawczych czy katalogu nowych brzmień instrumentów. Dlatego nie dziwi następujący sąd wartościujący: „Żaden z twórców polskich drugiej połowy ubiegłego wieku nie wypracował tak wszechstronnego i koherentnego zarazem zbioru środków oraz sposobów wykorzystania możliwości instrumentarium perkusyjnego”<sup>24</sup>.

---

24 G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 140.



## Rozdział II

### Prezentacja wybranych utworów perkusyjnych Analiza i interpretacja

#### 1. 3 *Etiudy koncertowe* na perkusję solo (1969) Katalog nowych brzmień

Szukałam i nadal szukam brzmień,  
które według mnie są ładniejsze i ciekawsze.  
*Krystyna Moszumańska-Nazar*

3 *Etiudy koncertowe* pochodzą z drugiego okresu twórczości kompozytorki, określanego mianem „eksperymentalno-sonorystycznego” – są cyklem przeznaczonym dla jednego wykonawcy. Pozostają one w pewnej opozycji do siebie – pod względem tempa, charakteru, doboru instrumentów czy pałek do gry. W każdej z etiud instrumentarium zostaje wykorzystane w innych proporcjach. Wykonawca ma do dyspozycji: marimbafon, 3 talerze (soprano, alto, tenore), tamburo militare (werbel ze sprężynami) oraz 3 tom-tomy. Kompozycja powstała z inspiracji krakowskiego perkusisty jazzowego – Janusza Stefańskiego, który był również wykonawcą wcześniejszych utworów kompozytorki. Tak wspomina tamte wydarzenia Krystyna Moszumańska-Nazar: „Pomyślałam, że dla takiego świetnego perkusisty nie mogę przecież napisać jakiegoś zwyczajnego «ta,ta,ta»..., trzeba szukać czegoś nowego, jakiegoś odmiennego rodzaju brzmień, innego sensu narracji”<sup>25</sup>.

---

25 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej...*, s. 159.

- **I Etiuda** cechuje się refleksyjnym i spokojnym charakterem muzyki. Tempo wolne ♩ = 72 (MM), jej czas trwania to około 4 minuty. Występuje tutaj zapis rytmiczny bez podziału na takty i bez metrum porządkującego przebieg narracji muzycznej. Dramaturgię utworu budują wewnętrzne napięcia, które autorka osiąga poprzez zagęszczanie wartości rytmicznych, kontrasty rejestrów i dynamiki.

W toku muzyki występują konwencjonalne wartości rytmiczne, w punktach kulminacyjnych podporządkowane zostają one stronie wyrazowej. Jeśli chodzi o formę utworu, można uznać, iż jest jednocześnie, łukowana z wewnętrznymi dialogami instrumentów. Dla podkreślenia wyrazu, barwy i kontrastu, w tej i kolejnych etiudach autorka zastosowała szereg różnego rodzaju pałek oraz miotełki. I tak, na samym początku kompozytorka zaleca użycie pałek z miękką główką (z włóczki lub filcu) – dotyczy to partii marimby i trzech talerzy.

Ów początkowy odcinek utworu jest nastrojowy i delikatny. Wykorzystanie miękkich i ciężkich pałek, o dość dużej średnicy główek, podkreśla ciepłą barwę głęboko brzmiących, drewnianych sztabek marimby i niskich alikwotów długo nabrzmiewających talerzy.

W kolejnej odsłonie narracji między wyżej wymienionymi instrumentami następuje zamiana pałek na twardsze, tym razem z miękkiej gumy. Odcinek *rubato e sostenuto* jest bardziej ruchliwy, w jego wnętrzu pojawia się segment (*ripetere liberamente*), w którym podane dźwięki powtarza się w wykonaniu dowolnie, zmieniając tempo, rytm i dynamikę.

Przykład 1. I Etiuda, 1. system

Sposób myślenia kompozytorki w tym utworze nawiązuje do tradycyjnego modelu budowania i rozwiązywania napięć w muzyce. Interesującym efektem brzmieniowym jest echo włączonych sprężyn werbla. Motyw werblowy pojawia się tylko raz, podobnie jak krótkie tremolo na tom-tomach. Jednak ich znaczenie barwowe staje się istotne ze względu na użycie nietypowych dla tych instrumentów pałek (fil-



cowych oraz gumowych). Sprężyny werblowe rezonują w zależności od dynamiki i stopnia intensywności tremola wykonywanego na marimbie czy talerzach.

W kolejnym odcinku pojawia się dialog pomiędzy marimbą a talerzami. Oprócz wcześniejszych współbrzmień, w większości sekundowych i nonowych, dochodzą tu do głosu septymy wielkie, łagodzone eufonicznymi tercjami małymi.

Przykład 2. I Etiuda, 2. system

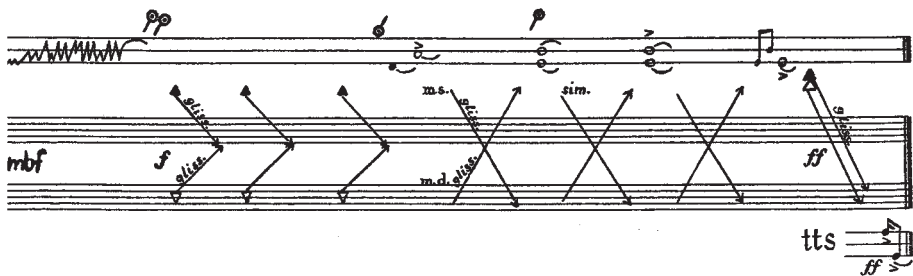
Przybierająca na sile dynamika (*f subito* i *ff subito*) przerywana jest gwałtownymi kontrastami (*p subito* czy *pp subito*). Kulminację wzmacniają dodatkowo akcenty i tremola dwudźwięków marimby.

Końcowy epizod, nawiązujący do początku utworu, wiąże się z powtórnym zastosowaniem pałek z miękką główką. W tym miejscu motyw wykonywany na trzech talerzach jest bardziej rozbudowany i tworzy swoistą „melodię”. Kompozytorka napisała to trochę przekornie, aby uwrażliwić słuchaczy na ton metalicznych płaszczyzn, jakie powstają przy nakładaniu się wybrzmienia trzech instrumentów perkusyjnych o różnej, lecz nieokreślonej jednoznacznie wysokości dźwięku. Kontrast wnoszą pojawiające się krótkie, akcentowane melodie w najwyższym rejestrze marimby.

Ostre brzmienie marimby w wysokim rejestrze – uzyskane dzięki zastosowaniu pałek z bardzo twardymi plastikowymi główkami – tworzy nową, „szklistą” barwę. Glissanda po „czarnych” i „białych” sztabkach kończy mocne uderzenie w talerze, wieńczące końcowy epizod narracji. Architektonika utworu opiera się na kontrastach w zakresie: dynamiki, zestawiania skrajnych rejestrów marimby, czy zróżnicowania barwowego w wyniku użycia różnego rodzaju pałek. Nietypowo potraktowane instrumenty, brzmiące z natury głośno (werbel, tom-tomy, talerze), ukazane delikatnie, tworzą subtelną i nastrojową aurę dźwiękową.

W ostatnim fragmencie *I Etiudy* wykonuje się krótką, improwizowaną partię na talerzach, po której następuje szereg różnego rodzaju glissand marimby, przedzielanych talerzami w pojedynczych dźwiękach lub dwudźwiękach. Jak pisze Gertruda Szymańska:

Wyodrębnić można trzy sposoby realizacji glissanda: 1. prawa ręka w kierunku opadającym po górnym szeregu płytek, lewa zaś w kierunku wznoszącym po dolnym, diatonicznym szeregu. Obie ręce spotykają się w centralnym rejestrze instrumentu, gdzie kończą pochód glissando; 2. obie ręce mijają się docierając do skrajnych przeciwległe rejestrów (ten rodzaj glissanda jest bardziej intensywny, posiada jakby szerszy zasięg); 3. obie ręce w kierunku opadającym (od najwyższego rejestru), jedna po sztabkach górnych, druga po dolnych<sup>26</sup>.



Przykład 3. *II Etiuda*, 8. system

Całość dopełniają bardzo głośne, akcentowane uderzenia w skrajnie brzmiące tom-tomy.

- *II Etiuda* stanowi kontrastujące ogniwo w cyklu. Wyrazista motoryka i zagęszczenie rytmiczne sugerują charakter scherza. Główną rolę odgrywa tutaj rytm. Wyznacznikiem wirtuozowskiego charakteru jest także tempo  $\text{♩}=100-110$  (MM), określone przez kompozytorkę jako *allegro giocoso*. Przebieg narracji muzycznej wyostrzają zmienne i wyraziste sposoby artykulacji (akcenty, *staccato*, *acuto*, *secco*), które budują stronę wyrazową kontrastujących z sobą odcinków. W inicjującym wstępie marimby następuje mocne zagęszczenie wartości rytmicznych: od ósemek poprzez triole i szesnastki do kwintol i sekstol, tworząc pierwszą wyraźną kulminację w utworze.

W kolejnym segmencie, mającym wyraźne odniesienie do *I Etiudy*, nadrzędną rolę ogrywają zmiany artykulacyjne (*acuto*, *secco*). Odwra-

26 Cyt. za G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 27.

cając pałki gumowe i grając drewnianymi trzonkami (pod warunkiem, iż będą one wykonane z bardzo twardego drzewa) na talerzach i w wysokim rejestrze marimby, uzyskać można prawdziwe *acuto*. Ponownie kulminację tego segmentu poprzedza stopniowe zagęszczanie wartości rytmicznych, zwieńczone mocnym akcentem w dynamice *ff*.

Następny segment figuracji rytmicznych wykonywanych na trzech tom-tomach stanowi echo marimbafonowego wstępu. Początkowy temat imituje „melodia” na tom-tomach, wyostrzona artykulacją *secco*, w dynamice *piano*, tworzącej silny kontrast do wcześniejszego odcinka. Kolejny dialog marimby i tom-tomów wprowadza lekki i zabawny nastrój, podkreślony przez ciągle zmiany metrum.



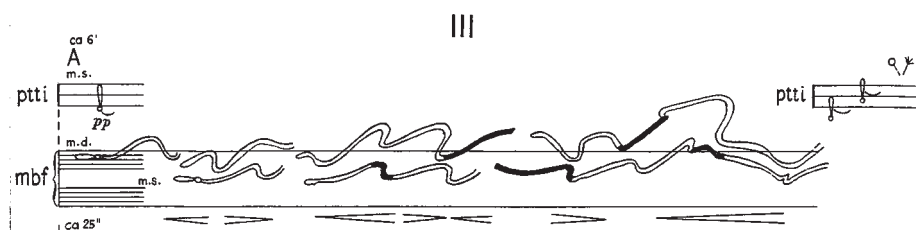
Przykład 4. II Etüda, 4. system

Kompozytorka precyzyjnie zaznacza określenia wyrazowe, które determinują, w sposób intencjonalny, z góry przez nią założony rodzaj ekspresji. Dzięki nim trafniej można zbudować napięcia i kontrasty między odcinkami, a niejednokrotnie także wewnątrz segmentów pojawiających się „nieoczekiwanie”. Dla uwypuklenia brzmienia i barwy membranofonów w kolejnym odcinku dodane zostają przednutki, wcześniej już sygnalizowane w marimbie. Zaskakującym efektem barwowym, po sekwencji marimby, jest tremolo na werblu, bez włączonych sprężyn.

- **III Etüda** zbudowana jest z pięciu segmentów A, B, C, D i E, które mogą być wykonane w dowolnej kolejności. Kompozytorka sugeruje, aby zachować ewentualnie tę kolejność, ale inne następstwo jest jak najbardziej możliwe. Aby lepiej oddać charakter tej aleatorycznej kompozycji, w której wiele fragmentów zapisanych zostało swobodnie, ostatecznie zmieniłem kolejność na A, B, C, E i jako ostatni segment D. O długości trwania każdego segmentu decyduje wykonawca – od decyzji interpretatora zależy też rytmika i melodyka. Tradycyjny, ścisły zapis nutowy nie wystarczył autorce *Etюд* do zawarcia tak wielu nowych komponentów i elementów wykonawczych.

Szczegółowa i jakże interesująca jest legenda efektów dźwiękowych. I tak, w segmencie A wykonuje się glissanda klasterowe, dzięki

przesuwaniu poziomo ułożonych pałeczek werblowych po „białych” i „czarnych” sztabkach. Kompozytorka doskonale wiedziała, iż ze względu na konstrukcję pałki werblowej, która zwęża się ku końcowi, glissanda te nie będą jednolite wewnątrz przebiegu. Zagospodarowanie długiego odcinka czasowego (25”), przy zachowaniu wolnego tempa (*andantino*), wymaga od wykonawcy inwencji w zakresie interpretacji. Dobry efekt przynosi energiczne urytmizowanie przebiegów pomiędzy „białymi” i „czarnymi” sztabkami.



Przykład 5. III Etüda, 1. system

Odcinek wykonywany na talerzach, w którym operuje się zaledwie trzema wysokościami tonów, zaskakuje bogactwem środków artykularycyjnych i sposobów wydobywania dźwięku. Już samo określenie *delicato* sygnalizuje, aby te z natury głośne instrumenty potraktować inaczej – szmerowo, dyskretnie, melodycznie. Przeróżne sposoby artykulacyjne są wynikiem kombinacji miękkich pałek i miotełek. W obszarze głośniejszej dynamiki do tych metalicznych odcieni dochodzą rezonujące sprężyny werbla. We wszystkich trzech *Etюдach* brzmienie werbla ukazane jest przede wszystkim w charakterystycznym dlań „tremolo”. Jedynie w końcowym odcinku segmentu A tremolo należy wykonać miotełkami, przechodząc płynnie od krawędzi membrany do środka i z powrotem. Efekt ten występuje tylko raz w całej kompozycji. Szeroka gama nowych propozycji dotyczy sposobów wydobywania dźwięków na zawieszonych talerzach:

- a. uderzenie w talerz od spodu końcem pałeczki;
- b. uderzenie w talerz główką pałeczki;
- c. uderzenie główką pałeczki w główkę talerza;
- d. pocieranie talerza trzonkiem miotełki;
- e. pocieranie talerza trzonkiem miotełki ruchem okrężnym;
- f. pocieranie talerza trzonkiem miotełki ruchem okrężnym i natchmiastowe stłumienie;

- g. pocieranie o kant talerza trzonkiem miotłki lub pałeczki;
- h. pozostawienie do wybrzmienia.



Przykład 6. III Etiuda, 2. system

Segment B ukazuje wachlarz nowych brzmień marimby. W tempie *allegretto* lub *allegro* wybór wysokości dźwięków pozostaje w gestii wykonawcy; zapis sugeruje kierunek i kształt rytmiczny przebiegu frazy. Końcowy fragment segmentu przynosi wykorzystanie wszystkich możliwych kombinacji klastrów z użyciem „białych” i „czarnych” sztabek. Segment C kontrastuje z poprzednim fragmentem i zarazem całą etiudą. Wyeksponowane tu zostało brzmienie tom-tomów – rytmiczne i typowo perkusyjne. Tempo jest tu dowolne, a rytm należy zachować jedynie w przybliżeniu. Zarys rytmiczny nosi pewne cechy dowolności, ze względu na brak kresek taktowych, zaś w efekcie prowadzi do krótkiej improwizacji. W kwestii zastosowania pałek istnieją dwie możliwości – obie zależne od inwencji wykonawcy. Obok klasycznego użycia pałek werblowych, kompozytorka sugeruje wykonanie pojedynczych dźwięków na marimbie, odwrotną stroną tych pałek.

Ważną rolę w kształtowaniu dramaturgii odgrywają zmiany dynamiczne: *mf* – *psub.* – *fsub.* – *mfsusb.* – *mp*.



Przykład 7. III Etiuda, 5. system

Najwięcej możliwości twórczych dla wykonawcy przynosi segment D z szeroko zakrojoną improwizacją. Wychodząc od ścisłego zapisu odcinka inicjującego typową formę etiudy – z podanym tempem, metrum i właściwymi dlań środkami wyrazu – kompozytorka powierza dalszy

przebieg myśli muzycznej, wyobraźni i kreatywności odtwórcy. Jest to najdłuższy fragment improwizowany w całym cyklu i może trwać od jednej do dwóch minut. Dodatkowym walorem tej improwizacji jest zaprezentowanie kilku instrumentów. Solista decyduje o rozłożeniu napięć rytmicznych, dynamicznych, czy zmianach pałek.

The image shows a musical score for Example 8, III Etüde, 6th system. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score includes staves for marimba (m), tom-tom (tts), and triangle (tmb). A large bracket labeled 'ptti' spans the entire system, with the instruction 'improvisando, minimo 1' - maximo 2'' written below it.

Przykład 8. III Etüda, 6. system

Segment E, najmniej rozbudowany ze wszystkich, ma postać dialogu marimby i talerzy. Wzajemne przenikanie się obu „głosów” kończy długie tremolo werbla, w cichej dynamice, z odbitą na końcu szesnastką. Zwrot ten jest jednym ze „znaków firmowych” Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Kompozytorka i tym razem nie sugerowała rodzaju pałek: można więc zastosować pałki o twardych bądź miękkich główkach do marimby lub pałki werblowe. O czasie trwania tego segmentu decyduje wykonawca. III Etüda trwa około 6 minut, kompozycja całego cyklu około 15 minut.

O genezie zainteresowania perkusją kompozytorka wypowiedziała się w sposób następujący: „To był początek mojej własnej drogi w świecie awangardy. Potem sobie uzmysłowiłam, że przy tradycyjnej obsadzie instrumentalnej, jakiej używam, bez pomocy taśmy magnetofonowej, do wzbogacenia brzmienia przyda mi się perkusja”<sup>27</sup>. Podsumowując tę pierwszą solową kompozycję na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar, warto zwrócić uwagę na kilka ważnych aspektów. Autorka, pisząc ten utwór w 1969 roku, miała do dyspozycji niezbyt bogate instrumentarium perkusyjne. Mimo to potrafiła tak umiejętnie dobrać instrumenty, iż w formie z jej gatunkowej natury eksponującej walory techniczno-warsztatowe uzyskała interesujące kombinacje brzmieniowe. Tradycyjne pojmowanie roli instrumentów melodycznych i niemelodycznych zostaje tutaj w zaskakujący sposób zmienione, np. funkcje melodyczne powierza autorka tom-tomom, zaś marimba ewokuje brzmienia natury sonorystycznej. Dzięki

27 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej...*, s. 159.

temu interesujący katalog barw służy do podkreślenia indywidualnych cech brzmieniowych. Starannie dobrane rodzaje pałek, uruchomienie różnych miejsc uderzania w instrumenty membranowe i metalowe świadczy o wielkiej wyobraźni autorki, a jednocześnie o jej znajomości specyfiki instrumentarium perkusyjnego. Finezyjna gra barw i kolorów – czy to w ramach jednego instrumentu, czy w różnych kombinacjach – jest wynikiem wysublimowanego słyszenia i traktowania perkusji na równi z innymi instrumentami, pełniącymi tradycyjną rolę instrumentów solowych.

Nagrywając ten utwór, starałem się wzbogacić osobistą interpretację w zakresie jeszcze innych rodzajów brzmień i współbrzmień, np. używając palców, różnych części dłoni czy poszukując jak najbardziej odpowiedniego rodzaju twardego drzewa. Różne stopnie twardości główek gumowych stwarzają także szerokie pole wyboru, w zależności od pożądanых efektów brzmieniowych. W finale *I Etiudy* zmieniłem (za zgodą kompozytorki) pałki z plastikowymi główkami na bardzo twarde główki wykonane z drzewa palisandrowego. Dzięki temu zabiegowi pozostał ostry charakter brzmienia, a kolor stał się bardziej szlachetny. W partii tom-tomów w segmencie C zróżnicowałem barwę membranofonów, przechodząc płynnie od krawędzi, do środka instrumentu. Oryginalny efekt przyniosło pionowe uderzanie odwróconymi pałkami hikorowymi, które – w zetknięciu z twardymi sztabkami – stworzyło nowe, „butelkowe” brzmienie. *Etiudę III* zakończyłem segmentem D, ponieważ finał jest poprzedzony długą improwizacją. Zastosowałem tu różne rodzaje artykulacji, uzyskane poprzez: uderzenia palcami w talerz, szybkie przesunięcie po metalowej powierzchni płytką paznokcia oraz efekty akustyczne, jakie daje p s t r y k n i ę c i e w główkę talerza lub uderzenie kostką palca. Eksperymenty w poszukiwaniu nowych, miękkich brzmień na wszystkich rodzajach talerzy przyczyniły się do wprowadzenia innowacji w technice pobudzania dźwięku (m. in. „rzucenie” luźnej dłoni na powierzchnię talerza, na wzór uderzenia w membranofony, takie jak conga czy bongosy). W partii tom-tomów i werbla zastosowałem kilka rodzajów rim-shotów, a także uderzeń w same obręcze i uderzeń pałka o pałkę na membranie (zabiegi te były konsultowane z kompozytorką).

Podobnym w konstrukcji utworem są *Bagatele* na fortepian (1968-1971). Kompozytorka porusza w nim różne problemy współczesnej techniki kompozytorskiej, wychodząc od dodekafonii, kierując się przez punktualizm, a potem linearyzm, aż do aleatoryzmu. Jest to utwór dydaktyczny, napisany z myślą o młodych pianistach, aby przybliżyć



im muzykę współczesną i zagadnienia jej wykonawstwa. Mamy tu analogię do *III Etiudy* – konkretnie chodzi o *Bagatelę (IX)*, która składa się z pięciu ruchomych segmentów. Kolejność ich wykonania jest dowolna, może być uwzględniona ta podana przez kompozytorkę lub inna, zaproponowana przez instrumentalistę. Poszczególne segmenty mogą być także powtarzane. *Bagatele* są zatem utworem, który daje wiele możliwości dla inwencji interpretatorskiej młodego artysty.

Autorka *Etiud* w kilku miejscach tego utworu prowokuje wykonawcę do „osobistych poszukiwań”:

I tak też sobie wyobrażam wykonanie moich kompozycji, że stają się one rozmową muzyczną i wtedy utwór żyje, a ja jestem skłonna podzielić się z wykonawcami, że tak powiem, honorami twórcy. Wiem bowiem doskonale, że odpowiednie rozłożenie akcentów, zniuansowanie barw brzmienia jest na równi zasługą ich talentów i ich wyobraźni<sup>28</sup>.

## **2. Warianty na fortepian i perkusję (1979)** **Dramaturgia w służbie ekspresji**

Utwór winien być owocem natchnienia...  
*Witold Lutosławski*

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku kompozytorzy polscy zainteresowali się poważnie instrumentami perkusyjnymi, dzięki czemu powstało wiele interesujących utworów. Poszerzające się instrumentarium perkusyjne, pochodzące z różnych zakątków świata, inspirowało zarówno wykonawców, jak i twórców nowej muzyki. Jak pisze Hanna Kostrzewska:

Tradycyjny arsenał perkusyjny zostaje wzbogacony o następujące instrumenty: xilorimbę (pochodzenia południowo-amerykańskiego i afrykańskiego), conga (pochodzenia afrykańskiego) – zwane także tumba, wibrafon (powstały w 1920 roku w Ameryce), bongosy (pochodzenia południowo-amerykańskiego), hi-hat (przejęty z muzyki rozrywkowej), cow bell (przejęty z muzyki jazzowej), claves (pochodzenia południowo-amerykańskiego), tempelbloki (pochodzenia azjatyckiego), guiro (pochodzenia południowo-amerykańskiego), bat (frusta), marakasy<sup>29</sup>.

28 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej...*, s. 162.

29 Hanna Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 21.



Listę kompozytorów i najbardziej reprezentatywnych utworów przedstawiam poniżej:

- Włodzimierz Kotoński – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959), *Musica per fiati e timpani* (1963), *Muzyka na 16 talerzy i smyczki* (1969), *Harfa Eola* (1973; wykorzystanie instrumentów perkusyjnych azjatyckich i latynoamerykańskich);
- Kazimierz Serocki – *Continuum* na 6 perkusistów (1965-66), gdzie kompozytor zastosował aż 123 instrumenty perkusyjne, *Fantasmagoria* na fortepian i perkusję (1970/71);
- Zbigniew Penherski – *Incantationi I* na zespół perkusyjny – 6 wykonawców (1972);
- Witold Rudziński – *Concerto grosso* na perkusję i 2 orkiestry smyczkowe (1970), *Duo concertante* na perkusję – 2 wykonawców (1976);
- Marta Ptaszyńska – *Space Model* na perkusję dla jednego wykonawcy (1971-75), *Concerto* na kwartet perkusyjny i orkiestrę (1974), *Siderals* na dwa kwintety perkusyjne i projekcję świetlną (1974), *Mobile* dla dwóch perkusistów (1976);
- Franciszek Woźniak – *Symfonia* na perkusję, dla 6 wykonawców, dedykowana Poznańskiemu Zespołowi Perkusyjnemu (1970).

*Warianty* na fortepian i perkusję zostały skomponowane w roku 1979. Mimo iż utwór wykracza poza ramy II okresu twórczości, który w opinii badaczy wyznaczony został latami 1959-1973, swoją estetyką jest mocno zakorzeniony w technice sonorystycznej. Sama kompozytorka stwierdziła, że właśnie zainteresowanie sonoryzmem wpłynęło na dobór obsady wykonawczej. Utwór dedykowany został Krzysztofowi Drobie w dowód wdzięczności za inicjatywę i organizację kilku edycji Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli.

Instrumentarium *Wariantów* jest znacznie bardziej rozbudowane niż w 3 *Etiudach*. Obok podstawowego zestawu instrumentów perkusyjnych, który stanowił swoistą bazę obejmującą trzy różnej wysokości talerze, trzy tom-tomy, werbel i marimbafon (wszystkie te instrumenty były zastosowane w *Etiudach*), kompozytorka wzbogaciła obsadę o nowe instrumenty. Są tu do dyspozycji również: pięć tempelbłoków, dwa blocchi di legno, gong, tam-tam, trzy kotły i wielki bęben. Dobór ten stwarza optymalne zróżnicowanie wysokości – zestawienie niskiego, średniego i wysokiego brzmienia, zarówno w instrumentach metalo-

wych, jak i membranowych czy drewnianych. Forma utworu wynika z narracji, która odbywa się na zasadzie kontrastu bądź ewolucji; myśli muzyczne przechodzą płynnie jedna w drugą. Kompozytorka stosuje nietypowe środki artykulacyjne w fortepianie oraz kładzie duży nacisk na sposób wydobywania dźwięku w perkusji. Właśnie układy artykulacyjne i interwałowo-fakturalne wyznaczają formę tego utworu. Instrumenty melodyczne są tutaj traktowane przede wszystkim kolorystycznie, dla podkreślenia i uzyskania specyfiki brzmienia i uintensyfikowanej ekspresji. Kompozycja została zapisana bez podziału na takty – poszczególne jej odcinki mają podany czas trwania (w przybliżeniu); całość trwa około 14 minut.

W pierwszej fazie utworu, którą możemy potraktować jako rodzaj długiego wstępu, autorka *Wariantów* wykorzystuje instrumenty drewniane, nisko brzmiące 2 blocchi di legno, również nisko brzmiący kocioł oraz tam-tam i gong. Blocchi di legno wydają krótkie, suche brzmienie, kocioł i tam-tam – dźwięk ciągły, jakby metaliczny. Pojedyncze uderzenia lub niewielkie grupy, jakie tutaj słyszymy, podkreślają oryginalność brzmienia opisywanych instrumentów. W tym samym czasie w fortepianie występują pojedyncze, akcentowane dźwięki. W miarę rozwoju dialogu pojawiają się przebiegi coraz pełniejsze, rozbudowane, przechodząc płynnie od niskich do wysokich rejestrów instrumentu.

Artykulację w perkusji różnicuje się, wykonując tremolo na kotle i tam-tamie od krawędzi instrumentu do jego środka i z powrotem, powtarzając ten zabieg wielokrotnie. Cała ta rozwinięta myśl muzyczna ulega stopniowej gradacji dynamicznej i metaliczna barwa tam-tamu zmienia się podczas nabrzmiewania, tworząc specyficzną, akustyczną głębię i efekt nakładania się alikwotów. W partii fortepianu kompozytorka używa dysonujących interwałów (sekundy małe, septymy wielkie, nony wielkie), następuje spiętrzenie chromatycznych pochodów. Wielokrotne repetycje potęgują kombinacje ostrych współbrzmień, dodatkowo wzmacnianych sforzalami i akcentami. Całość dopełnia określenie dotyczące ekspresji – *drammatico*, sugerujące charakter wykonywanego fragmentu.

Pierwszą fazę utworu wieńczą głośne klastery w fortepianie i pojedyncze uderzenia w gong i tam-tam. „Kulminacja ta kończy I fazę rozwoju *Wariantów*, która to faza bazowała na idei repetycyjności i stopniowego rozszerzania wolumenu eksponowanego materiału...” – zauważa Gertruda Szymańska<sup>30</sup>. Na tle głośno wybrzmiewającego wstępu roz-

---

30 G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 60.

poczyna się faza druga. Dochodzą nowe instrumenty – tempelbloki, werbel (na którym gra się pałkami drewnianymi oraz miotełkami). W dalszej kolejności pojawiają się talerze. Dźwięk jest z nich wydobywany przy użyciu miotełek oraz pałek filcowych. W pierwszym pokazie marimby występują klastery, ale wykonywane pałkami werblowymi (nie klasterowymi), dlatego też ich brzmienie nie jest zbyt ostre. Nowy kolor dźwiękowy wprowadzają tom-tomy. Charakter II fazy jest kontrastujący w stosunku do początku utworu.

W dialog fortepianu z perkusją włączają się kolejne instrumenty i ukazywane są coraz inne możliwości artykulacyjne. Obok efektów jednoczesnego glissanda w przeciwnych kierunkach, tremola, nieregularnych repetycji czy artykulacji staccato w fortepianie, w partii werbla pojawiają się akcentowane rim-shoty (uderzenia w membranę i metalową obręcz jednocześnie). Dość charakterystyczne jest zjawisko „jété” (mocne uderzenie w środek werbla i przesunięcie – z odbiciem – pałki do brzegu instrumentu), występujące w większości utworów perkusyjnych kompozytorki.



Przykład 9. *Warianty*, strona 5, 2. system

Membranofony dialogują na zmianę to z fortepianem, to z metalicznie brzmiącymi talerzami. Oprócz tradycyjnych uderzeń, talerze pociera się metalowym prętem wykonując ruch okrężny lub uderzamy drewnianą pałką w brzeg (pod kątem 90 stopni). Duża gradacja dynamiczna i repetowane sekwencje w najwyższym rejestrze fortepianu, stanowią zakończenie drugiej fazy utworu.

Początek trzeciej fazy rozpoczyna dwukrotne tremolo werbla, które stanowi łącznik do krótkiej improwizacji. Solowe *improvvisando* na tom-tomach daje możliwość rozwinięcia motywów pojawiających się uprzednio w partii fortepianu. Po nim następuje fragment utrzymany w spokojnym intymnym nastroju, zapoczątkowany wejściem fortepianu.

improvisando

Tms

p mp p pp sempre

tranquillo

Pf

p

sost

125

Przykład 10. *Warianty*, strona 6, 2. system

Odcinek *tranquillo* utrzymany jest w dynamice oscylującej wokół *piano*, wprowadza jednak elementy nowe, które budują napięcie na kształt łuku. Należą do nich: nakładanie się na siebie kilku warstw, stanowiących o zagęszczeniu faktury, wzmożona motoryka, zastosowanie szerokiego instrumentarium dobarwiającego partię fortepianu. Subtelny nastrój podtrzymuje temat marimbowy, który rozwija swoją myśl z pojedynczych, skupionych dźwięków, przeplatając je delikatnymi „cytatami” tempelbłoków, werbla, talerzy i tom-tomów. Specyficzny koloryt tworzą wybijające się współbrzmienia tercji małych w marimbie, pojawiające się na przemian w wysokich i niskich rejestrach. Dopelnieniem balladowego charakteru jest brzmienie talerzy, na których wykonuje się ciche tremola, trzymając w jednej ręce miotłkę i miękką pałkę do marimby.

Tbl.

Ptt.

p simile

Przykład 11. *Warianty*, strona 8, 1. system

Po sekcji wyznaczonej artykulacją tremolo, które pojawia się niemal we wszystkich instrumentach perkusyjnych, następuje glissandowy łącznik, prowadzący do fragmentu kończącego trzecią fazę. Odcinek ten stanowi rozbudowane solo kotłów (*ad libitum*). Tremolowane dwudźwięki są

spotęgowane przez użycie glissand w górę i w dół na kilku kotłach. W ten sposób budowane są kolejne napięcia nie tylko od strony rytmicznej; także interwał nony *f-ges* dodaje niepokojącego brzmienia.

Po tym pokazie możliwości brzmieniowo-barwowych kotłów następuje finał *Wariantów*, którym jest czwarta faza. Nadrzędnym czynnikiem formotwórczym jest w niej motoryka i rytm, które wyznaczają charakter końcowego odcinka utworu. Rodzaj pulsacji można przyrównać do marszu rozpoczynającego się wstępem w postaci niskich dźwięków fortepianu i kotła. Tajemnicze i mroczne „preludium” nosi określenie *misterioso*. Zaraz po tym wprowadzeniu w odpowiedni nastrój następuje mocno rozbudowana partia tom-tomów, która jest stopniowo zagęszczana drobnymi wartościami rytmicznymi. Ten ruch staje się coraz wyraźniej dobitny przez nieregularne akcenty oraz kwintole i sekstole, ekspresyjnie przyspieszane (*accelerando e stringendo*).

The image shows a musical score for Example 12. It consists of two systems of staves. The top system is for the piano, starting with a melodic line that includes triplets and a dynamic marking of *mp*, which later changes to *mf*. The bottom system is for the drums, showing a rhythmic pattern of chords with a dynamic marking of *mf*. Above the piano staff, there is a diagram of a drumstick with arrows indicating glissando movements up and down.

Przykład 12. *Warianty*, strona 9, 3. system

Kolejnym nowym odcieniem barwowym, jaki pojawia się i powoduje wzrost napięcia, staje się wprowadzenie (po raz pierwszy w utworze) wielkiego bębna. Na tle wybrzmienia fortepianu rozpoczyna się bardzo długie tremolo werbla (*drammatico*). W tym odcinku prym wiedzie fortepian, przyczyniając się do wzmocnienia faktury. Dopełnieniem tego potężnego brzmienia jest tremolo tom-tomów do którego fortepian dołączy dziewięciodźwiękowe akordy wykonywane *sforzato*. Kompozycję kończy efektowna kulminacja. Szerokoakordowe uderzenia fortepianu przybierają na sile dzięki zagęszczeniu poprzez *accelerando*. Wieńczącą kulminację stanowią dwa dobitne uderzenia wielkiego bębna, wraz z szeroko rozłożonymi klasterami fortepianu. Ostatnia kulminacja spotęgowana jest dramatycznym zerwaniem poprzez stłumienie

wybrzmienia instrumentów. Taki rodzaj zakończenia utworu był rzadko stosowany przez autorkę. Z kolei charakterystyczny sposób kształtowania narracji muzycznej, gdzie finalna kulminacja poprzedzona jest wzrostem dynamiki i zagęszczeniem faktury, pojawia się w większości jej utworów perkusyjnych.

*Warianty* na fortepian i perkusję to jeden z najbardziej cenionych utworów perkusyjnych Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Pełen kontrastów i różnorodności kolorystyczno-brzmieniowej przynosi bogaty obraz wielowarstwowej przestrzeni sonorystycznej. Poprzez zastosowanie szerokiej palety rodzajów artykulacji, a także nadawanie instrumentom zróżnicowanych ról, kompozytorka uzyskała tu niezwykłą ekspresję i dynamikę formy. Wariabilny sposób budowania napięcia eksponuje szerokie walory brzmieniowe instrumentów zaskakujących nowymi jakościami kolorystycznymi (np. perkusyjne traktowanie fortepianu, liryczny nastrój będący udziałem perkusji). Pojawiają się fragmenty punktualistyczne i aleatoryczne, dopełniając tym samym różnorodność akcji dźwiękowej.

Przebieg narracji muzycznej w znacznym stopniu zdeterminowany jest komplementarnym współdziałaniem instrumentów perkusyjnych i fortepianu. W architektonice utworu ekspozycja efektów sonorystycznych koresponduje z myśleniem motywicznym. Forma kształtowana jest także dzięki krótkim fragmentom improwizowanym, dającym wykonawcom możliwość kreatywnego współtworzenia utworu. W celu odpowiedniego prowadzenia narracji należy uwzględnić także techniczne aspekty wykonania, jak choćby umiejętne odwracanie kartek nutowych, tak aby wykonywane ruchy wkalkulować w gestykulację podporządkowaną kreowaniu przebiegu muzycznego.

Wiele nowości staje się udziałem perkusji. W partii werbla pojawiają się ostre uderzenia typu „rim-shot”, potem „jété”. Pocieranie talerzy metalowym prętem, kombinacje różnych rodzajów pałek, wykorzystywanie miotelek, zastosowanie sposobów wydobycia dźwięku w różnych miejscach instrumentu, szukanie metalicznych brzmień na tam-tamie, otwiera przestrzeń nowych i interesujących jakości brzmieniowych. Kompozycja wymaga od wykonawców dużej wyobraźni, wrażliwości i umiejętności inspirowania się nawzajem. Niezmiernie ważnymi czynnikami są tutaj: stopniowe rozłożenie napięć wewnętrznych, tak aby przygotować kulminacje, których jest kilka w całej kompozycji, frazowanie, kształtowanie dynamiki poszczególnych fragmentów w odniesie-

niu do Kody utworu, gdzie następuje finał wzajemnego dialogowania obu instrumentalistów.

Jak zauważył Leszek Polony: „Zróżnicowanie barw, silne i dramatyczne kontrasty, aż do najbardziej gwałtownych erupcji dźwięku charakteryzują także fortepianowe i perkusyjne utwory Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Bardzo żywiołowe, witalne, wręcz awangardowe w swej agresywności *Warianty* na fortepian i perkusję stanowią jakby ostatnie słowo kompozytorki w jej nowatorskiej estetyce – po nim następuje czas syntezy”<sup>31</sup>.

### **3. *Fantazja* na marimbafon solo (1987) Z potrzeby intensywnego wyrazu**

Dla mnie zawsze nadrzędnym czynnikiem była ekspresja.

*Krystyna Moszumańska-Nazar*

*Fantazja* na marimbafon solo została skomponowana w Krakowie w 1987 roku, z myślą o wybitnym marimbafoniście amerykańskim – Leigh’u Howardzie Stevensie. W swoich wspomnieniach kompozytorka zaznaczyła:

Dostałam jego adres od Marty Ptaszyńskiej, to ona mówiła mi o moich utworach na perkusję. Mnie z kolei opowiadała, że on jest znakomitym perkusistą i specjalizuje się w grze na marimbie. Wiedząc, że dla takiego wirtuoza właściwie nie istnieją granice w zakresie trudności technicznych, mogłam nie ograniczać swojej wyobraźni także w domenie specyficznych efektów brzmieniowych...<sup>32</sup>.

Jest to jedyna tego typu kompozycja na instrument perkusyjny solo, w innych utworach marimba zawsze występuje w zestawie, przynajmniej z kilkoma innymi, a najczęściej z kilkunastoma instrumentami perkusyjnymi.

*Fantazja* jest kompozycją typowo wirtuozowską, z zastosowaniem trudnych technicznie przebiegów po całej skali instrumentu, prowadzenia niezależnych linii melodycznych czy układach szerokointervalowych. Kompozycja wymaga zastosowania specjalnych pałek klasterowych, które muszą być zrobione samodzielnie przez wykonawcę. Ich specyfika (muszą objąć interwał septymy *f-e*, *h-a*), polega na nietypowym kształcie. Pałka na całej swej po-

31 Leszek Polony, *Jubileusz Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, „Ruch Muzyczny”, 1994, nr 25, s. 3.

32 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej ...*, s. 174.



wierzchni, powinna bardzo szczelnie przylegać do sztabek instrumentu (tego rodzaju pałek klasterowych nie oferują firmowi producenci, najlepiej wykonać je własnoręcznie). Osiągnięcie specyfiki brzmienia było zabiegiem zastosowanym celowo. Kompozytorka wyjaśnia rodzaj wykonywanego glissanda pałkami klasterowymi: „na marimbie takie sposoby gry powodują, że nie każda płytka odzywa się z taką samą głębią dźwięku i stąd całościowy efekt brzmieniowy mojego typu glissanda jest odmienny od tego, który jest uzyskiwany na marimbie w wyniku tradycyjnego sposobu gry...”<sup>33</sup>. Arsenal zalecanych pałek obejmuje także: pałki werblowe (najlepiej z bardzo twardego drzewa, np. z hikory), pałki marimbowe z miękką oraz twardą główką.

Forma utworu jest jednoczęściowa, z wyraźnie wydzielonymi sekwencjami myśli muzycznych. W charakterystyczny dla kompozytorki sposób muzyka jest pisana linearnie, ze wzajemną korespondencją harmonii, ekspresji i zdecydowanych kontrastów.

Istotną rolę w utworze spełnia rytm, który poddawany nieustannym modyfikacjom i przekształceniom nadaje kompozycji niepokojący charakter. Częste zmiany metrum i zmienność struktur rytmicznych budują przestrzeń dźwiękową pełną krótkich mikronapięć. Precyzyjny zapis tempa i określeń wykonawczych wymaga od interpretatora dyscypliny w kwestii gospodarowania czasem i ekspresją. Ze względu na wirtuozowski charakter, kompozycja wymaga dużych umiejętności warsztatowo-wykonawczych.

Po krótkim, bardzo zdecydowanym wstępie pojawiają się klastery, obejmujące białe i czarne płytki w różnych kombinacjach dźwiękowych. Sekwencję dźwiękową w takcie 8. wykonuje się pałkami klasterowymi, uderzając w płytki marimby najkrótszą powierzchnią drzewa pod odpowiednim kątem. Powstaje w ten sposób ciekawa, „młotkowa” barwa w instrumencie, w wyniku zestawienia dwóch różnych rodzajów drzewa (marimby oraz pałek).



Przykład 13. *Fantazja*, strona 1, 2. system

Po dwugłosowym odcinku (*espressivo, con grazia*), na kilka taktów zostaną zastosowane pałki werblowe. Wykonując nimi tremola na płytkach marimby, można uzyskać efekt brzmieniowy zbliżony do barwy kastanietów.

33 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej ...*, s.160.



Od taktu 49. ekspresja wzrasta poprzez zastosowanie nieregularnych grup, akcentów i zmian dynamicznych. Motywy nakładają się warstwowo. Glissanda w kierunku wznoszącym wykonuje się prawą ręką na białych płytkach, zaś te opadające lewą ręką, po rurach rezonansowych. Wybrzmienie pustego głuchego metalu tworzy specyficzną barwę w połączeniu z wysokimi dźwiękami marimby. W dramatycznym przebiegu narracji, kontrast stanowi chorałowy fragment w taktach 57-66, przynoszący melodię w wyższym głosie (*molle*) – łagodnie, z wycuciem, w dolnym zaś akompaniament na repetowanych dźwiękach (*delicato*). Ten odcinek choć zanotowany w metrum  $\frac{4}{4}$  może być wykonany dość swobodnie (*senza rigore*), jednak melodyka kształtuje frazę.

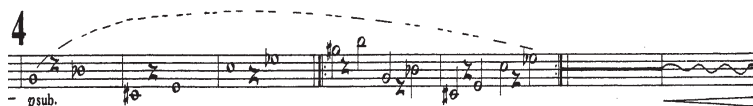
W kolejnej sekwencji najważniejszym czynnikiem staje się rytm i jego interakcja pomiędzy głosami. Napięcie budowane jest na zasadzie kontrastów dynamicznych, pomiędzy dwoma planami i zagęszczania wartości rytmicznych.

W następnej sekwencji brzmieniowej dysonujące współbrzmienia (sekundy, nony), podkreślone trylami, przeciwstawiane są motywom rytmicznym o coraz bardziej skomplikowanej strukturze.



Przykład 14. *Fantazja*, strona 3, 3. system

Napięcie w tym utworze budowane jest łukowo, toteż kolejna sekwencja bazuje na zmianach metroritmicznych, które doprowadzają do sekwencji następnej – *giocoso*. Fragment ten wprowadza lekki, wesoły nastrój, wywołany przekształceniami rytmicznymi wcześniej użytych struktur. Nagle – stanowczo i zdecydowanie – owo „fantazjowanie” zostaje urozmaicone ostrym brzmieniem pałek werblowych w wysokim rejestrze instrumentu. W kolejnym epizodzie najważniejsza jest barwa dźwięku: na plan pierwszy wysuwają się pochody tercji małych.



Przykład 15. *Fantazja*, strona 4, 5. system

Podobny zabieg zastosowała kompozytorka w *Wariantach*, gdzie rozładowanie napięcia po ekspresyjnej kulminacji następuje w postaci progresji tercjowej. Te tonalnie brzmiące m e l o d i e zakończą figury sekundowe, wykonywane bardzo szybko, po których powrócą klastery, tym razem wykonywane tradycyjnymi pałkami werblowymi, dającymi niejednolite brzmienie wszystkich dźwięków instrumentu, w odróżnieniu od pałek klasterowych.

Finał poprzedza sekwencja, w której wykorzystane zostały: skrajne rejestry, nieregularne grupy (10:8, 11:8, 14:8), zagęszczenie rytmu, septymy wielkie, kwinty zmniejszone, tremola oraz tryle. Ostatnią sekwencję wyznacza powrót do początkowego tempa ( $\text{♩}=104$ ): pojawiają się reminiscencje materiału melorytmicznego, zawartego w kompozycji.

W ostatnich pięciu taktach kompozytorka raz jeszcze kontrastowo łączy dwugłos prawej ręki wykonującej glissanda po białych płytkach z pojedynczymi dźwiękami lewej ręki na czarnych płytkach. W dolnym głosie pojedyncze dźwięki tworzą skalę pentatoniczną (*cis-dis-fis-gis-ais*). Konsonansowy pochód kończy interwał septymy wielkiej. Utwór kończy się w nastroju uspokojenia i wygaszania emocji. Analogicznie jest zamknięta rozbudowana kompozycja na perkusję solo *From end to end percussion* oraz jedyny utwór kameralny na zespół perkusyjny *Music for five*.

Od strony wykonawczej należy zwrócić uwagę na kilka istotnych szczegółów. Stanowią one sumę doświadczeń i przemyśleń wynikających z wielokrotnego wykonywania utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar przez autora. Wykonawca, mając do dyspozycji partyturę utworu, może w istotny sposób wpływać na dobór środków wyrazu, zależny od wyobraźni, dojrzałości artystycznej i kreatywności. Kompozytorka akcentowała potrzebę wrażliwości muzycznej i intuicji w odczytaniu intencji twórcy:

To są takie barwowe niuanse, które tylko muzyk specjalista, ktoś wyczulony na najdrobniejsze zmiany w barwie brzmienia, ktoś, kto się w skupieniu pochyla nad tą moją partyturą, może zauważyć i usłyszeć...<sup>34</sup>.

Obok subiektywnych czynników interpretacyjnych, ważnym elementem w tej kompozycji jest właściwy dobór pałek. Wykonując *Fantazję* kilka razy, w różnych warunkach akustycznych, zauważyłem konieczność dostosowania rodzaju twardości główek pałek marimbowych do długości wybrzmienia dźwięku. Zupełnie różne są propor-

---

34 Cyt. za: M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej...*, s. 162.

cje i kontrasty w sali koncertowej, w „suchej” akustyce (taka akustyka charakteryzuje np. salę koncertową Konserwatorium Muzycznego w Odense), w odróżnieniu od sali o dużym pogłosie i kilkusekundowym wybrzmieniu (tego typu akustykę posiadają wnętrza kościelne).

Moje spostrzeżenia konsultowane były z kompozytorką. W konsekwencji stosuję dwa komplety pałek marimbowych o różnej twardości główek. Pierwsze, nieco delikatniejsze w odcinku od  $\frac{4}{4}$  – *delicato*, po fermacie na 2. stronie *Fantazji*. Drugi komplet bardziej twardych główek (lecz ciągle z rodzaju miękkich) po pierwszej fermacie na ostatniej stronie, aż do końca kompozycji.

*Fantazja* wymaga od wykonawcy dużej dyscypliny w realizacji określeń wykonawczych. Tylko precyzyjne wykonanie rytmów, przestrzeganie temp, realizowanie dynamiki oraz zróżnicowanie charakteru dzięki respektowaniu określeń wyrazowych przyniosą zamierzony przez kompozytorkę cel. W kilku momentach można pozwolić sobie na większą swobodę, decydując np. o tempie powtarzanych figur w dowolnym porządku lub grając mniej lub bardziej nieregularne schematy melodyczne określone przez autorkę.

Zróżnicować można także szybkość wykonywania dźwięków ujętych klamrą oraz nieregularnych powtórek tej samej wysokości dźwięków. Po wnikliwej analizie partytury, dostrzega się fragmenty polifonicznego prowadzenia głosów, nacechowane dużym ładunkiem lirycznej ekspresji. To wszystko jednak jest podporządkowane narracji muzycznej, a wpływa na zniuansowanie barwy i siły wyrazu.

#### **4. *Music for five* na 5 zespołów perkusyjnych (1988-1990)** **Perkusyjny styl *brillant***

Zawsze najważniejszy był dla mnie ów wyraz, ekspresja, co jest, jak mi się wydaje, charakterystyczną cechą mojej muzyki.

*Krystyna Moszumańska-Nazar*

*Music for five* powstała dla Krakowskiej Grupy Perkusyjnej. Jest to utwór dla pięciu wykonawców, lecz przez samą kompozytorkę określony jako kompozycja przeznaczona na pięć zespołów perkusyjnych. Kompozycja powstawała dwuetapowo: jej pierwsza część została napisana w Krakowie (w roku 1988) i wówczas stanowiła samodzielny utwór. Prawykonanie utworu w tej postaci odbyło się 24 lutego 1989 roku na Festiwalu „Musica Viva” w Monachium (organizowanym przez Radio Bawar-

skie)<sup>35</sup>. Dwa lata później powstała część druga. Ostatecznie kolejność utworów została zamieniona i w tej wersji kompozycja wykonana została po raz pierwszy w kwietniu 1991 roku na Festiwalu „Poznańska Wiosna Muzyczna”<sup>36</sup>.

W twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar *Music for five* jest jedyną tak rozbudowaną kompozycją na zespół perkusyjny. W skład instrumentarium zalicza się:

- w I głosie – 10 rodzajów instrumentów (sonagli, triangel, 3 krotale, 3 talerze wiszące, talerze a due, gong jawajski, 5 tempelbłoków, werbel, 4 bongosy oraz wibrafon);
- w II głosie – 8 rodzajów instrumentów (sonagli, 3 krotale, 3 talerze wiszące, gong chiński, 4 bloki drewniane, werbel, 4 tom-tomy oraz marimba);
- w III głosie – 7 rodzajów instrumentów (fleksaton, 3 talerze wiszące, gong chiński, 4 bloki drewniane, werbel, 4 tom-tomy i również marimba);
- w IV głosie – 10 rodzajów instrumentów (triangel, dzwonki alpejskie, 3 krotale, 3 talerze wiszące, gong jawajski, 5 tempelbłoków, werbel, 4 bongosy, dzwonki i dzwony rurowe);
- w V głosie – 9 rodzajów instrumentów (fleksaton, triangel, 2 talerze wiszące, gong chiński, tam-tam, guiro, werbel, wielki bęben oraz 4 kotły).

Razem tworzą one imponującą rozmiarami orkiestrę perkusyjną – zdecydowaną większość stanowią instrumenty o bliżej nieokreślonej wysokości brzmienia. Autorka optymalnie zróżnicowała wysokości brzmień wśród instrumentów metalowych, drewnianych czy membranofonów. I, II i IV głos mają do dyspozycji po 3 krotale (niski, średni i wysoko brzmiący), 3 różnej wielkości talerze (soprano, alto, tenore), a V głos dysponuje 2 talerzami.

Każdy instrumentalista używa tamburo militare (c.c.) – werbla z włączonymi sprężynami. W I głosie znajdują się także 4 różnej wysokości bongosy (najlepiej ze skórzanymi membranami) i 5 tempelbłoków. II głos ma dla odmiany 4 tom-tomy (z plastikowymi membranami) i 4 woodbloki, a z kolei IV głos, analogicznie do I – 4 bongosy i 5 tempelbłoków.

W każdym z głosów umieszczone zostały gongi chińskie lub jawajskie oraz drobne instrumenty metalowe (sonagli, fleksatony, cencerosy czy triangle), pełniące najczęściej role dobarwiające. Z instrumentów melodycznych wiodące partie należą do wibrafonu i dwóch marimb, dopełniają je dzwonki, dzwony rurowe, a rozbudowana partia 4 kotłów

---

35 Krakowska Grupa Perkusyjna w składzie: Jacek Berlin, Mariusz Czarnecki, Andrzej Gliszewski, Jan Pilch, Beata Wilewska oraz Stanisław Welanyk (dyrygent).

36 Krakowska Grupa Perkusyjna w składzie: Jacek Berlin, Wiesław Jamioł, Mariusz Kupczak, Mariusz Pikuła, Tomasz Sobaniec oraz Stanisław Welanyk (dyrygent).

jest najczęściej traktowana quasi-melodycznie, prowadząc narrację w nowatorski sposób.

Charakteryzując ten utwór kompozytorka wypowiedziała się o szerokiej gamie instrumentów:

Duże i wielorakie instrumentarium perkusyjne zestawione w pięciu grupach daje ogromne możliwości w kształtowaniu narracji muzycznej oraz w wykonaniu. Pozwala na uzyskiwanie bardzo bogatych i zróżnicowanych efektów brzmieniowo-barwowych, rytmicznych, fakturalnych i wyrazowych<sup>37</sup>.

*Music for five* jest utworem dwuczęściowym, w którym każda część spełnia odmienną rolę w konstrukcji formalnej. W części pierwszej prym wiodą instrumenty perkusyjne melodyczne (wibrafon, marimby, dzwonki i kotły), które budują spokojny, liryczny nastrój na bazie tonalnej harmoniki. Spokojne tempo, bardzo cicha dynamika *p*, *pp*, a nawet *ppp*, określenia *delicato*, dotyczą instrumentów sztabkowych, jak również talerzy czy werbla, instrumentów z natury głośnych.

The image shows a musical score for five percussion instruments. The instruments are labeled as follows: I. Vib (Vibrafon), II. Mb (Marimba), III. Mb (Marimba), IV. Cam (Cymbali), and V. Pth (Werbel). The score is for page 3, system 2. The tempo is marked 'con grazia' and the dynamics are 'ppp' and 'p'. The score shows melodic lines for the vibrafon and marimbas, and a complex, layered texture for the cymbals and gong. A fermata is present over the cymbal part. A rehearsal mark '6' is at the top right.

Przykład 16. *Music for five*, strona 3, 2. system

Pozostałe instrumenty, przede wszystkim metalicznie brzmiące, wytwarzają nastrój szmerowy, tajemniczy, tworząc tło. Tremola na talerzach, gongach, tam-tamie to warstwa spinająca i dobarwiająca całość brzmienia. Dyskrecji dodają metalowe miotłki, dzięki którym werbel z włączonymi sprężynami stapia się barwą z resztą nieokreślonych brzmień. Kompozytorka chcąc wyeksponować wielogłosowe plany har-

37 Cyt. za: K. Kasparek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny...*, s. 98.

moniczne w wibrafonie, marimbie, dzwonek, a później również w kołach podkreśla to oznaczeniem *en dehors* (na zewnątrz, wyraziście).

Interesującym efektem kolorystycznym jest wykonanie melodii na krotkach, przy użyciu metalowych prętów do trianguła, dzięki temu ich szczególnie wysoka transpozycja zyskuje łagodniejsze wybrzmienie. Moszumańska-Nazar stapia metaliczny charakter wibrafonu i dzwonek rurowych. Z kolei w innym odcinku łączy wibrafon z dzwonekami, wykorzystując w ich partii nawet trójdźwięki. Do tego subtelnego nastroju dołączają się w szerokiej gamie metaliczne odcienie sonagli, talerzy, werbla (z metalowymi miotłkami) oraz fleksatonu.

Przykład 17. *Music for five*, strona 10, 1. system

Tonalne brzmienie podkreśla zastosowanie konsonansowych interwałów – oktaw (niezmiernie rzadko stosowanych przez kompozytkę), jednocześnie w wibrafonie oraz 2 marimbach. W innym fragmencie pięciotaktowy przebieg dźwiękowy prowadzony jest w unisonie wibrafonu i dzwonek rurowych.

Pierwsza część jest przykładem oryginalnego, plastycznego potraktowania instrumentów perkusyjnych z całym bogactwem kolorystyczno-brzmieniowym. W zakresie dynamiki, za wyjątkiem nielicznych fragmentów *forte*, większość sekwencji oscyluje wokół *mf*. Stonowaną ekspresję uwypuklają wielokrotnie pojawiające się określenia *piano subito*, a nawet *pianissimo*. W tej dynamice często stosowane tremola w dwudźwiękach wibrafonu lub czterodźwiękach 2 marimb jednocześnie, dodają delikatności i głębi brzmienia oraz ukazują szlachetność barwy drewnianych sztabek.

W dużym kontraście stoi część druga kompozycji. Funkcja melodyczna i harmoniczna zostaje powierzona instrumentom o bliżej nieokreślonej wysokości brzmienia. Architektonika formy jest bardzo rozbudowana. Kompozy-

torka buduje ekspresję, wykorzystując szeroki wachlarz możliwości brzmieniowych: od szmerów, finezyjnych struktur rytmicznych wykonywanych palcami, poprzez efekt dźwiękowy gongu uderzanego pięścią lub pocieranego metalowym prętem do spiętrzenia klastrów w instrumentach sztabkowych. Napięcie rozwija się łukowo poprzez mocno zaznaczone kulminacje aż do rozbudowanego kanonu, prowadzonego na instrumentach niemelodycznych (bongosy, tempelbloki, werbel, bloki drewniane oraz kotły). Kulminację końcową wieńczy wirtuozowskie improwizacje wszystkich wykonawców.

W przeciwieństwie do części pierwszej, która rozpoczyna się grą płam barwowych, w części drugiej wyeksponowana zostaje rytmika. Od samego początku tej części kompozytorka operuje strukturami rytmicznymi, podlegającymi licznym metamorfozom. Rytm jest tutaj najmocniej eksponowanym czynnikiem formotwórczym. Jego ciągle zagęszczanie i liczne kombinacje brzmieniowe tworzą napięcia i ekspresję (membranofony z talerzami lub wibrafon i 2 marimby z tempelblokami i blokami drewnianymi).

Przykład 18. *Music for five*, strona 12, 3. system

Konsekwencją wielokrotnego powtarzania sekwencji melodyczno-rytmicznych są nietypowe podziały występujące w partii marimby (13:12, 20:18), a następnie w partii wibrafonu (9:8, 10:8). Uwagę zwraca też zastosowanie klastrów w partii wibrafonu, instrumentu, który był rzadko używany przez kompozytorkę w utworach typowo perkusyjnych.

W wielu fragmentach autorka *Bel canta* stosuje interesującą strategię zestawiania barw pokrewnych. Kotły i bongosy wyposażone w membrany skórzane dodają oryginalności brzmieniu i emanują miękką i ciepłą barwą, szczególnie we fragmentach wykonywanych palcami.



Przykład 19. *Music for five*, strona 11, 2. system

Pierwszą kulminacją tych rytmicznych modulacji będą klastery, wykonane unisono na 2 marimbach i wibrafonie. Dla uspokojenia charakteru autorka *Un petit cadeau* wprowadza rozbudowany odcinek *meno mosso* (*reflessivo*). Spokojne, metaliczne barwy gongów, fleksatonów i talerzy tworzą plastyczne odcienie, gdzie kantylenę prowadzą dzwony rurowe w sposób delikatny i nastrojowy.

Przykład 20. *Music for five*, strona 17, 1. system

Stopniowo następuje zagęszczanie rytmu, rozpoczyna się rodzaj „marszu” i kolejny łącznik zakończą głośne, szklście brzmiące klastery w wibrafonie i marimbie. W miarę rozwoju narracji muzycznej pomiędzy wszystkimi głosami pojawiają się wielotaktowe tremola – na ich tle lepiej słycać melodie w wibrafonie i marimbach oraz kotłach. Ten fragment jest także rozbudowany melodycznie: mało w nim ostrych brzmień sekundowych czy nonowych, a sporo układów tercjoowo-seksto-



wych, brzmiących konsonansowo. Kontrastową, wyróżniającą się sekwencję *grazioso* rozpoczyna temat bongosów przywołujący skojarzenie z marszem. Temat przeprowadzony we wszystkich głosach tworzy rodzaj kanonu, w którym kompozytorka powierzyła przebiegi melodyczne instrumentom o nieokreślonej wysokości brzmienia.



Przykład 21. *Music for five*, strona 23, 2. system

Można dostrzec pewną analogię z drugą częścią *Interpretacji* na flet, taśmę i perkusję (1967), która jest napisana w formie fugi, zachowującej klasyczne elementy tej formy.

*Grzioso* stanowi kolejny kontrast, zarówno w stosunku do części pierwszej utworu – spokojnej, refleksyjnej, gdzie dominują instrumenty melodyczne – marimbafony, wibrafon, dzwonki i kotły, jak i do sposobu potraktowania instrumentów niemelodycznych – właśnie jak najbardziej melodycznie i harmonicznie. Po bongosach temat przejmują bloki di legno, następnie werbel oraz tempelbloki. Ostatni pokaz tematu należy do kotłów. Głos czwarty, który rozpoczynał ten kanon także jako pierwszy zapoczątkuje partie improwizowane, które podejmą kolejne głosy. W improwizacjach następuje spiętrzenie figur rytmicznych, pojawiających się wcześniej wielokrotnie.

Brzmienie instrumentów drewnianych i membranofonów zostaje wzbogacone odcieniami metalicznymi – talerzami, gongami i tam-tamem. Fragmentem interesującym pod względem harmonicznym jest *misterioso*, stanowiące nawiązanie do pierwszego *meno mosso*.

Łącznik ten zawiera reminiscencje motywiczne początku drugiej części. Poprzez rozrzedzenie faktury i wyciszenie dynamiczne łagodzi napięcie przed finałowym fragmentem. Progresja opadająca w instrumentach melodycznych poprzedza rozbudowaną kodę.

Koda oparta jest na improwizacjach wszystkich głosów. Pierwszą z nich, trwającą około 10 sekund, prezentuje drugi głos. Następny odcinek improwi-

zowany, trwający około 20 sekund, dotyczy już wszystkich pięciu głosów. Zakończenie utworu należy do instrumentów metalowych: tremolo we wszystkich głosach realizowane jest w zróżnicowanej dynamice. Ostateczna kondensacja napięcia następuje w głośnym, jednoczesnym akordzie wszystkich wykonawców. Nagły i niespodziewany efekt końcowy jest wynikiem obniżenia poziomu dynamiki aż do końcowego *niente*.

Kompozycję naznaczoną silnymi kontrastami i spiętrzeniem przeciwieństw tak określiła sama autorka:

W całości narracja muzyczna przebiega i rozwija się ewolucyjnie, spina-  
na w punktach kulminacyjnych kontrastowymi strukturami pionowymi.  
*Music for five* jest utworem wirtuozowskim, dającym wykonawcom duże  
możliwości opisu instrumentalnego i interpretacyjnego<sup>38</sup>.

*Music for five* to jeden z najważniejszych utworów polskich przeznaczonych na zespół perkusyjny z drugiej połowy XX wieku. Warto zauważyć, iż – ze względu na stopień trudności – wymaga od wykonawców sporego doświadczenia w grze zespołowej. Wspólne kreowanie przestrzeni czasowej, kształtowanie dynamiki z uwzględnieniem specyfiki brzmienia „instrumentów solowych” lub różnych zestawień – to zadanie dla profesjonalnego zespołu perkusyjnego. Właściwe prowadzenie narracji poszczególnych fraz, z uwzględnieniem zależności długości wybrzmienia pomiędzy poszczególnymi instrumentami w aspekcie wspólnego poczucia czasu, daje efekt pełni brzmienia orkiestrowego.

Obok kompozycji Hanny Kulenty (*Ride* dla 6 perkusistów oraz *Arcus* dla 3 perkusistów), czy Marcina Błazewicza (*Kundalini* dla 6 perkusistów) oraz Bogusława Schaeffera (*Matan I* dla 3 perkusistów), *Music for five* stanowi jedną z najciekawszych pozycji kameralistyki perkusyjnej tego okresu. Wielokrotne doświadczenia związane z wykonaniem tej kompozycji pokazują, iż w celu uzyskania właściwych proporcji pomiędzy poszczególnymi głosami niezbędne było prowadzenie zespołu przez dyrygenta. Jako utwór niezwykle rozbudowany od strony formalnej, jak również w kwestii instrumentarium i wielobarwnej faktury, wymagał szczególnego potraktowania. Dzięki obecności dyrygenta-perkusisty (tu w osobie Stanisława Welanika<sup>39</sup>), partie przewodnie zostały czytelnie wyeksponowane na tle poszczególnych o b s z a r ó w b r z m i e n i o w y c h.

38 Cyt. za K. Kasperek, *Krzyszyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny...*, s. 98.

39 W nagraniu CD dokonanym przez Krakowską Grupę Perkusyjną- *Przestrzenie rytmu...*

## Rozdział III

### **Charakterystyka wyróżniających się elementów W stronę stylu indywidualnego muzyki na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar**

#### **1. Forma i dramaturgia. O procesie kształtowania napięć**

Dramaturgia utworu wiąże się nierozdzielnie z jego architektoniką, ekspresją, rozłożeniem napięć i przebiegiem narracji muzycznej. W zakresie konstrukcji utworu dla Krystyny Moszumańskiej-Nazar nadrzędną cechą jest zawsze idea formalno-warsztatowa, a także wyrazista technika kompozytorska, niezmiennie zgodna z założeniami estetycznymi kompozytorki. W kwestii wartości estetycznych koncepcja wyznaczająca kierunek działania ogniskuje się wokół sfery formalno-dramaturgicznej, gdzie ustalają się pewne cechy charakterystyczne, właściwe dla autorskiego stylu kompozytorskiego. Należą do nich:

- tendencja do kontrastowego budowania przebiegu narracji muzycznej;
- dominacja pierwiastka epickiego – „narratywnego”;
- „wahadłowe” rozkładanie napięć muzycznych;
- podlegający ciągłym zmianom tok przebiegu muzyki.

Owa wariabilność wpływa na niezwykle dynamiczność kompozycji, przy czym należy zauważyć, iż autorka zachowuje właściwe proporcje pomiędzy doskonałą techniką warsztatową a wirtuozerią środków wykonawczych.

Ekspresja utworu jako czynnik konstrukcyjny podlega zasadzie kreowania wyrazu muzycznego w sensie emocjonal-

n y m. U kompozytorki *Music for five* barwa, brzmieniowość i ekspresja są elementami uczestniczącymi w procesie budowania dramaturgii utworu. Trzymając się konsekwentnie dyscypliny formalnej czy stylistycznej, kompozytorka tworzy nowe jakości brzmieniowe, wykorzystując ogromną paletę możliwości instrumentarium perkusyjnego. Z tego powodu utwory perkusyjne Krystyny Moszumańskiej-Nazar posiadają wysokie walory techniczno-warsztatowe i w równej mierze – wykonawczo-brzmieniowe. Wyróżniają się poprzez żywość i niezwykłą energię, wynikającą ze specyficznego sposobu prowadzenia rozwoju formy w czasie.

W kwestii budowy formalnej autorka *Wariantów* odchodzi od tradycyjnych schematów konstrukcyjnych. Jej kompozycje cechują się oryginalnym kształtem architektoniki i rozwiązań konstrukcyjnych. Autorka buduje napięcia muzyczne w utworach perkusyjnych różnymi środkami. Potrafi w interesujący, a nawet i zaskakujący sposób, przetrząsnąć punkt ciężkości ze strony melodyczno-harmonicznej na sferę artykulacji i barwy, a czasami także dynamiki. Formę muzyczną kształtuje wykorzystując rozmaite zestawy instrumentów: począwszy od bardzo rozbudowanego instrumentarium (nawet do kilkudziesięciu instrumentów perkusyjnych, jak w *Music for five*), do operowania małym, wręcz skromnym zestawem instrumentów (szczególnie najwcześniejsze kompozycje z eksponowaną perkusją – *Interpretacje* na flet, taśmę i perkusję oraz *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo). Kompozytorka wychodzi od form klasycznych, lecz nie stanowią one dla niej sztywnej ramy, a jedynie pewien „konstrukt”, punkt odniesienia do tego, co często określa się jako „pamięć muzycznych gatunków” z ich cechami atrybutalnymi.

Różne elementy dzieła muzycznego mają dla kompozytorki znaczenie formotwórcze. W jednych utworach największy nacisk autorka położyła na barwę (np. *Variazioni concertanti* na flet i orkiestrę kameralną), w innych zaakcentowała rolę rytmu (np. druga *Etiuda koncertowa*), w jeszcze innych postawiła na sonorystyczną brzmieniowość (np. *Bel canto*), na artykulację (np. *Warianty* na fortepian i perkusję), na dynamikę (np. *Pour orchestre*), czy też na prowadzenie quasi-kantyleny w instrumentach perkusyjnych z natury niemelodycznych (np. *Music for five*).

Przyjrzyjmy się zatem, jak przebiega proces budowania dramaturgii w wybranych utworach na płaszczyźnie dynamiki, doboru środków wykonawczych czy w planie ekspresji.

**3 Etiudy koncertowe** na perkusję solo stanowią cykl, w którym poszczególne ogniwa kontrastują z sobą i jednocześnie – poprzez użyty w nich korespondujący materiał muzyczny – tworzą spójną organiczną konstrukcję. Dotychczasowa tradycja wykonawcza zakładała wykonanie wszystkich 3 *Etiud* w ustalonej kolejności, jednak *III Etiuda*, ze względu na zróżnicowane i silnie kontrastujące wewnętrznie segmenty, mogłaby stanowić utwór samodzielny.

Kompozytorka przyjęła jako założenie formy postać etiudy koncertującej, która łączy elementy techniczno-warsztatowe z bogatą ekspresją, tworząc kompozycję o dużych walorach artystycznych. Poszczególne etiudy „spotykają się” na zasadzie kontrastu. Każda z nich wyróżnia się poprzez odmienny rodzaj ekspresji, zastosowanych środków techniczno-wykonawczych czy wykorzystanego instrumentarium. Jednak tok narracji całej kompozycji przebiega w sposób ewolucyjny, skutkujący ciągłym narastaniem napięcia, które osiąga kulminację w trzeciej *Etiudzie*.

Kompozytorka buduje dramaturgię całości wychodząc od swoistego preludium, jakie stanowi pierwsza *Etiuda*. Niewielkie wychylenia dynamiczne, określenie tempa, sugerujące także rodzaj ekspresji *riflessivo*, czy skromne instrumentarium, wpływają na spokojny charakter i wyciszoną ekspresję, tworząc tym samym zapowiedź dla następnych części. Przebieg narracji układa się w dialog pomiędzy marimbą a talerzami, gdzie linie melodyczne lub pojedyncze układy motywiczne marimbafonu przeciwstawiane są pojedynczym strukturom brzmieniowym talerzy i tom-tomów. Kompozytorka buduje napięcie poprzez różnicowanie dynamiki, przyjmującej postać łuku. Centralna kulminacja poprzedzona jest stopniowym wzrostem natężenia intensywności brzmienia, po niej następuje nagle wyciszenie, poprzedzające finał wieńczący etiudę w atmosferze euforycznego *forte fortissimo*. Stronę wyrazową kształtuje także proces zagęszczania dialogu poszczególnych instrumentów. Jednocześnieowa forma etiudy nie wykazuje wewnętrznego podziału, całość opiera się na formie łukowej wyznaczonej wzajemnym oddziaływaniem przebiegów melodycznych marimby i „kontrapunktycznej” linii talerzy.

W zakresie środków wykonawczych kompozytorka stosuje oryginalne rozwiązania, które obok funkcji warsztatowo-technicznych w istotny sposób uczestniczą w budowaniu dramaturgii i ekspresji utworu. I tak, w pierwszej *Etiudzie* kompozytorka w interesujący sposób łączy barwę marimby i trzech różnej wysokości talerzy. Po odcin-

ku *rubato e sostenuto* następuje dialog marimby i talerzy (w jednym miejscu dodatkowo dobarwiony tom-tomami), gdzie stosujemy pałki o twardych gumowych główkach. Wzmacniamy w ten sposób dramaturgię (dla wykonawcy jest to pewną trudnością w uzyskaniu rzeczywiście brzmiącego *pianissimo*). W zakończeniu tej *Etiudy* zastosowane są z kolei pałki z bardzo twardymi plastikowymi główkami (najczęściej używane w grze na ksylofonie). Mamy nimi wykonać tremolo w dynamice *p subito* oraz kilka „rozrzucanych” dźwięków, począwszy od  $b^3$ , następnie od  $es^3$ . Dla słuchacza może to być pewnym zaskoczeniem, że – pomimo wysokiego rejestru i bardzo ostrego brzmienia – odbieramy tę sekwencję melodyczną delikatnie. To jeden z wielu typowych kontrastów dynamicznych obecnych w muzyce kompozytorki.

Na przestrzeni kilkudziesięciu sekund, tj. od ostatniej fermaty do końca pierwszej *Etiudy*, dynamika zmienia się bardzo szybko i gwałtownie od *p* do *ff* z akcentami. Zakończenie *I Etiudy* to tremolowane, ostro brzmiące septymy wielkie w najwyższym rejestrze marimby w bardzo głośnej dynamice *ff*, które są poprzedzone glissandami po białych i czarnych płytkach.

Drugim ogniwem trzyczęściowego cyklu jest *II Etiuda*, która wnosi nowy ładunek ekspresji i stanowi wyraźny kontrast dla części pierwszej. Już określenie tempa –  $J = 100-110$  oraz agogiki mianem *allegro giocoso* sugeruje całkowitą zmianę nastroju. Etiuda przybiera charakter *scherza*, w którym na pierwszy plan wysuwa się rytm, uczestniczący w szybkim i zwartym przebiegu narracji. Duże znaczenie w kształtowaniu dramaturgii tego utworu odgrywa sposób wydobycia dźwięku, z charakterystycznymi dla *scherza* rodzajami artykulacji – *staccato*, *leggiero*, *acuto*. Kompozytorka buduje napięcie wyrazowe w oparciu o wariabilną metrykę, zmienną nawet w pojedynczych taktach oraz przebiegi rytmiczne, dominujące nad melodyką poszczególnych linii czy kompleksów brzmieniowych. Dla uwypuklenia rytmu zastosowany został ścisły zapis rytmiczny, z wyraźnym podziałem na takty. Dopiero pod koniec utworu następuje sekwencja zapisana swobodnie, która stanowi zapowiedź zmiany kształtowania toku narracji w *III Etiudzie*.

Dynamika przybiera postać „falującą”, z wewnętrznymi kontrastami na początku utworu, występują nagle i zaskakujące zmiany dynamiczne na bardzo małych odcinkach. Melodyka w dużej mierze została podporządkowana rysunkowi rytmicznemu, nawet układy dźwiękowe marimby oparte są na dwóch czy trzech dźwiękach.

Tok przebiegu narracji muzycznej ulega ciągłym zmianom, co jest charakterystyczną cechą utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar: wprowadzając nowe struktury rytmiczne, buduje ona dramaturgię na zasadzie procesu podlegającego ciągłym zmianom. Dzięki temu zabiegowi utwór zyskuje niezwykłą dynamikę i witalność. Wszystkie te elementy składają się na całość o wirtuozowskim i popisowym charakterze.

*III Etiuda* wprowadza zasadniczą zmianę roli wykonawcy w formowaniu materiału dźwiękowego. Wiele elementów dzieła muzycznego zostało tu powierzonych samodzielnej inwencji odtwórcy w ramach ogólnie określonej formy, ujętej w pięć części. Kompozytorka powierza decyzji wykonawcy nawet kolejność wykonania poszczególnych segmentów. Architektonika formy a także tok narracji muzycznej w znaczącej mierze kształtowane są poprzez struktury brzmieniowe, gdzie elementy melodyki i harmoniki stanowią wypadkową sonorystycznych efektów. Katalog oryginalnych jakości brzmieniowych przebiega w procesie składającym się na logiczną całość, podporządkowaną zasadzie budowania dramaturgii dzieła. Należy przy tym zauważyć, iż sonorystyka nie służy tutaj prezentacji nowych pomysłów, lecz tworzy, mimo aleatorycznej konwencji, spójną w wyrazie konstrukcję muzyczną.

Każdy segment kieruje uwagę na inne zagadnienia, we wszystkich natomiast nadrzędną stroną jest ciągle ekspresja, w tej etiudzie przedstawiona w kontrastach między segmentami. Jej siła tkwi w drobnych szczegółach, np. partia talerzy (głośnych z natury instrumentów) jest bardzo delikatna i wręcz liryczna. Tę delikatność podkreśla użycie miękkich pałek i metalowych miotełek. Także krótka partia swobodna na tom-tomach (segment C) rozgrywa się w cichej dynamice, jedynie jej zakończenie jest nieco głośniejsze. Grając ten segment wielokrotnie miałem odczucie, iż celowo Krystyna Moszumańska-Nazar zapisała ten fragment dość powściągliwie co do dynamiki, przewidziała bowiem, że improwizacja, która może trwać aż dwie minuty, będzie prawdopodobnie najgłośniejszym fragmentem całej *III Etiudy*.

Co do tempa kompozytorka dokładnie określa każdy z segmentów: A – *andantino*, B – *allegretto-allegro*, C – tempo dowolne, D – gromy ściśle według zapisu, tempo ósemki 132-136, E – czas trwania ustala wykonawca. Te zróżnicowania tworzą kolejną warstwę napięciową. Dynamika także tworzy swoistą dramaturgię, już począwszy od segmentu A, w którym występują glissanda klasterowe z ciągłymi crescendami i decrescendami.



W segmencie B pojawiają się bardzo ostre klasterzy szybko przesuwane w kombinacjach po białych lub czarnych płytkach z akcentami i głośnymi sforzotami, z zastosowaniem całej skali marimby. Segment C przynosi kolejne subita w *piano*, *mezzoforte* czy *forte*, które można „dobarwiać” gęstością pojedynczych tremol lub tremol w dwudźwiękach. Z kolei segment E, kończący odcinek *ad libitum*, narasta w głośnym *forte* na najwyższym talerzu, aby nagle i niespodziewanie zakończyć myśl muzyczną długim tremolem werbla z włączonymi sprężynami, z cicho odbitą szesnastką w dynamice *piano*.

Odmiennym utworem w aspekcie dramaturgii są *Warianty*, dla których kompozytorka obrała inne medium – duet kameralny. Zestawienie fortepianu i perkusji tworzy swoisty melanż, w którym ujawnia się zarówno pianistyczne oblicze kompozytorki, jak i jej predylekcja do tworzenia z udziałem instrumentów perkusyjnych, które stały się znakiem rozpoznawczym jej stylu kompozytorskiego. W efekcie powstał utwór, w którym nowatorskie pomysły artykulacyjne w perkusji w połączeniu z eksperymentalnymi środkami wykonawczymi fortepianu tworzą niezwykle bogatą kolorystykę brzmienia.

Mamy tu do czynienia z odmiennym sposobem zagospodarowania czasu muzycznego: przebieg muzyczny wyznaczony zostaje nie poprzez tradycyjną organizację metrorytmiczną, lecz ewolucję jakości sonorystycznych. Mimo iż w całości przebiegu wartości brzmieniowe odgrywają pierwszoplanową rolę, kompozytorka kształtuje przestrzeń dźwiękową według zasad budowania napięcia i dramaturgii. Nowatorskie pomysły i efekty sonorystyczne służą podkreśleniu strony wyrazowej i kreowaniu przestrzeni muzycznej na zasadzie procesu muzycznego, w którym widocznym celem jest „rozwój akcji”. *Warianty* ukazują cechy typowe dla języka kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar: kontrastowanie narracji oraz wariabilność w sposobie organizowania przebiegu muzycznego. Z drugiej strony stanowią obraz różnorodności w poszukiwaniu środków wyrazu i jakości brzmieniowych.

Formę utworu można określić mianem ewolucyjnej z wyodrębniającymi się czterema fazami rozwojowymi. Szeroko zakreślona przestrzeń muzyczna, wyznaczona poprzez dialog instrumentów w bogatej gamie kolorystyczno-wyrazowej, stwarza wrażenie wielowarstwowości. Istotnym czynnikiem w budowaniu dramaturgii jest tu wzajemne oddziaływanie równorzędnych partii instrumentów na zasadzie komplementarności.



Przypatrzmy się *Wariantom* od strony warstwy dynamicznej i jej ewolucji na przestrzeni całego utworu. W początkowym odcinku dynamika jest bardzo cicha, w partii tam-tamu, instrumentu z natury głośnego o bardzo niskim brzmieniu. Fortepian ogranicza się zaledwie do kilku niskich dźwięków, skupionych blisko siebie i wielokrotnie repetowanych. Instrumenty wspólnie tworzą nastrój pełen grozy, napięcia, wzruszenia. Stopniowo dynamika narasta w tam-tamie, któremu przypisane jest tremolo. Można zmieniać jego intensywność, przez co jeszcze bardziej różnicuje się barwa jaka powstaje przy płynnym przechodzeniu od brzegu instrumentu do jego środka. Intensywność tremolowania w doskonały sposób pobudza nabrzmiewanie dużej metalowej powierzchni instrumentu. Schemat czynności powtarzany jest wielokrotnie, na planie wielkiego *cerescendo*, które kończy się bardzo głośnym uderzeniem najpierw w gong, następnie w tam-tam. W partii fortepianu następuje stopniowe rozszerzanie struktur melodycznych: pojawiają się skoki melodii w górę, są one spotęgowane akcentami i sforzalami.

Narastanie i spiętrzanie coraz dłuższych repetowanych serii dźwiękowych wzmagają napięcie, doprowadzając do wysokiego rejestru. Kulminację kończą klasterzy fortepianu w bardzo głośnej dynamice. Kolejnym interesującym dialogiem dynamicznym jest odcinek, gdzie w partii werbla są zastosowane ostre uderzenia typu rim-shot (równoczesne uderzenie w membranę i metalową obręcz); są one głośne i akcentowane. Następnie pojawia się krótki „melodyczny” motyw na tempelbłokach, wykonywany również w dynamice *f possibile*. W tym czasie w partii fortepianu następuje intensywne zagęszczenie rytmiczne, zakończone klasterami i tremolami.

The image shows a musical score for two instruments: Tmb (tam-tam) and Tbl (trabekl). The Tmb part is on the left, with a 'rim shot' marking. The Tbl part is on the right, with 'f possibile' and 'quasi trillo' markings. The score includes multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Przykład 22. *Warianty*, strona 5, 1. system

Na zakończenie utworu ostatnia kulminacja należy do werbla. Włączone sprężyny instrumentu rezonują już wcześniej, kiedy wykonuje

się sekwencję na dużym bębnie (wtedy pojawia się on po raz pierwszy w utworze). Rozpoczyna się długie, rozłożone w czasie tremolo, od bardzo cichej dynamiki (*pp*). Dopiero po chwili do konwersacji przyłącza się fortepian, który od razu rozpoczyna swoją sekwencję w dynamice *ff*, wzmocnionej akcentami. Na przestrzeni kilkunastu sekund dodatkowo wzrasta ekspresja – od *sostenuto* poprzez *accelerando*. Od tej pory oba instrumenty budują wielką kulminację dynamiczną i, jak zaznaczyła sama kompozytorka – wyrazową: *drammatico*. Pojawiają się tutaj dwa plany dynamiczne, z jednej strony niezależne, a w konsekwencji bardzo spójne i ukierunkowane na finał kompozycji. „Dynamika tremola jest falująca, lecz stopień intensywności *crescenda* czy *decrescenda* określony jest dynamiką nadrzędną (dynamiką „wyższego rzędu”), którą stanowi *crescendo do forte fortissimo*”<sup>40</sup>.

Przykład 23. *Warianty*, strona 11, 2. system

Typowo wirtuozowskie zacięcie charakteryzuje *Fantazję* na marimbafon solo. W tej kompozycji najważniejszą rolę w tworzeniu dramaturgii odgrywa rytm, który ulega licznym metamorfozom. W odróżnieniu od obu uprzednio omówionych utworów, przebieg muzyczny ujęty jest tutaj w takty, z dokładnym oznaczeniem tempa. Ponadto kompozytorka doprecyzowała rodzaj ekspresji poprzez wielorakie określenia wyrazowe, jak: *giocoso*, *deciso*, *grazioso*, *leggiero*, *espressivo*, *delicato*. Forma utworu zbudowana jest z sekwencji zmiennych myśli muzycznych. Dramaturgię utworu budują w równej mierze: zmiany metro-rytmiczne, różnorodne sposoby artykulacji oraz wariabilność zorganizowania

40 Cyt. za: G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 71.

przebiegu muzycznego. Dwuplanowe prowadzenie linii melodyczno-rytmicznych przynosi polirytmię, wywołującą wrażenie wielowarstwowości planów dźwiękowych.



Przykład 24. *Fantazja*, strona 3, 5. system

Wiele z nowatorskich środków wykonawczych zostało zastosowanych po raz pierwszy właśnie w *Fantazji*. Należą do nich: użycie pałek werblowych w graniu na sztabkach instrumentu, zaś w innym miejscu – glissanda po rurach rezonansowych. W kwestii struktur melodyczno-harmoniczych autorka wykazała predylekcję do stosowania współbrzmień dysonujących, które wpływają na zintensyfikowanie ekspresji. Określone struktury interwałowe w różnych wariantach (wykonywane nieregularnie, możliwie jak najszybciej, powtarzane w dowolnym porządku) stanowią bazę materiału melodycznego, sprzyjając idei spójności konstrukcji utworu.



Przykład 25. *Fantazja*, strona 5, 7. system

W budowaniu narracji muzyki, kompozytorka wykorzystuje kontrasty melodyczno-harmoniczne. Po zagęszczeniu struktur silnie dysonujących, uruchamia współbrzmienia łagodzące napięcie poprzez wprowadzenie rozbudowanego fragmentu, w którym dominują brzmienia tercjowe rozrzucone po całej skali instrumentu (podobny kontrast zastosowała kompozytorka w *Wariantach*).

Efekt wyrazowy podbudowany jest kolejnym kontrastem, jaki tworzy zestawienie brzmienia pałek werblowych w bezpośrednim zetknięciu z drewnianymi płytkami marimby. Jest to spora trudność dla wykonawcy, aby wypośredkować wybrzmienie, które powinno być szlachetne w głośnej dynamice, a z kolei selektywne w cichej. Także w tym fragmencie dynamikę można podbudować intensywnością tremola.



Przykład 26. *Fantazja*, strona 4, 6. system

*Music for five* – część pierwsza. Kompozytorka w mistrzowski sposób osiąga tu pełnię brzmienia poprzez zestawienia metalicznych, długo brzmiących i wybrzmiewających bloków dźwiękowych. Jest to część bardzo liryczna, kantylenowa – w zdecydowanej większości linie melodyczne prowadzone są w cichej, niekiedy nawet bardzo cichej dynamice. Specyficzne połączenie barwy drewnianej i metalowej Moszumańska-Nazar uzyskuje w sekwencji, którą wykonują: wibrafon, dwie marimby i dzwonki, te ostatnie w kolejnej odsłonie zamienione zostają na dzwony rurowe. Pastelowe barwy są wynikiem połączenia „melodii”, prowadzonej przez wibrafon i marimby przy delikatnym „akompaniamentcie” talerzy, tempelbłoków i werbla.

Przykład 27. *Music for five*, strona 4, 1. system

Pełnymi wyrazu są wspólne klasterowe glissanda, które tworzą wielobarwną paletę kolorystyczną. W sali o dobrych parametrach akustycznych uzyskać można dodatkową przestrzeń pogłosu, dzięki stopniowemu nabrzmiwaniu instrumentów, co tworzy niespotykaną aurę dźwiękową. Z instrumentów o nieokreślonej wysokości brzmienia słycać przede wszystkim wielość metalicznych barw – talerzy, triangli, gongów, tamtamu, fleksatonu oraz werbla z włączonymi sprężynami. Kompozytorka dodatkowo łagodzi wybrzmienie talerzy przez użycie miotełek lub granie

palcami. Z instrumentów membranowych wyróżniają się kotły, natomiast tom-tomy i bongosy stosowane są w ograniczonym zakresie. Zazwyczaj instrumenty te, głośnie z natury, występują w punktach kulminacyjnych, często łączone z efektem *crescendo* i z akcentami. Będzie tych kulminacji zaledwie kilka, gdzie na zakończenie dłuższych fragmentów, po stopniowym zgłaśnianiu, do głosu dochodzi pełnia brzmienia w dynamice *forte*, rzadziej *forte fortissimo*. W pierwszej części znajduje się tylko jedna kulminacja, w której dynamika dochodzi do *forte fortissimo*. Taka jest specyfika instrumentów perkusyjnych, że bardzo trudno uzyskać cichą dynamikę, kiedy jednocześnie gra pięciu wykonawców. Jest to jednak możliwe i owocuje niezmiernie interesującym efektem wyrazowym i nastrojowym. Jak pisze Ewa Mizerska-Golonek:

Pięciu wykonawców, pięć rozbudowanych ilościowo i zróżnicowanych jakościowo grup instrumentów współdziała na wzór sekcji orkiestrowych. Dwie duże części, wewnętrznie rozczłonkowane, pełnia i bogactwo środków artikulacyjno-dynamiczno-barwowych, rodzajów faktur, obecność elementów strukturalnych wskazują na wielką formę<sup>41</sup>.

The image shows a musical score for five percussionists, labeled 'Przykład 28. Music for five, strona 1, 2. system'. The score is written for five staves (I-V) and includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *mp*. It features complex rhythmic patterns and accents. The score is written in a single system and includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a '6' and the third measure ending with a '3' and a 'trb' marking.

Przykład 28. *Music for five*, strona 1, 2. system

Pomiędzy głosami prowadzącymi melodię a akompaniującymi występuje wiele planów dynamicznych. Te role się zmieniają, kompozytorka wielokrotnie w zaskakujący sposób traktuje partie instrumentów o nieokreślonej wysokości dźwięku – delikatnie, cicho, czasami tylko z akcentami do *mf*. Bardziej rozbudowana dynamicznie jest część

41 Ewa Mizerska-Golonek, *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo* [w:] *Muzyka polska 1945-1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 185.

druga. Wszelkie zmiany dynamiczne podkreślają tutaj nie tylko zmiany rejestrów instrumentu, lecz przede wszystkim zagęszczenia rytmiczne. Pojawiają się fragmenty, w których na przestrzeni kilku taktów dynamika zmienia się z głośnej na cichą – najczęściej odbywa się to stopniowo, bardzo rzadko nagle. Kompozytorka daje wtedy wykonawcom jakby chwilę wytchnienia i „zapowiada”, że kolejny odcinek będzie kontrastujący zarówno rytmicznie, artykulacyjnie, jak i dynamicznie.

The image shows a handwritten musical score for five instruments, likely a string quintet. The score is written on five staves. At the top left, there is a tempo marking 'rit.' followed by a 4/4 time signature and 'tempo I.'. The score is filled with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo) at the end of the score. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

Przykład 29. *Music for five*, strona 16, 2. system

Wielokrotnie „tematy melodyczne” dążą w naturalny sposób, poprzez stopniowe *crescendo*, do kulminacji dynamicznej. W tej części mamy tych kulminacji zdecydowanie więcej.

Nabrzmiwanie instrumentów metalowych długobrzmiących, to znaczy dzwonów rurowych, gongów, talerzy, tam-tamów, dzwonek, wibrafonu, krotali, cenceros, a także kotłów, powoduje że słyszy się wiele alikwotów. Odnieść można wrażenie, że gongi i tam-tamy dostrajają się do ośrodków tonalnych, jakimi są marimby czy wibrafon, ubogając tamte brzmienia. Myślę, że poprzez zastosowanie dynamiki nie głośniejszej niż *mf*, da się uchwycić w wykonaniu ten niepowtarzalny klimat. Kompozytorka, doskonale znając możliwości tego bogatego instrumentarium, proponuje słuchaczom znowu coś nowego – kolejną aurę brzmieniową.

Następne interesujące brzmienie o metalicznym zabarwieniu to pocieranie o kant gongu smyczkiem. Można uzyskać wtedy *stretto* kilku alikwotów, w dużym stopniu zależne od intensywności nacisku smyczka na instrument, pojawiają się w ten sposób charakterystyczne „jęczące” dźwięki. Innym intere-

sującym zabiegiem są uderzenia w gong pięścią. Uzyskać można w ten sposób głębokie, pełne brzmienie z miękkim atakiem, jakiego nie można wydobyć przy uderzeniu pałką do gongu o dużej filcowej główce i wadze.

Z klasterami wykonywanymi na marimbie spotkać się można już było we wcześniejszych utworach. Tutaj natomiast występuje nowe zjawisko brzmieniowe, ponieważ klasterzy wykonują jednocześnie 2 marimby, a także wibrafon. To też swego rodzaju nowość: nigdy wcześniej kompozytorka nie powierzała tak rozbudowanej partii melodycznej wibrafonowi. Klaster wykonany drewnianymi, twardymi pałkami na wibrafonie, szczególnie w głośnej dynamice jest ostry i przenikliwy w wyrazie.

W najwcześniejszych utworach symfonicznych Krystyna Moszumańska-Nazar stosowała kilkakrotnie – z instrumentów perkusyjnych melodycznych – ksylofon (*Uwertura II*, *Allegro symfoniczne*, *Hexaèdre*). Później występował on często wraz z dzwonekami czy dzwonami rurowymi.

Wibrafon z kolei pojawił się tylko dwukrotnie w kompozycjach z lat sześćdziesiątych, w utworach symfonicznych *Exodus* (1964) oraz *Pour orchestre* (1969). Od roku 1969, kiedy powstały 3 *Etiudy koncertowe* na perkusję solo, kompozytorka często i chętnie pisała na marimbę. Marimba występuje w utworach kameralnych i orkiestrowych. Na ten instrument powstała także jedyna solowa kompozycja w roku 1987 – *Fantazja*, już tu omówiona. W *Music for five* użyte zostały dwie marimby, które czasami ze sobą współgrają, a czasami prowadzą partie niezależne – ich głosy przynoszą interesujące i niejednokrotnie nowatorskie rozwiązania.

Przykład 30. *Music for five*, strona 18, 2. system



Przy okazji omawianych przeze mnie utworów, które są tematem niniejszej pracy, chciałbym pokrótce wspomnieć o innych kameeralnych kompozycjach Krystyny Moszumańskiej-Nazar i zwrócić uwagę na interesujące zjawiska dotyczące dramaturgii. W *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję ta ostatnia pełni rolę dobarwiająca i akompaniującą. Interesujący jest np. fragment, w którym wszystkie instrumenty oraz śpiewaczka wykonują swoje partie w bardzo cichej dynamice, uzyskując subtelny, „dzwonkowy” odcień. Intrygującym rozwiązaniem są różne poziomy dynamiczne w głosie, np. *mezzoforte* – głos wyższy (dwudźwięki) oraz *mezzopiano* – głos niższy (motywy repetycyjne). Kiedy dynamika schodzi do delikatnego poziomu, wyraźniej słyhać „perkusyjne”, szmerowo-szeleszcząco brzmiące głoski, spółgłoski lub fonemy. „Uważałam – wyjawiała kompozytorka – że głos musi być potraktowany instrumentalnie, często perkusyjnie, tekstem są wszelkiego rodzaju głoski, sylaby, krzyki, syki, szepty, szmery i inne efekty rozszerzające pojęcie śpiewu. Dzisiaj to może również być *bel canto*”<sup>42</sup>.

W innych odcinkach – głośniejszych czy nawet bardzo głośnych – śpiew przeradza się nawet w krzyk. Z kolei dla kontrastu partia czelestej – instrumentu o cichym brzmieniu – miejscami jest bardzo głośna (*ff*).

Spokojne i raczej stonowane oznaczenia dynamiczne pojawiają się w utworze *Un petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję. W partii każdego z instrumentów przeważa dynamika *p*, *mp*, kilkakrotnie nawet *pianissimo*. Wiele frulat czy przedęć we fletach (oprócz tradycyjnego fletu użyty tutaj został także flet piccolo i flet altowy), rozgrywa się właśnie w cichej dynamice. Podobnie w partii wiolonczeli – *glissanda*, *pizzicata*, *tryle*, *arco*, *sul tasto*, *sul ponticello* – wszystkie te rozwiązania i środki umiejscowione są często w planie „ciszy”. Tajemniczy jest początek tej kompozycji: partia perkusji – 4 bongosy, na których „melodię” wykonuje się palcami, w wiolonczeli zastosowane są uderzenia delikatnie palcami w pudło rezonansowe, a we flecie dmuchanie w niskie klapki, z wykonaniem tremolo na dwudźwięku (*frullato*), wszystko bardzo cicho, lecz precyzyjnie z wieloma szczegółami.

Tylko w nielicznych kulminacjach we wszystkich trzech instrumentach pojawia się głośna dynamika i wcale nie drażni słuchacza poprzez wysokie dźwięki fletu czy wiolonczeli, gdyż występuje ona sporadycznie. Kompozytorka doskonale zdawała sobie sprawę, że mnogość efek-

---

42 Krystyna Moszumańska-Nazar, *Autorefleksja kompozytorska* [w:] K. Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny...*, s. 152.



tów barwowych i artykulacyjnych będzie dla wykonawców nie lada wyzwaniem, ale szczególnie w cichej dynamice mają one swój niepowtarzalny charakter i koloryt.

## 2. Perkusyjny koloryzm. Teatr barw i rytmów

Zainteresowanie instrumentarium perkusyjnym, powierzenie mu tak ważkiej roli w kompozycjach skłoniło mnie do używania nie tylko artykulacji znanych, ale do poszukiwania nowych, wzbogacających środki wyrazu...

*Krystyna Moszumańska-Nazar*

Dynamiczny rozwój instrumentarium perkusyjnego, jaki miał miejsce w wieku XX, wyrósł na bazie poszukiwania nowych jakości barwowych, eksploracji instrumentów bądź nieznanymi, bądź tych, które w ubiegłych stuleciach pełniły rolę dobarwiających. Właśnie czynnik kolorystyczny, wyznaczający pole i możliwości eksperymentowania oraz poznania obszarów dotąd niewyczerpanych, stał się bodźcem do tworzenia sfery brzmieniowej utworów w oparciu o nowe sposoby wydobycia dźwięku. Obok procesu poszerzania instrumentarium czy nowatorskich środków wykonawczych, zmianie uległa tradycyjnie pojęta funkcjonalność instrumentów. Ograniczenie możliwości operowania barwami ustalonego przez stulecia zestawu instrumentów doprowadziło do konieczności kreowania przestrzeni dźwiękowej nie tylko poprzez zastosowanie nowych instrumentów, ale poprzez poszukiwanie indywidualnych rozwiązań i budowanie własnego katalogu barw, który stawał się niejako emblematem rozpoznawczym każdego twórcy. Emancypacja perkusji w utworach Krystyny Moszumańskiej-Nazar była z jednej strony reakcją na zachodzące w muzycznym świecie zjawiska, z drugiej zaś stała się wyrazem indywidualnej inwencji i potrzeby poszukiwania nowych wartości – dla wyrażenia siebie w sztuce dźwięków.

Niewątpliwie u źródeł tych inspiracji leży fascynacja osobowością twórczą Beli Bartóka, o którym kompozytorka wypowiedziała się znacząco: „To jest mój ukochany kompozytor, w którym widzę właśnie tę szaloną wierność swojej estetyce, nie patrzącej na to, czy jest dla niej poklask, czy go nie ma, nie łamiącej swego wyobrażenia o pięk-

nie, o formie, o wartościach...<sup>43</sup>. Wizja artystyczna i wierność indywidualnej estetyce pozwoliły kompozytorce skryształizować stałe cechy muzycznego światopoglądu. Najważniejszą z nich była wyrazowość dzieła muzycznego, którego celem stało się wywołanie reakcji u słuchacza. Dla urzeczywistnienia swojej wizji budowała i zapewniała muzyczną przestrzeń na podstawie zdobytej wiedzy, umiejętnego i twórczego korzystania z osiągnięć tradycji oraz doświadczenia, które z biegiem lat ukształtowały jej własny język muzyczny. Znakiem rozpoznawczym muzyki autorki *Madonn polskich* stała się właśnie perkusja jako medium dające największe możliwości w poszukiwaniu nowych barw dźwięku. O swoim osobistym odkryciu perkusji kompozytorka wypowiedziała się następująco:

Wiedziałam, że w tym tkwi jakaś ogromna siła estetyczna, wyrazowa i materiałowa. Wiedziałam, że jednak istnieją obszary, które można wzbogacić. (...) Dla mnie wówczas to perkusja rozszerzyła całą paletę możliwości instrumentalnych, barwowych, artykulacyjnych, dynamicznych, napięciowych i estetycznych<sup>44</sup>.

Wrażliwość na kolor brzmienia stała się charakterystycznym rysem nadającym kompozycjom Moszumańskiej-Nazar niepowtarzalny wyraz. Szczególnie intensywne eksperymenty brzmieniowe datują się na drugi okres twórczości kompozytorki (1959-1973), określane jako „eksperymentalno-sonorystyczny”. Oryginalna stylistyka uwidacznia się w perspektywie polskiej awangardy, dla której sonoryzm stał się znakiem i wyrazem poszukiwania odrębnej estetyki brzmieniowej. Jak zauważyła Małgorzata Janicka-Słysz:

W muzyce drugiej połowy XX wieku zaistniał fenomen «Polskiej Szkoły Kompozytorskiej» jako wyrazistej formacji estetycznej. Jej wyznacznikiem stał się sonoryzm – kierunek, w którym z brzmienia i barwy zrobiono wartość najważniejszą. Polskim kompozytorom chodziło jednak nie tyle o zabawę dźwiękami i ich kolorami, ile o uintensywnienie muzycznego wyrazu. Z sonorystycznej perspektywy postrzegali polskich twórców, ówczesnych awangardzistów, odbiorcy z zewnątrz...<sup>45</sup>.

Barwa dźwięku posiada decydujący wpływ na ekspresję, swoiste napięcie dzieła muzycznego, a także na formę, proces jej kształtowania. Dla-

43 Cyt. za: G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 147.

44 Cyt. za: G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 150.

45 Małgorzata Janicka-Słysz, *Muzyka Krakowa XX wieku*, omówienie koncertu Capelli Cracoviensis (Kraków, 6 grudnia 2007).

tego też koloryzm został potraktowany przez kompozytorkę jako tworzywo konstrukcyjne, formalne i wyrazowe, a w wielu utworach solowych, kameralnych czy orkiestrowych stał się czynnikiem pierwszoplanowym. Wówczas inne współczynniki tworzące dzieło, takie jak: melodyka, harmonika, dynamika zeszły na plan dalszy i przyjęły na siebie rolę rolę dopełniającą całość. Czynnikiem determinującym nowe wartości barwowe stał się dobór instrumentów, często o różnej specyfice, z uwzględnieniem ich rejestru, artykulacji, rytmizacji, dynamiki.

Dalej przyszła kolej na poszerzenie możliwości sposobów wydobycia dźwięku i środków wykonawczych. Kreowanie nowych jakości brzmieniowych skoncentrowało się wokół rozszerzenia walorów barwy, jak i faktury. Rozróżnienie takich parametrów „koloru dźwięku”, jak: natężenie, światło, odcienie czy intensywność, wyznaczyło nowe pola w twórczych poszukiwaniach. Wszystkie te zabiegi, jak przyznała kompozytorka: „wprowadzone zostały z myślą uzyskania stanu napięcia barwowego, a więc i wyrazowego kompozycji...”<sup>46</sup>.

Krystyna Moszumańska-Nazar stworzyła kompozycje, w których koloryzm dźwiękowy stał się głównym wyznacznikiem ekspresji dzieła muzycznego. W roku 1960 powstał utwór na orkiestrę symfoniczną *Hexaèdre*, z dużą obsadą perkusji, w skład której weszły instrumenty o określonej wysokości brzmienia (dzwony rurowe, dzwonki, ksylofon) oraz wiele instrumentów o wysokości nieokreślonej. Kompozytorka wprowadziła także instrumenty nowe: cassa di legno (blok chiński) i raganella, dzięki którym uzyskała charakterystyczne niepowtarzalne brzmienie. Sześć części utworu zostało zestawionych na zasadzie kontrastów, także kolorystycznych. W części piątej ważną rolę odgrywają instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia, z kolei instrumenty smyczkowe są często traktowane „perkuszynie”. W ostatniej części kompozytorka wprowadza nową barwę, uzyskaną z zabiegu klaskania w zaokrąglone dłonie. Stefan Kisielewski pisał o tym utworze z właściwą sobie celnością interpretacji i piękną metaforą: „Utwór niezwykle pociągający, jakby świat dźwiękowy odbity w kolejnych zwierciadłach kunsztownie przemyślanej organizacji formalnej poszczególnych części, jednorodne połączenie konstruktywizmu z wizjonerstwem kolorystycznym...”<sup>47</sup>.

46 Krystyna Moszumańska-Nazar, *Barwa jako czynnik wyrazowy i formotwórczy w „Interpretacjach” na flet, taśmę magnetofonową i perkusję* (wykład habilitacyjny, Kraków 1970, s. 8).

47 Stefan Kisielewski, *Festiwal na dorobku*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, nr 52, s. 4.

W *Exodus* z 1964 roku usłyszeć można w partii tam-tamu delikatne brzmienie tremolo, wykonywane palcami, jako rezultat poszukiwań dźwięków i długich linii uzyskanych na instrumentach ze swej specyfiki ostrobrzmiających. Innym efektem jest akcent, kiedy uderza się całą dłonią, pobudzając instrument do pełnego, niskiego brzmienia.

*Variazioni concertanti* na flet i orkiestrę kameralną z 1966 roku prezentują inną kolorystykę brzmienia – przynoszą bogactwo efektów sonorystycznych. Specyficzny jest dobór instrumentów w orkiestrze: z dętej grupy tylko trąbka i dwie waltornie, mały kwintet smyczkowy, perkusja bez instrumentów melodycznych i fortepian. Flet wielokrotnie traktowany tu jest „perkusyjnię”: zastosowano uderzenia w klapki instrumentu, tryle *non legato* czy kaskady przedęć. W partii perkusji linia melodyczna prowadzona jest na tempelbłokach i tom-tomach, czyli instrumentach niemelodycznych.

Utworem, w którym po raz pierwszy kompozytorka powierzyła instrumentom perkusyjnym ważną kameralną partię i uzyskała nowatorskie efekty kolorystyczne, stały się *Interpretacje* na flet, taśmę i perkusję (1967). Nowa jakość brzmieniowa osiągnięta tu została dzięki zastosowaniu taśmy magnetycznej z obniżonym o oktawę głosem fletu. W ten sposób została rozszerzona skala instrumentu i wyeksponowano całkowicie nowe cechy barwy i jej poszczególne komponenty. Istotnym elementem budowania kolorystyki było zwrócenie uwagi na barwę interwałów i ich relacji. Mamy tutaj do czynienia z wieloma planami: flet i perkusja współdziałają na zasadzie kontrastu oraz analogii. Rozszerzenie walorów dźwiękowych oraz faktury nastąpiło także przez poszerzenie skali instrumentu, w dół oraz w górę, np. przez odchylenie ustnika. Współgranie metalowymi barwami przynosi inne, nowe odcienie. Połączenie fletu w wysokim rejestrze na długim dźwięku z talerzem sopranowym, o wysokim brzmieniu, uderzanym miękką pałeczką, powoduje rozjaśnienie dźwięku fletowego, przez nadanie mu bardziej metalicznego blasku. Innym przykładem zmiany barwy fletu na jeszcze bardziej „rozmigotaną” może być połączenie frullata we flecie z tremolem na tempelbłokach. Flet grany na żywo preferuje dźwięki rejestrów najwyższych i najniższych jako najbardziej charakterystycznych. Na taśmie przeważa rejestr najniższy. Kompozytorka wyznała:

Zastosowałam następującą artykulację dla fletu: legato, staccato, akcenty ostre i płaskie, sforzato, sforzato z akcentem, tremolo na klapkach, tremolo na dwóch dźwiękach, tremolo na flażoletach, frullato, trylery,

zadęcia z równoczesnym silnym uderzeniem w klapkę, dodające efekt perkusyjny, uderzenia w klapki o zaznaczonej wysokości lub dowolne, uderzenie w klapkę instrumentu z równoczesnym wydobyciem dźwięku, a następnie odchylenie ustnika dające efekt oscylacji, przedęcia dźwięków pojedynczych, przedęcia w kaskadzie, dmuch powietrza o ustnik, dmuch powietrza a następnie tremolowanie, falowanie dźwięku, jak najszybsze repetowanie dźwięku<sup>48</sup>.

Partie perkusji oraz fletu są potraktowane bardzo podobnie jak w *Variationi concertanti*: perkusja – na sposób melodyczny, flet – na modłę perkusyjną; ta zamiana tradycyjnie pojętych funkcji instrumentów była zabiegiem często stosowanym przez kompozytorkę. Pojawiają się gęste tremola pałeczkami lub palcami, przechodzące po różnych wysokościach możliwie *legato*, oznaczone łukiem. Dotyczy to 4 tempelbloków, 4 tom-tomów i tamburo militare. Tam, gdzie kompozytorka nie zaznaczyła rodzaju pałek, czy użycia miotełek, pozostawiła swobodę wykonawcy, podobnie jak w kilku fragmentach improwizacyjnych, które pełnią rolę łączników. Słuchając tej kompozycji odczuwamy różnorodność barw, jakie kompozytorka stworzyła w rozmaitych konfiguracjach, przykładem: nałożenie fletu na taśmę i na odwrót, fletu na perkusję i odwrotnie, razem fletu, taśmy i perkusji oraz pojedyncze brzmienia fletu i perkusji. Zarejestrowanie barwy fletowej (obniżonej o oktawę) i nagranie jej na taśmę spowodowało radykalną zmianę i dało efekt barwowy zbliżony do brzmienia saksofonu, a może nawet wiolonczeli (także szereg efektów perkusyjnych fletu, zróżnicowanych artykulacyjnie oraz wysokościowo, zmieniająca się często dynamika, współdziałanie z przebiegiem w perkusji na zasadzie dialogowania lub dobarwiania). Specyficzny klimat barwowy pojawia się w zakończeniu, gdzie na zagęszczone frullata fletu i fletu na taśmie nakładają się tremola tom-tomów i werbla.

Interesujące są sposoby różnicowania barwy przez artykulację: po pierwsze, użycie dźwięku z równoczesnym efektem perkusyjnym, po drugie ten sam dźwięk jest typowy, gładki, po trzecie jest on frullowany, a innym razem szybko repetowany. Efekty brzmieniowe fletu konfigurujemy z wybrzmieniem tom-tomów lub tremolem werbla z włączonymi sprężynami oraz równoczesnym tremolem tempelbloków. Jeżeli zróżnicujemy tremola, a tego wymaga specyfika instrumentów perkusyjnych i narracja muzyczna w tym utworze, uzyskamy kolejne artykulacyjno-kolorystyczne aury. W innym fragmencie flet przez

---

48 K. Moszumańska-Nazar, *Barwa jako czynnik wyrazowy i formotwórczy...*, s. 7-8.

bardzo mocne uderzenie w klapkę wytwarza dźwięk o charakterze perkusyjnym, na taśmie – flet o barwie ciemnej, perkusja rozpoczyna od uderzenia w tam-tam, dźwięk jest równie niski i ciemny w odbiorze, bardziej metaliczny, ale także wibrujący. Następnie słychać werbel bez włączonych sprężyn, który przypomina brzmienie tom-tomu, lecz wysoko nastrojonego – gra się na nim pałką filcową. Na chwilę pojawia się melodia w tempelbłokach, która imituje fragment melodyczno-tematyczny fletu. Następnie wykonywane są bardzo gęste tremola w tom-tomach, przechodzące płynnie po wysokościach – *legato* (oznaczone pod łukiem).

Pierwsza część tej kompozycji to rodzaj snucia linii barwowych, uzależnionych od taśmy oraz wartości rytmicznych, podanych w przybliżeniu, a więc ważna staje się tu rola wykonawcy decydującego o przebiegu akcji. Autorka wyjaśnia: „Melodyka tej części uzależniona jest od ciągłych zmian barwy, jej odcieni, pochodnych i melanży, jest melodyką typu mozaikowatego, o takim też typie motywiki, a w całości dająca charakter improwizacyjny”<sup>49</sup>.

Kontrastowa jest druga część utworu, ujęta w formę fugi. Nie jest to jednak replika jej tradycyjnego schematu, ponieważ intensywność operowania barwami skłoniła kompozytorkę do wprowadzenia partii improwizowanej. Był rok 1967 i taka kompozycja stanowiła przełamanie stereotypów w myśleniu o konstrukcji utworu w sensie formalnym – na sens wyrazowy.

Barwa jest tu czynnikiem formotwórczym i wszystkie inne komponenty są jej podległe. Ważną rolę odgrywają sami wykonawcy – ich umiejętność, świadomość, wyobraźnia, smak estetyczny. Perkusista ma do dyspozycji dość ubogie instrumentarium, musi więc bardzo kreatywnie różnicować instrumenty melodyczne i niemelodyczne, szczególnie w zakresie artykulacji (łuki, staccata, tremola).

Wiele lat później powstanie kompozycja kameralna, w której Krystyna Moszumańska-Nazar powróci do charakterystycznych dla niej współbrzmień fletu z perkusją. Mam na myśli *Un petit cadeau* (1993) na flet, wiolonczelę i perkusję. Obok tradycyjnego fletu, zostanie zastosowany tu także flet piccolo i flet altowy, w ten sposób obszar kolorystyczny będzie mocno wzbogacony.

Powróćmy do roku 1969, kiedy powstały *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo. Najbardziej interesująca pod względem kolorystycznym

---

49 K. Moszumańska-Nazar, *Barwa jako czynnik wyrazowy i formotwórczy...*, s. 14.



jest *III Etiuda*. Występują tutaj glissanda klasterowe na marimbie – tak zamierzone przez kompozytorkę, aby nie były jednolite na całym obszarze przylegania pałki werblowej do sztabek marimby. Szczególnie te różnice słyhać poprzez intensywność przesuwania pałek po sztabkach, w zmiennej dynamice i szybkości. Przy zastosowaniu bardzo twardych pałek werblowych uzyskać można większy kontrast. Cała paleta „metalicznych” barw dotyczy segmentu wykonywanego wyłącznie na talerzach. Kompozytorka ubogaciła te brzmienia stosując pałki o różnej twardości główek oraz miotełki. Kiedy ja wykonuję ten utwór, staram się w tym fragmencie znaleźć różne ciekawie brzmiące miejsca instrumentu, oprócz tych, o których mówi sama legenda.

W roku 1972 powstał utwór *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję, w którym głos żeński jest najbardziej kolorystycznym ogniwem kompozycji. Witold Rudziński dokonał trafnej charakterystyki:

Wyjątkową wrażliwość kolorystyczną i umiejętność wyprowadzania różnych tematów struktury muzycznej z barwy, wykazała w swych utworach K. Moszumańska-Nazar (ur. 1924). W swym *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję (1972) przedstawiła bogaty repertuar współczesnych środków wokalnych, podobnie w *Wyzwaniu* na baryton i zespół instrumentów do tekstu Dylana Thomasa (1977). Swoje bogate doświadczenia kolorystyczne zaprezentowała w błyskotliwym *Fresku* na orkiestrę (1988)<sup>50</sup>.

*Warianty*, które – jak wyznała kompozytorka – należą do jej ulubionych utworów kameralnych na fortepian i perkusję, ewokują bogactwo barw i odcieni, jakie tworzą oba instrumenty oraz każdy z osobna. Przyjrzyjmy się efektom dźwiękowym w partii fortepianu: charakterystyczny jest początek utworu i stopniowe budowanie coraz ciekawszych struktur dźwiękowych. Imponujący jest również koniec kompozycji, gdzie na tle crescendo werbla, następuje szybkie zagęszczanie faktury, spotęgowane accelerandem, doprowadzającym do bardzo głośnych klasterów (*fff*). W gamie środków kolorystycznych i barwowych, które dają zamierzony efekt dźwiękowy, z odpowiednim rozplanowaniem budowania napięcia i ekspresji w czasie znalazły się następujące rozwiązania: stosowanie skrajnych rejestrów instrumentu, nakładanie się na siebie wielodźwiękowych akordów (klastery), zagęszczanie

---

50 Witold Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 173.

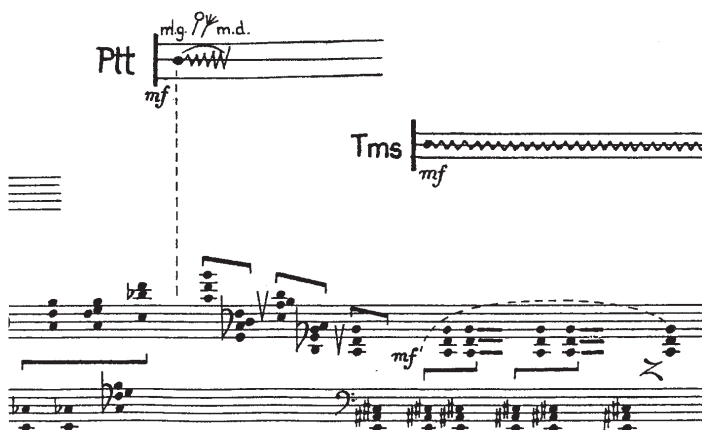
ruchu przez wielokrotne repetycje krótkich struktur melodycznych, powtarzanie wielodźwięków, bardzo głośne zdecydowane akcenty, jako „nowość” – w jednym miejscu tremolo wykonywane palcami na drewnianej ramie instrumentu. W partii perkusji charakterystyczne są uderzenia jété oraz rim-shoty na werblu, a także ostre brzmienie bloków di legno. W lewej ręce gra się typowymi pałkami na marimbie, a w prawej stosuje jednocześnie pałkę filcową do kotłów i miotełkę – grając na talerzu.

Kolejnym interesującym przykładem są zmiany miejsca, z których wydobywany jest dźwięk na tam-tamie (granie od środka instrumentu do brzegu i z powrotem), zabieg ten stosuje się także na werblu, wielkim bębnie i tom-tomach. Kolorystyczną nowością jest potraktowanie rozbudowanej partii kotłów. W jej obrębie występują: tremolo w dwudźwiękach, płynne zmiany wysokości, glissanda na wybrzmieniu, tremolo z akcentami, glissandowane tremola. Zapis tej partii jest swobodny, wykonując ją wielokrotnie stosowałem uderzenia w środek oraz brzeg membrany, blisko metalowej obręczy. Wykorzystałem także uderzenia mocno stłumione, gdzie nie podnosi się pałek po uderzeniu, tylko zostawia na membranie i jeszcze dociska, uzyskując w ten sposób inny walor barwy.

W melodiach marimby oraz fortepianu preferowane są współbrzmienia dysonujące: sekundy, trytony, septymy wielkie, nony. Po pewnym czasie to nagromadzenie powoduje u słuchacza akceptację ostrych brzmień – stają się one swego rodzaju „ośrodkiem tonalnym”. W momencie kiedy słyszymy następstwa tercji małych, nasze ucho odbiera je z kolei jako rodzaj dysonansu. Muzyka, o której mowa, pełna jest kontrastów i zaskakujących zwrotów. W odcinkach, w których rytmiczny ruch jest czynnikiem dominującym, przeciwstawiane są długie brzmienia pojedynczych lub podwójnych dźwięków.

Dialogi pomiędzy instrumentami mają zmienną akcję muzyczną. Zmiany motywów w fortepianie podkreślają zmiany barwy w tremolu na werblu (brzeg membrany lub środek membrany). W kolejnej odsłonie oba instrumenty podążają w szybkim następstwie w dół, przez całą swoją skalę, ukazując chromatykę w fortepianie, zaś w marimbie – plamy dźwiękowe jakie daje klaster. Innym razem mają miejsce krótkie dialogi, gdzie fortepian niejako akompaniuje delikatnej, przejrzystej melodii marimby. Jeszcze inny odcień kolorystyczny wnoszą szmery, jakie powoduje granie miotełką po talerzach, werblu czy tom-tomie.





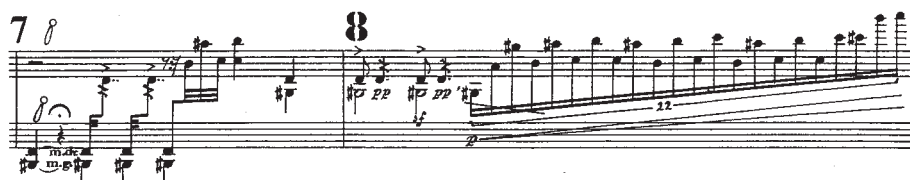
Przykład 31. *Warianty*, strona 4, 3. system

Z kolei pocierając powierzchnię talerzy metalowym prętem lub trzonkiem pałeczki, uzyskuje się przydźwięk przypominający flażolet na strunie. Partia perkusji jest sukcesywnie wzbogacana i w pewnym momencie kolory instrumentów przeplatają się, a użycie wielu z nich potęguje brzmienie i jakby dopełnia partię fortepianu. Ostatni fragment *Wariantów* przynosi eksplozję rytmicznych zagęszczeń. Skrajne rejestry, akcenty i wzrost dynamiki prowadzą do głośnych uderzeń w wielki bęben w połączeniu z klastrami fortepianu. Ewa Mizerska-Golonek zauważa:

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”<sup>51</sup>.

*Fantazja* jako kompozycja przeznaczona na jeden tylko instrument – marimbafon solo posiada stosunkowo skromny zakres efektów barwowych. Mimo to, oprócz stosowanych już wcześniej w literaturze perkusyjnej zabiegów kolorystycznych, pojawia się kilka nowych rozwiązań. Innowację stanowi zastosowanie specjalnych pałek klastrowych, obejmujących interwał septymy wielkiej. Brzmienie podobne do dźwięku kastanietów uzyskuje się na marimbie przez zastosowanie pałek werblowych do uderzania po drewnianych sztabkach.

51 E. Mizerska-Golonek, *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo...*, s. 184.



Przykład 32. *Fantazja*, strona 2, 1. system

Interesujący walor barwowy odsłania połączenie metalicznego koloru glissanda po rurach rezonansowych instrumentu (wykonanych z metalu) w dolnym głosie z glissandem po „białych dźwiękach” w głosie górnym. Wyższy głos wykonuje glissanda w górę, a niższy – w dół. Takie połączenie jest ciekawym zestawieniem dwóch różnych tworzyw dźwiękowych – metalu i drzewa. Rury rezonansowe także wydają określone wysokości dźwięku, choć nie tak przejrzyste jak w przypadku sztabek.



Przykład 33. *Fantazja*, strona 2, 2. system

Dla zróżnicowania barwy i artykulacji są do dyspozycji – w tej kompozycji – pałeczki z twardą główką, pałeczki z miękką główką (możemy tutaj pokusić się o dobór dwóch różnych kompletów w ramach „miękkiego” brzmienia), pałeczki werblowe (najlepiej z bardzo twardego drzewa) oraz pałki klasterowe o dużej rozpiętości. Te ostatnie służą przede wszystkim do klasterów, ale mamy także wykonać nimi krótką, jednotaktową melodię, a także glissando. Aby czytelnie zagrać tę melodię, trzeba chwycić te pałki pod odpowiednim kątem (powinniśmy spróbować wcześniej poszukać najwłaściwszego brzmienia).

Melodię w głosie górnym można zagrać nieco twardszymi, a akompaniament nieco miększymi pałkami. Są to miejsca dwugłosów kantylenowych. Marimba przez zastosowanie miękkich pałek z ciężkimi główkami ukaże nam się w swoim głębokim, długim, pełnym, „drewnianym” brzmieniu. Kilkakrotnie w całym utworze wykonuje się odcinki „klasterowe” przy użyciu pałek werblowych, które dają niejednolite wybrzmienie na całej swojej długości. Występują wielokrotne

powtórzenia tej samej figury, w porządku określonym lub dowolnym. Gdy porządek jest dowolny, mocne części taktu rozpoczynają się od coraz to innych dźwięków. W innych fragmentach trzeba powtarzać jeden dźwięk – szybko i nieregularnie. To operowanie ciągle zmieniającymi się strukturami melodycznymi powoduje zmienność barw i nastrojów. Grając ten utwór staram się dodatkowo zróżnicować charakter intensywnością tremol czy szybkością wykonywanych figur – wolniej w dolnych rejestrach, a szybciej w górnych, innym razem dla kontrastu – odwrotnie.

Nietypowym odcinkiem jest *deciso*, w którym całą linię melodyczną, w większości złożoną z pochodów tercji małych, wykonuje się twardymi, drewnianymi pałkami do werbla, cały czas tremolując. Jest to trudne szczególnie w cichej dynamice. Rzeczony pochód przechodzi w ostre klastery i glissanda. Następnie wykonuje się krótki fragment improwizowany, a z pomocą wspomnianych wcześniej werblowych pałek można tutaj zastosować kilka różnych rodzajów glissand i klasterów. Dodałem jeszcze, niejako „od siebie”, kolejny rodzaj tzw. „glissanda rozchodzącego” – prawa pałka w górę, lewa w dół, pobudzając tym samym każdy dźwięk oddzielnym impulsem. Można również nawiązać do glissand klasterowych, przesuwanych po sztabkach tak, jak były one zastosowane po raz pierwszy w *3 Etiudach koncertowych* na perkusję solo z 1969 roku. Ta kompozycja roztacza całą gamę interesujących „drewnianych” odcieni i kolorów marimby.

*Music for five* to rozbudowany utwór na zespół perkusyjny, składający się z dwóch kontrastujących części. Część pierwsza opiera się przede wszystkim na instrumentach perkusyjnych o określonej wysokości brzmienia – marimbafonach, wibrafonie, dzwoneczkach i kotłach. Budują one melodie i układy harmoniczo-brzmieniowe. Część druga przynosi znaczący kontrast: główną rolę pełnią tu instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia, którym kompozytorka powierzyła kształtowanie melodyki i harmoniki. To kolejna nowość w myśleniu i traktowaniu tego obszernego, wielobarwnego instrumentarium.

Imponująca jest również lista objaśnień znaków wykonawczych i rodzajów pałek. Mają tutaj zastosowanie następujące sposoby wydobywania dźwięków i artykulacji:

- nieregularne następstwa dźwięków;
- powtarzanie podanego dźwięku lub współbrzmienia;

- powtarzanie grupy dźwięków;
- powtarzanie nut w dowolnej kolejności;
- tremolo *crescendo* i *decrescendo*;
- pocieranie o kant gongu smyczkiem wiolonczelowym;
- uderzenie pałeczką w środek membrany i odbijając ją – przesuwanie ku brzegowi;
- pocieranie powierzchni talerza trzonkiem pałeczki lub metalowym prętem, ruchem okrężnym;
- uderzenie w klawiaturę marimbafonu lub wibrafonu poziomo ułożonymi pałeczkami, po białych lub czarnych klawiszach w obrębie podanych dźwięków.

Jeżeli chodzi o różnorodność pałek, stosuje się tu ich następujące rodzaje: pałki do werbla, pałki z gumową główką, z plastikową główką, pałki do kotłów, młotki drewniane (do dzwonów rurowych), stalowe pręty do trianglera.

Pewne inspiracje można odnaleźć w twórczości kompozytora, który dla Krystyny Moszumańskiej-Nazar był wzorem postawy estetycznej i bezkompromisowego światopoglądu. Béla Bartók – wiele lat wcześniej pisząc *Sonatę na 2 fortepiany i perkusję* (1937) – bardzo dokładnie opisał sposoby wydobycia dźwięków na instrumentach perkusyjnych:

Część II (*Lento, ma non troppo*) rozpoczyna się grą samej perkusji. Ten niedługi wstęp wart jest szczególnej uwagi: występują w nim dźwięki bez określonej wysokości, a różniące się jedynie barwą, których następstwo tworzy jednak określony przebieg muzyczny. Kompozytor wykorzystuje tu 6 różnych dźwięków: 1. uderzenie drewnianą pałeczką w brzeg talerza, 2. uderzenie drewnianą pałeczką w środek (wypukłość) talerza, 3. uderzenie w werbel ze strunami, 4. tremolo na werblu ze strunami, 5. uderzenie w werbel bez strun (w środek skóry), 6. uderzenie w werbel bez strun (w brzeg skóry). Siódmym dźwiękiem staje się równoczesne brzmienie pierwszego i trzeciego. Dźwięki biegną bez bezpośrednich powtórzeń i tworzą coraz to inne następstwa; każdy takt jest inny. Mamy więc tu jakby rozwijającą się „melodię barw”<sup>52</sup>.

W *Music for five* występuje nieustanne balansowanie barwą między jednym głównym instrumentem oraz kilkoma wspomagającymi, czy raczej uzupełniającymi. Brzmienia ciepłe, miękkie, najczęściej ukazuje marimbafon, który słyhać w połączeniu z innymi melo-

52 Cyt za: Tadeusz A. Zieliński, *Bartók*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 399-400.

dycznymi instrumentami, jak wibrafon, dzwony rurowe, dzwonki lub w kilku fragmentach dwie marimby. Oto kolejne, nowatorskie rozwiązanie – użycie dwóch takich samych instrumentów w melodycznym dialogowaniu. Szczególnie pięknie i bogato brzmią one we fragmencie tremolowanym, w końcowej partii pierwszej części utworu.

Wokół brzmienia jednej lub dwóch marimb przestrzeń kolorystyczną dopełniają metalowe brzmienia trianguła, cenceros, fleksatonu i sonagli. W innych odcinkach na „długim wybrzmieniu” do głosu dochodzą talerze o kilku wysokościach, a nawet gong. Barwy ostre, suche, krótkobrzmiące, mocno realne są skupione wokół kotłów, instrumentu pełniącego rolę podwójną – zarówno rytmiczną, jak i melodyczną. Tła niekiedy szmerowe, rozedrgane, w „dziwnych alikwotach”, to znowu pełne i zdecydowane dają tom-tomy, bongosy, tamburo militare (na którym gra się także miotełkami).

3

The image shows a musical score for five instruments. At the top left, the number '3' is written. The instruments are listed on the left: I. Vcl. (Violin I), II. mb. (Marimba I), III. mb. (Marimba II), IV. Gong, and V. tp. (Trumpet). The score consists of five staves. The marimba parts (II and III) feature a tremolo effect, indicated by dashed lines and repeated notes. The Gong part (IV) has a melodic line with various rhythmic patterns. The Trumpet part (V) has a few notes at the end of the system.

Przykład 34. *Music for five*, strona 9, 1. system

Tempelbloki i wood-bloki wybrzmiewają ostro i realnie, ich barwa ma być przenikliwa, szczególnie w głośnej dynamice, często w strettach rytmicznych. Frapującym momentem jest jednoczesne tremolo na tempelbłokach i wood-błokach.

The image shows a musical score for five instruments: I. Hl. (Horn I), II. Cl. alt. (Clarinet in A), III. Cl. alt. (Clarinet in A), IV. Hl. (Horn II), and V. tp. (Trumpet). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and accents. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp). The score is divided into measures with time signatures 4 and 3, and a final measure with a 4/4 time signature and a 'mf' dynamic marking.

Przykład 35. *Music for five*, strona 14, 2. system

W utworze jest do dyspozycji dziesięć tempelbłoków i osiem wood-błoków w czterech głosach. Talerze, gongi i tam-tamy łączą poszczególne odcinki napięciowe oraz tematy. Część pierwsza tego utworu przynosi myślenie barwą i w efekcie sonorystyczne brzmienia. Z kolei część druga ukazuje wyraźne myślenie formą – ma ona postać rozbudowanego kanonu melodycznego. To także interesujący przykład powieźnienia roli melodycznej i harmonicznego instrumentom o nieokreślonej wysokości brzmienia. Wypełnia tę część muzyka dynamiczna, witalna, pełna rytmicznych figur, często akcentowanych. Nabierają one nowej jakości brzmieniowej dzięki „melodyce” instrumentów z natury niemelodycznych. Często są to krótkie cztero- lub pięciodźwiękowe melodie w tempelbłokach, wood-błokach, kotłach. Pewien rodzaj delikatnego wyrazu wprowadza granie palcami na bongosach. Żywiłowe odcinki przeplatane są metalicznymi wybrzmieniami, dla kontrastu przerywającymi ten rytmiczny ciąg; odebrać je można jako oddechy i nawiązanie do części pierwszej – plastycznej, kolorowej w wyrazie. Niezwykle trafnie opisała drugą część utworu Ewa Mizerska-Golonek:

*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<sup>53</sup>.

Wszystkie zabiegi dotyczące stosowania różnych rodzajów pałek, granie palcami czy uderzenia pięścią w instrument, służą tu do uzyskania stanu napięcia barwowego i wyrazowego. Nadanie roli melodycznej instrumentom perkusyjnym o nieokreślonej wysokości brzmienia, a z kolei instrumentom melodycznym charakteru bardziej rytmicznego i dynamicznego, także ukazuje te dwie grupy w „nowym” obliczu brzmieniowym. Do tych zamieniających się rolami grup instrumentów dochodzą jeszcze fragmenty swobodne, improwizowane, ubogacając tę rozbudowaną kompozycję. Brzmienie i intensywna ekspresja, kolor i obszerne instrumentarium czynią z *Music for five* jedną z najciekawszych kompozycji na perkusję w twórczości kompozytorki.

W muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar perkusja była traktowana dwojako. Jak skonstatowała Małgorzata Janicka-Słysz:

Uzyskiwane brzmienia usystematyzować można w dwie podstawowe grupy. Jedną z nich tworzą jakości brzmieniowe o charakterze *imprezjonistycznym* – pastelowe w kolorystyce; należą tutaj również «melodii barw» tworzone z dźwięków o nieokreślonej wysokości – szumów, szmerów, pocierań, uderzeń etc. W grupie drugiej znajdują się jakości przeciwstawne, o charakterze *ekspresjonistycznym*: z emancypacją perkusji łączy się ściśle emancypacja rytmu, witalnej siły, energii generowanej z szybkiego ruchu<sup>54</sup>.

Perkusyjny koloryzm – oto domena muzyki autorki *Wariantów*. Wykonnawca, jak i słuchacz, mogą dzięki niemu brać udział w fascynującym teatrze barw i rytmów.

### 3. Zapis ścisły – zapis swobodny. *Datum i novum*

Nie wystarczy negować, należy przede wszystkim proponować...  
*Krystyna Moszumańska-Nazar*

Kompozytorzy XX wieku poszukujący nowych wartości i technik porzucili system tonalny dur-moll. Tworząc nowe skale, czy stosując

53 E. Mizerska-Golonek, *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo...*, s. 194.

54 Małgorzata Janicka-Słysz, *Poruszyć słuchacza... O muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar* [w:] K. Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny...*, s. 9.

nowatorskie środki wykonawcze, uzyskali innowacyjne efekty brzmieniowe. Wobec niemożliwości wyrażenia nowych jakości brzmieniowych tradycyjnym zapisem zwrócili się ku indywidualnym sposobom notacji muzycznej. Komplikacje dotyczyły niemal wszystkich elementów dzieła muzycznego: rytmiki, dynamiki, agogiki. Obraz partytury stał się tworem zindywidualizowanym, toteż często do rozszyfrowania jego treści muzycznej niezbędne były autorskie objaśnienia kompozytora. Wprowadzenie zapisu swobodnego wiązało się także ze zmianą pryncypiów w kwestii wykonawstwa. Odtwórcy coraz częściej powierzano rolę aktywnego udziału – nie tylko w interpretacji utworu – ale także w rozplanowaniu formy, a tym samym w nadawaniu cech indywidualnych, wynikających z umiejętności, wyobraźni czy smaku estetycznego. Dzięki temu kompozycja mogła zaistnieć w wielu wariantach brzmieniowych, co miało niejako zapobiec procesowi *m e c h a n i z a c j i* w odtwarzaniu dzieła. Włodzimierz Kotoński tak odniósł się do tego fenomenu:

W miarę coraz większego różnicowania się sposobów gry na poszczególnych instrumentach perkusyjnych zaczęła też wzrastać ilość określeń słownych dotyczących użycia pałek, miejsca uderzenia w membranę itd., doprowadzając nieraz do zupełnej gmatwaniny dopisków i odnośników (por. B. Bartók, *Sonata* na dwa fortepiany i perkusję lub I. Strawiński, *Historia żołnierza*). Naturalną więc reakcją były i są nadal próby oznaczenia przynajmniej najczęściej używanych sposobów symbolami rysunkowymi (piktogramami). Piktogramy te nie są ujednolicone i dlatego w każdej partyturze wymagają osobnego komentarza. Mają one jednak wspólną zasadę, którą nazwać by można mnemotechniczną<sup>55</sup>.

Krystyna Moszumańska-Nazar wprowadzała notacyjne innowacje w ramach konwencji aleatoryzmu kontrolowanego. Z jednej strony były one wynikiem niewystarczalności tradycyjnego zapisu w sferze nowych efektów artykulacyjnych czy kolorystycznych, z drugiej zaś świadomego powierzenia wykonawcy procesu współtworzenia przebiegu muzycznego. Kompozytorka stosowała odcinki lub całe fragmenty przebiegu muzycznego, gdzie zapis jest swobodny. Są to partie improwizowane, czasem dokładnie określone w kwestii materiału dźwiękowego, rytmicznego czy agogicznego. Najczęściej jednak dotyczą one struktur rytmicznych. W innych przykładach zaznaczony jest

---

55 Włodzimierz Kotoński, *Leksykon współczesnej perkusji*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 159-160.






5", 5" i 20". Stanisław Welanyk konstatuje: „Partie improwizowane, tak naturalne dla instrumentarium perkusyjnego, pojawiają się [...] we wszystkich utworach Moszumańskiej-Nazar”<sup>56</sup>.

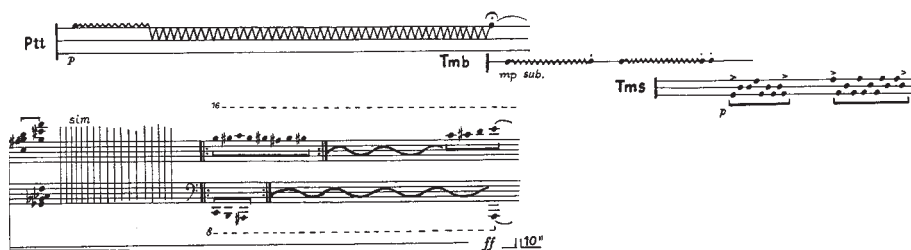
Przykład 37. *Music for five*, strona 31, 1. system

*Warianty* na fortepian i perkusję (1979) są pełnym energii dialogowaniem dwóch instrumentów w rozbudowanych partiach. Nie ma tutaj podziału na takty; występują fazy, odcinki napięciowe – dłuższe lub krótsze. Cały przebieg opiera się na współpracy dwóch wykonawców, wzajemnym słuchaniu, kreowaniu i inspirowaniu. Materiał dźwiękowy zanotowany jest tradycyjnie, z wielką dokładnością, w przebiegu występuje jednak kilka fragmentów swobodnych. W kwestii interpretacji wykonawca napotyka na zasadniczą trudność w rozplanowaniu czasu, umiejętnego rozłożenia napięć muzycznych, momentów kulminacyjnych, podkreślenia charakterystycznej rytmiki poprzez mocniejsze akcenty czy wzmocnienie synkop<sup>57</sup>.

56 S. Welanyk, *Przestrzenie rytmu...*

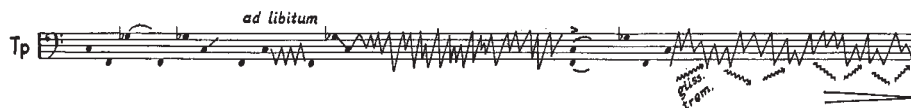
57 Znakomitym interpretatorem tej kompozycji jest Jan Pilch, który dokonał prawykonania wraz z pianistą Romanem Opuszyńskim na Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli, 18 V 1979. Jan Pilch podkreślał, że wspaniałe wyczucie czasu w kreowaniu dialogu między fortepianem a perkusją posiadał Roman Opuszyński, pianista, który grał także muzykę jazzową. Obaj wykonawcy zostali uhonorowani „Medalem Polihymni” na Poznańskiej Wiośnie Muzycznej w roku 1980, właśnie za wykonanie *Wariantów*.

W indywidualnej notacji Krystyna Moszumańska-Nazar stosuje szereg charakterystycznych znaków, które objaśnia w załączonej we wstępie legendzie. Jednym z nich jest oznaczenie, które można nazwać wężykiem , jakiemu kompozytorka nadaje różnorodne funkcje. Czasem mają one odniesienie do dynamiki, agogiki, w innych wypadkach służą rozróżnieniu intensyfikacji rytmicznej. Dotyczy to np. partii talerzy w połączeniu z crescendo fortepianu, który powtarza określone akordy lub melodie w skrajnych rejestrach.



Przykład 38. *Warianty*, strona 6, 1. system

Podobnie jest w sekwencji tempelbłoków i werbla. Owe „wężyki” oznaczają tremolo na wymienionych instrumentach, wykonawca jednak sam musi zróżnicować intensywność i nasycenie rytmiczne oraz kolorystyczne. Będą one miały inny charakter na początku każdej nowej fazy lub odcinka rozpoczynającego myśl muzyczną, a jeszcze inny podczas wzmożonego dialogowania, czy we fragmentach kulminacyjnych. W *Wariantach* przeciwstawione zostały dwie duże partie improwizowane w głosie perkusji. Pierwsza z nich to *improvisando* na 3 tom-tomach, ale jeszcze ciekawsze i bardziej rozbudowane jest solo na trzech kotłach, wykorzystujące m.in. tremola w dwudźwiękach oraz glissanda.



Przykład 39. *Warianty*, strona 9, 2. system

Niejako na wzór improwizacji jazzowej został skomponowany rozbudowany odcinek partii tom-tomów z fortepianem przed kodą tego utworu. Fortepian uporczywie powtarza kilkadziesiąt razy tę samą figurę rytmiczną, zmieniając wysokości. W tym czasie partia tom-tomów rozwija się, wychodząc od kwintol, poprzez sekstole, do

jeszcze drobniejszych figur, podlegając cały czas procesowi przyspieszania – *accelerando e stringendo*. Aby dodać wyrazistości temu odcinkowi, można wzbogacić go akcentami metrycznymi lub nieregularnymi. Subiektywnie dałoby się określić ten fragment mianem swoistego ukłonu w stronę jazzu i poetyki improwizacji. Jak pisał Igor Strawiński:

Któż z nas, słuchając muzyki jazzowej, nie doświadczał zabawnego wrażenia, bliskiego zawrotowi głowy, kiedy tancerz lub muzyk solista zaznacza uparcie akcenty nieregularne, a mimo to nie udaje mu się odwrócić czujności naszych uszu od regularnej pulsacji metrum wybijanego przez perkusję?<sup>58</sup>

W tym miejscu należy wspomnieć o inspiracjach muzyką jazzową i wzajemnym przenikaniu się elementów muzyki artystycznej i muzyki Czarnego Kontynentu. Śledząc rozwój perkusji jazzowej, wraz z różnymi stylami tej niezwykle barwnej muzyki, pojawiali się kolejni wirtuozi tego instrumentu. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte zaowocowały plejadą wspaniałych perkusistów: Lionel Hampton, Max Roach, Art Blakey, Roy Haynes, Buddy Rich, Louie Bellson. Wspomniany Max Roach, przedstawiciel be-bopu i stylów jemu pokrewnych, powiedział kiedyś: „«Trzeba robić to samo z rytmem, co Bach robił kiedyś z melodią». Nie chodzi tu o efektowny frazes; rytm faktycznie uzyskał wielowarstwowość i złożoność charakterystycznej dla baroku gry melodycznych linii”<sup>59</sup>.

W połowie ubiegłego stulecia rozwijała się także polska scena jazzowa, szczególnie frapujący był jej trzeci okres, lata 1956-1970. W tamtym czasie powstał znany dzisiaj na całym świecie Międzynarodowy Festiwal Jazzowy „Jazz Jamboree” w Warszawie oraz słynne comba jazzowe – Krzysztofa Komedy, Andrzeja Kurylewicza, Zbigniewa Namysłowskiego, Jana Ptaszyna-Wróblewskiego.

O wznrastającym udziale jazzu w życiu muzycznym kraju świadczy tzw. «trzeci nurt», będący wynikiem zainteresowania polskich jazzmanów eksperymentami G. Schullera 1959-1960); nurt ten ujawnił się na «Jazz-Jamboree» w 1962 i 1963, na których wykonano utwory polskich kompozytorów współczesnych inspirowane jazzem (B. Schaeffera, W. Kilara, K. Pendereckiego, M. Świąćckiego)<sup>60</sup>.

---

58 Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 23.

59 Joachim Ernst Berendt, *Wszystko o Jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1991, s. 359.

60 Hasło *Jazz w Polsce* [w:] *Mała Encyklopedia Muzyki*, red. S. Śledziński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 452.

Na zamówienie słynnego krakowskiego perkusisty jazzowego Janusza Stefańskiego powstały w roku 1969 3 *Etiudy koncertowe* na perkusję solo<sup>61</sup>. Trzecia etiuda może stanowić swoisty probierz wyobraźni i dojrzałości wykonawcy. W pięciu różnych segmentach obok tradycyjnego zapisu często pojawiają się partie swobodne. W segmencie D wykonawca ma do zinterpretowania improwizację trwającą minimum jedną minutę do dwóch. W tym odcinku są do dyspozycji trzy tom-tomy, werbel oraz trzy talerze. Dla zróżnicowania brzmienia można włączać lub wyłączać sprzężyny.

W kilku miejscach dopuszczalne jest także zastosowanie pałek według własnego uznania. Wykonując ten utwór starałem się nadać początkowi tej dość długiej improwizacji delikatny i subtelny wyraz. Nie używałem pałek, grałem palcami i innymi częściami dłoni – kostkami lub paznokciami. To typowa improwizacja rytmiczna, lecz instrumenty o nieokreślonej wysokości brzmienia poprzez pobudzanie ich do brzmienia w różnych miejscach dają wrażenia wykonywania l i n i i m e l o d y c z n e j. Po takim cichym, spokojnym wstępie używałem pałek werblowych – wprowadzając oprócz wcześniejszych barw – dodatkowe kolory: glissanda na talerzu (wcześniej były wykonywane metalowymi miotełkami). W improwizacji tej zasadne jest nawiązanie do rytmów, które pojawiały się w poprzednich segmentach – B, C, E. Segment A jest typowo kolorystyczny, falujący i niepoliczalny. Dzięki powierzeniu wykonawcy zadania kreowania muzycznej czasoprzestrzeni, wariant brzmieniowy każdego wykonania będzie zależny od wrażliwości, umiejętności, zaangażowania, a także jego indywidualnego poczucia estetycznego. Kompozytorka włącza artystę-muzyka w twórczy proces, pozwalając, aby część jego subiektywnego wyobrażenia o tej muzyce, rozłożonej w czasie, dynamice i rytmie, zawarła się w tym miejscu.

Perkusista może samodzielnie zdecydować o kolejności segmentów i zakończeniu. Autorka jedynie sugeruje, aby był to segment E – ostatni w partyturze. W mojej interpretacji tej części preferuję zakończenie segmentem D, właśnie ze względu na tę rozbudowaną improwizację (w bardzo głośnej dynamice, która potęguje rytmiczną kulminację). Grając na werblu lub tom-tomach, stosując uderzenia w obręcz, uderzenia jété oraz rim-shoty. Ten sposób stwarza możliwość uzyskania mocnego brzmienia od stro-

---

61 Wcześniej Stefański dokonał prawykonania, wraz z Barbarą Świątek (flet), *Interpretacji* na flet, taśmę magnetofonową i perkusję. Ta kompozycja także zawiera fragmenty improwizowane, bazujące na materiale motywowicznym z podanym czasem realizacji.

ny dynamicznej i podkreślenia rytmów. Takie kontrastowe zakończenie, w stosunku do początku utworu, spokojnego i cichego w wyrazie, nadaje formie interesujący, a zarazem zaskakujący charakter. Można wnioskować, iż kompozytorka, znając dobrze możliwości improwizacyjne perkusisty Janusza Stefańskiego, tak dobrała instrumenty, że bardzo przypominają zestaw jazzowy. Trzy talerze, trzy tom-tomy, werbel (za wyjątkiem marimby) – wszystkie te instrumenty niemelodyczne biorą udział we wspomnianej improwizacji w segmencie D. Zamiłowanie kompozytorki do improwizowania ujawniło się wcześniej, już w latach młodości. Jak sama wspominała, w tamtych „lwowskich czasach” przy okazji spotkań u znajomych proszono ją, aby zagrała na fortepianie. Wykorzystywała wtedy tematy z popularnych piosenek, a także melodie ze znanych uwertur, oper, operetek, których z upodobaniem słuchał jej ojciec. Improwizacje słyszał wielokrotnie w utworach perkusyjnych, fortepianowych, wiolonczelowych, kameralnych. Sama artystka, mówiąc o swoich inklinacjach i muzycznych inspiracjach, wspomina także o roli improwizacji w procesie twórczym:

Wydaje mi się, że mam cały utwór w głowie, kiedy nagle odchodzę od koncepcji, bo w trakcie realizacji pewne inne rozwiązania wydają mi się lepsze. I tak powstaje kompozycja. Ale bywa też inaczej – siadam do fortepianu i zaczynam improwizować. Coś się z tego wykluwa, jakaś myśl inicjująca. Następuje mobilizacja całego aparatu twórczego – wyobraźni, techniki, wiedzy i doświadczenia itd.<sup>62</sup>

Można też pokusić się o stwierdzenie, że sama idea improwizacji była przez twórczynię potraktowana w odniesieniu do tradycji. Jeszcze w dziełach romantycznych kompozytorzy zostawiali miejsce na kadencję, którą solista miał zaimprovizować. U Bacha, Haendla czy Vivaldiego był to ważny element każdego koncertu na instrument solowy lub kilku solistów. Później na wiele lat praktyka ta została zaniechana i znowu powrócono do niej w momencie zainteresowania się i rozwoju muzyki jazzowej.

W Europie jazz pojawił się około 1920 r. i wywarł pewien wpływ na wybitnych twórców (Debussy, Strawiński, Milhaud, Křenek, Hindemith, Blacher, Liebermann i in., aż po nasze czasy). Kompozytorzy, urzeczeni swoistymi właściwościami stylistycznymi jazzu, zaczęli podejmować próby wyzyskania jego specyfiki dla muzyki europejskiej;

---

62 Cyt. za: G. Szymańska, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar...*, s. 151.

wzajemne zbliżenie obu rodzajów muzyki było przez długie lata jednym z ważniejszych problemów podejmowanych w nowej muzyce<sup>63</sup>.

Autorka *Rapsodu* wielokrotnie podkreślała, że muzycy jazzowi mają swoiste poczucie czasu, frazowania i kreowania dźwięku. Myślę, że niejednokrotnie te właściwości kompozytorka chciała i mogła wykorzystać, komponując zarówno *Interpretacje*, jak i *3 Etiudy*, wiedząc, że prawykonanie przypadnie w udziale muzykowi jazzowemu.

Kolejnym elementem łączącym muzykę jazzową i fragmenty improwizowane w utworach Moszumańskiej-Nazar, jest fakt, iż każda improwizacja jest inna. Na tym też polega jej siła wyrazowa, oryginalność, swego rodzaju ciągłe napięcie. Nawet gdy mamy zapisany schemat harmoniczny i rytmiczny, to zawsze będą drobne różnice we frazowaniu, tempie, zagęszczeniu rytmicznym, zmianach dynamicznych. W instrumentach dętych i smyczkowych mogą dojść dźwięki spoza skali, zaś w przypadku perkusji – nowe brzmienia pojedynczych instrumentów czy kombinacje wielu. Perkusja przynosi bogactwo brzmień i środków artykulacyjnych zarówno dla odtwórców, jak dla coraz bardziej wymagającej i wyrafinowanej publiczności. Dzięki fragmentom improwizowanym kompozycje te są ciągle aktualne, mimo iż sporo z nich powstało wiele lat temu. W muzyce klasycznej dąży się do wykonawstwa perfekcyjnego, jak to ma miejsce np. w grze orkiestrowej. Wielokrotnie ćwiczy się całymi sekcjami trudne technicznie fragmenty. Idealem jest, aby każde wykonanie było jak najlepsze pod względem intonacji czy precyzji rytmicznej. W utworach solowych i kameralnych na perkusję Moszumańska-Nazar ofiaruje nam możliwość swobodnego pokierowania narracją muzyczną w tych krótkich improwizowanych fragmentach. Sugeruje wykonawcom jak ma wyglądać „kształt” tych odcinków, podając schemat rytmiczny, czas, tempo, czy struktury powtarzanych dźwięków. Jednak wiele parametrów jest niedookreślonych i to powoduje, że każdy wykonawca reprezentuje odmienny rodzaj ekspresji, barwy, poczucia czasu. To jest niezmiernie wartościowe i zaskakujące, kiedy np. jeden wykonawca ciekawiej improwizuje od strony rytmicznej i tutaj pokaże swoje predyspozycje. Natomiast inny artysta będzie interesująco rozwijał melodię, czy wprowadzi ciekawe współbrzmienia harmoniczne i w tym kierunku poprowadzi tę żywą muzykę.

---

63 Cyt. za: B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, s. 400-401.



Stosowanie się do ogólnie obowiązujących wyobrażeń brzmieniowych nie jest głównym celem muzyka jazzowego. Muzyk jazzowy ma swój własny ton, do którego stosują się kryteria raczej wyrazowe i emocjonalne niż estetyczne. Te pierwsze istnieją niewątpliwie również w muzyce europejskiej, ale w jazzie wyraz ma przewagę nad estetyką. W muzyce europejskiej estetyka ma przewagę nad wyrazem<sup>64</sup>.

Muzyk jazzowy improwizuje bazując na szkielecie harmonicznym. Dawniej to samo czynili w muzyce artystycznej kompozytorzy i instrumentalści w jednej osobie – Bach, Buxtehude, Pachelbel, Beethoven. Technika ornamentowania, która tak wspaniale rozwinęła się w baroku, przez ostatnie stulecia została zaniechana jako rodzaj ingerencji w integralne dzieło kompozytora. W ubiegłym stuleciu idea improwizacji odrodziła się w muzyce jazzowej jako wyraz naturalnej i spontanicznej aktywności twórczej. Idea ta znalazła także odzwierciedlenie w kierunkach muzyki i sztuki współczesnej – aleatoryzmie, happeningu, teatrze instrumentalnym. Włączenie improwizacji stanowi swoisty powrót do korzeni procesu twórczego i zaprzecza utrwalonemu przez ostatnie dwieście lat wprowadzeniu „dychotomicznego podziału artystów muzyków na twórców i odtwórców, na kompozytorów i wykonawców”<sup>65</sup>.

#### 4. W stronę syndromu

Poprzez wprowadzenie nowych jakości brzmieniowych i kolorystycznych, interesujących artykulacji, traktowanie instrumentów o bliżej nieokreślonej wysokości w sposób melodyczny czy wręcz kantylenowy, instrumenty perkusyjne w utworach Krystyny Moszumańskiej-Nazar nabierają o r y g i n a l n y c h j a k o ś c i e k s p r e s y j n y c h. Jako twórca obdarzony wspaniałą intuicją, a jednocześnie potrzebą ciągłych poszukiwań w obszarze naturalnego brzmienia instrumentów, kompozytorka odkryła i ukazała nowatorsko siłę jaka tkwi w bogactwie tego instrumentarium. Na przestrzeni czasu styl autorki *Wariantów* uległ ewolucji, jednak można wyróżnić w nim p e w n e c e c h y s t a ł e,

64 Cyt. za: J.E. Berendt, *Wszystko o Jazzie...*, s. 162.

65 Cyt. za: Sylwester Laskowski, *Historia improwizacji w muzyce Europy Zachodniej* [w:] [www.sylwesterlaskowski.pl/publikacje/historia\\_improwizacji.pdf](http://www.sylwesterlaskowski.pl/publikacje/historia_improwizacji.pdf).



będące odbiciem niezmienności jej światopoglądu i zbioru norm czy reguł estetycznych. Jej twórczość jest odbiciem ducha czasów, z drugiej strony posiada silne cechy indywidualne. Wpisując się w kalejdoskop zmian i nowych kierunków w sztuce, nacechowana jest oryginalnością i skłonnością do selekcji w zakresie środków wyrazu i funkcjonalności nowych technik kompozytorskich. Od neoklasycznego witalizmu, poprzez sonoryzm z ideą kształtowania toku muzyki jako dramaturgii celu, kompozytorka podąża świadomie własną drogą – aż do stylu, który można określić syntezą twórczych poszukiwań.

(1) **Z a s a d a k o n t r a s t u** jest nadrzędna cechą stylu kompozytorskiego autorki *3 Etiud koncertowych*. Za pomocą silnych kontrastów budowana jest przez nią forma dzieła podporządkowana idei dramaturgii i silnej wyrazowości. Architektonikę formy można przyrównać do ciągu wydarzeń, w którym pierwszoplanowym zadaniem jest wywołanie reakcji poprzez ekspresję. W kwestii tradycyjnego pojmowania formy Krystyna Moszumańska-Nazar odchodzi od ustalonych norm konstrukcji architektonicznej, jednak pewne zasady, jak zasadę powtarzalności, reminiscencji, czy analogii materiałowych, wykorzystuje w procesie budowania narracji.

Na ogół architektonika formy wykazuje schemat następstwa różniących się epizodów, które tworzą jednak całość spójną. Owa jednorodność w różnorodności odbywa się na płaszczyźnie pokrewieństw materiałowych oraz podobieństw wynikających z zastosowania wyżej wymienionych zasad. W przebiegu narracji kluczowe znaczenie odgrywa praca motywiczna jako czynnik formotwórczy, który z innymi komponentami uczestniczy w kształtowaniu toku muzyki.

(2) Zasada kontrastu łączy się z drugą cechą charakterystyczną dla stylistyki kompozytorki: jest nią **w a r i a b i l n o ś ć**, której podlega proces kształtowania toku narracji. Załączki idei motywicznych, struktur rytmicznych, kompleksów barwowych zawarte są na ogół na początku utworu i z tych elementów, włączonych w proces rozmaitych zmian i metamorfoz, budowany jest przebieg utworu. Dzięki wariabilnym zabiegom na określonym materiale, mimo założonej z góry zmienności, kompozycje zyskują **s p ó j n o ś ć**.

(3) **S z e r o k i e s p e k t r u m d ź w i ę k o w e.** W utworach Krystyny Moszumańskiej-Nazar wszystkie elementy dzieła muzycznego współdziałają w tworzeniu charakterystycznej warstwy kolorystyczno-brzmieniowej. Wydobyciu tej sfery na plan pierwszy służą: harmonika, melodyka, artykulacja i środki wykonawcze, organizacja rytmiczna. Harmonia, w której preferowane są wielodźwiękowe współbrzmienia dysonujące, wpływa na melodykę, często podporządkowaną funkcji formotwórczej. Dominacja krótkich motywów i struktur szerokointerwałowych deprecjonuje pojęcie melodyki w sensie tematycznym. Dopiero w ostatniej fazie, będącej syntezą doświadczeń, rola melodyki wzrasta, przybierając postać szeroko zakrojonej kantyleny. Swobodne operowanie systemem dwunastodźwiękowym stwarza możliwość uwolnienia się od zależności tonalnych, dalekie jest však od koncepcji serii w rozumieniu Arnolda Schönberga.

(4) **W p o s z u k i w a n i u n o w y c h b a r w.** Podkreśleniu kolorystyki brzmienia służą eksperymenty wynikające z nietypowego sposobu wydobycia dźwięku, zabiegi instrumentacyjne i fakturalne, które przynoszą bogactwo odcieni sonorystycznych. Charakterystyczne jest poszukiwanie nowych jakości barwowych poprzez nakładanie się na siebie brzmień różnych instrumentów, które tworzą tzw. efekty wypadkowe.

(5) Rytmiczna organizacja przebiegu muzycznego, podobnie jak inne komponenty, podporządkowana jest nadrzędnej idei formy. Jednak właśnie instrumenty perkusyjne, predestynowane do eksponowania rytmu, stały się dla autorki *Music for five* preferowanym medium.

(6) Styl muzyki perkusyjnej odzwierciedla wszystkie cechy właściwe dla indywidualnego języka muzycznego kompozytorki. Zasadniczy zwrot w myśleniu o perkusji polegał na odwróceniu tradycyjnych ról: powierzenia instrumentom o nieokreślonej wysokości brzmienia funkcji melodycznych, czy wysubtelnienia dynamicznego instrumentów brzmiających z natury głośno. Emancypacja roli perkusji, poszerzenie spektrum możliwości kolorystyczno-brzmieniowych, nowatorskie rozwiązania wykonawcze nadają charakterystyczny rys kompozycjom z wykorzystaniem perkusji – i to w różnych konfiguracjach.

Perkusja w utworach Krystyny Moszumańskiej-Nazar rzadko pełni rolę elementu dobarwiającego, czy pewnego rodzaju tła muzycznego. Instrumenty perkusyjne często rozpoczynają utwór (zarówno w kompozycjach kameralnych, jak i orkiestrowych); w częściach wolnych wytworzą specyficzną aurę kolorystyczną i nastrojotwórczą, a w finałach potęgują i wzmacniają brzmienie orkiestry. Kompozycje te znamionuje swoiste napięcie i niepokój, które stanowią odbicie ducha czasu i obraz wewnętrznych zmagania współczesnego człowieka.

\* \* \*

Sztuka współczesna, stojąca w opozycji do kultury masowej, stała się sztuką elitarną, skierowaną do wąskiego grona odbiorców. Muzyka Krystyny Moszumańskiej-Nazar posiada wartości ponadczasowe jako sztuka na wysokim poziomie artystycznym, zakorzeniona w klasycznej idei piękna, z autentycznym przesłaniem. Jak wyznaje Adam Walaciński:

Jestem głęboko przekonany, że dzieło może obronić się jedynie samo. Żaden komentarz go nie uratuje na dłuższą metę. Do każdego utworu bowiem można napisać komentarz: filozoficzny, naukowy lub poetycki. Czytałem takich komentarzy wiele. Niestety, często ich walory intelektualne i stylistyczne funkcjonowały niejako „w próżni”, bo trudno było znaleźć powiązania między konkretną rzeczywistością, tj. komentowanym dziełem, a pięknymi zdaniem tekstu<sup>66</sup>.

---

66 Adam Walaciński, *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002, s. 171.



## Rozdział IV

### O muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar Refleksje twórców i odtwórców

#### W przestrzeni „tu i teraz”

Wiek XX w muzyce, a szczególnie jego druga połowa, bez wątpienia należał do perkusji. Dynamiczny rozwój instrumentarium perkusyjnego oraz próba zaszczerpienia instrumentów perkusyjnych Bliskiego i Dalekiego Wschodu, czy instrumentów latynoamerykańskich na gruncie muzyki europejskiej czy amerykańskiej, wpisują się w ogólny nurt zainteresowania kulturami orientalnymi, jazzem i tradycjami Wschodu. Wielką siłę w metryce odkrył już Strawiński. Następnie Bartók nadał perkusji oryginalny i charakterystyczny kształt, wykorzystując bogactwo i niepowtarzalność muzyki ludowej. Kolejnymi krokami na drodze innowacyjnego traktowania perkusji stały się utwory Messiaena, Varèse’a, Cage’a.

Jak wpisuje się w ten obraz twórczość perkusyjna twórczyni ze Lwowa? Na to pytanie odpowiedziałbym lapidarnie w ten oto sposób.

U Krystyny Moszumańskiej-Nazar:

- perkusja oznacza spotkanie barwy z rytmem: to – „rytm barw” i „barwa rytmu”; ciągle poszukiwanie kolorów brzmienia perkusji;
- budowanie napięcia w muzyce autorki *Wariantów* odbywa się poprzez zmiany artykulacyjne, niekonwencjonalne połączenia instrumentów o określonej wysokości brzmienia z tymi o nieokreślonej wysokości. Instrumentom niemelodycznym kompozytorka powierzała wykonywanie melodii czy fragmentów kantylenowych, a instru-

mentom o długim wybrzmieniu i głośnym z natury – przypisywała fragmenty subtelne, delikatne, nastrojowe;

- w celu uzyskania maksymalnych efektów brzmieniowych, jakie można wydobyć z instrumentów perkusyjnych, stosowała granie palcami, dłońmi, pięścią, wykorzystywała również skrajnie cichą lub głośną dynamikę;

- paletę bogactwa kolorystycznego uzyskiwała dzięki stosowaniu różnego rodzaju pałek, metalowych prętów, miotełek jazzowych, specyficznych pałeczek klasterowych. Najbardziej charakterystyczne pozostaną dla mnie uderzenia „jéte” na werblu, podwójne glissanda na kotłach (membrana oraz pedał instrumentu jednocześnie), a także nakładanie się na siebie metalicznych brzmień – uderzenia sonagli w dzwony rurowe.

A jak wypowiadają się o muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar wykonawcy jej utworów i kompozytorzy z nią związani? Przytaczam ich wypowiedzi<sup>67</sup>.

## 1. Barbara Świątek-Żelazna: Flet – fantazja brzmienia<sup>68</sup>

**Tomasz Sobaniec.** Flet często występuje z perkusją w utworach kameralnych Krystyny Moszumańskiej-Nazar, powstało kilka takich kompozycji, począwszy od *Variazioni concertanti* na flet i orkiestrę kameralną z roku 1966. O kilka słów na temat „fletowych fascynacji” poprosiłem profesor Barbarę Świątek-Żelazną, która dokonała prawykonania – oprócz wspomnianych *Variazioni* – także *Interpretacji* na flet, taśmę i perkusję, *Un petit cadeau* czy *Kwiatów* na 2 flety, obój, klarnet i fortepian.

**Barbara Świątek-Żelazna:** *Un petit cadeau* to kompozycja, która była kontynuacją wcześniejszej myśli twórczej. Flet i perkusja to instrumenty często stosowane przez Krystynę Moszumańską-Nazar. Jeśli chodzi o flet, to mogę z całą odpowiedzialnością przypisać myśl o wspólnym poszukiwaniu, zainteresowaniu od strony barwy, ekspresji, ciekawych efektów brzmieniowych. *Wariacje* to pierwszy tego typu utwór, w którym kompozytorka ukazuje te dwa instrumenty jako dopełnienie lub współzawodniczenie, np. fletowi przypisanych zostało wiele efektów perkusyjnych. Z kolei w *Interpretacjach* perkusja z fletem często działa na zasadzie kontrastu, bywa też, że pojawia się na zasadzie analogii. Taśma koloryzowała

67 Wszystkie wypowiedzi pochodzą z rozmów przeprowadzonych przez autora na potrzeby niniejszej pracy, zostały przez niego zredagowane i były przez rozmówców autoryzowane.

68 Rozmowa przeprowadzona w maju 2009 w Krakowie.

te brzmienia: przez obniżenie skali fletu tworzyła spójną linię. W *Un petit cadeau* dla mnie nowością nie były efekty fletowe, które występowały już wcześniej, lecz kontrast partii fletu z innymi instrumentami. Interesujące było poszukiwanie zbliżenia współbrzmień w perkusji i fletach. Uderzenia w klapki instrumentu, odchylenie ustnika, tremolowanie z różną aktywnością. Zwróćmy uwagę na początek kompozycji – tremolo fletu w połączeniu z tremolem bongosów. Istotna jest gęstość tego tremola (bardzo szybkie poruszanie językiem, tzw. „r”) – możemy to uznać za nowość w brzmieniu. Zestawienie w kontrastach, od taktu dwunastego staccato we flecie i perkusji, a na ten materiał nakłada się kantylena wykonywana przez wiolonczelę. Następne zagadnienie to interesujące kojarzenie różnych efektów: tryle we flecie, glissanda w wiolonczeli oraz triole w perkusji, oczywiście to wszystko dzieje się jednocześnie. W zależności od fantazji i możliwości wykonawcy można w różnorodny sposób powtarzać grupy dźwiękowe, ich gęstość, częstotliwość, która powinna być kontrolowana w zależności od kontekstu. Jeszcze inna trudność, np. powtarzanie długich wartości rytmicznych. Możemy je interpretować z różnym natężeniem: spokojniej, lekko zatrzymując w czasie, zmieniając barwę lub mocniej zaznaczając początek dźwięku. W tym utworze kompozytorka zastosowała też po raz pierwszy trzy flety: oprócz fletu wielkiego także flet piccolo i flet altowy.

Wszystkie utwory Krystyny Moszumańskiej-Nazar, które wykonywałam, są różnorodne rytmicznie; przynoszą wiele myśli i kolorów. Flety są wykorzystane w całej swojej skali, od strony instrumentalnej oraz technicznej można uzyskać maksymalne ich możliwości brzmieniowe. Krystyna Moszumańska-Nazar była zawsze otwarta na rozmowę o brzmieniu, o efektach dźwiękowych. Pamiętam kilka takich spotkań, gdzie wspólnie zastanawialiśmy się, co będzie lepsze, bardziej interesujące.

*Novelette* to utwór specjalnie napisany na Międzynarodowy Konkurs Fletowy, którego jestem pomysłodawcą. Jest to kompozycja skomplikowana rytmicznie, artykulacyjnie, lecz równie trudna od strony lirycznej, kantylenowej. Wiemy doskonale, że w muzyce współczesnej każde wykonanie nawet tego samego utworu jest inne. Chociażby gęstość i natężenie powtarzanych grup, trylowanie, to wszystko tworzy delikatną tkanę dźwiękową. Jeden wykonawca zinterpretuje to zbyt szybko, inny zrobi to dokładnie, skupi się na szczegółach. Ważna jest także rola publiczności w kreowaniu tej muzyki. Mam wielką wdzięczność dla Pani Profesor, że przyczyniła się do tego, aby te instrumenty żyły jako instrumenty solowe. Polecam jej kompozycje, ponieważ są interesujące i wartościowe.



## 2. Adam Kaczyński: Mocny przekaz – harmonia współczesna<sup>69</sup>

**Tomasz Sobaniec.** A tak, w kilku słowach, wspomina kompozytorkę znany pianista i kompozytor, twórca pierwszego w Polsce profesjonalnego zespołu muzyki współczesnej – MW2, profesor Adam Kaczyński<sup>70</sup>.

**Adam Kaczyński:** *Bel canto* to utwór, który z zespołem MW2 wykonywaliśmy wielokrotnie. Już sam tytuł kompozycji jest bardzo przewrotny: wszak nie nawiązuje do tradycyjnego, pięknego śpiewu, przeciwnie – w wielu fragmentach trzeba śpiewać właśnie brzydko. Kompozytorka zastosowała bardzo specyficzną harmonię, z wielką ilością sekund. Jej muzyka jest zadziorna, ostra, wbrew kobiecemu charakterowi. Ona nie szukała piękna w harmonii. I ten mocny przekaz polegał na kontraście, kolorze, agresywnej harmonice – to charakteryzowało muzykę Krystyny Moszumańskiej-Nazar. A pisała z niesłychaną łatwością. Skomponowała dla MW2 *Bel canto*, dedykowane Helenie Łazarskiej; wykonywaliśmy też wielokrotnie *Pieśń nad Pieśniami*. Zawsze ze świetnymi wykonawcami, oprócz wymienionej Heleny Łazarskiej, także z Haliną Skubis, Olgą Sz wajgier, z trzema aktorami (*Pieśń nad Pieśniami*). W *Pieśniach* harmonia nie była taka zgrzytliwa – myślenie było bardziej romantyczne, melodie ciekawie współgrały z tekstem. Zupełnie innym utworem jest *Bel canto* – abstrakcyjnym, słyszymy w nim okrzyki, świsty, dowolne wysokości, które czasami przechodzą w mikrotony. Muzycy mogą pokazywać się w partiach improwizowanych. Inni kompozytorzy robili to niechętnie lub wcale, chcieli mieć kontrolę nad całym zapisanym tekstem. Chociażby Witold Lutosławski – bardzo rzadko pozwalał na jakąś aleatorykę, a jeśli już, to była ona mocno kontrolowana. Krystyna Moszumańska-Nazar nie stosowała żadnych dziwnych tanich efektów, nie ulegała stylistycznym modom. Nie bała się też ryzykować, zostawiając wykonawcom dowolność w odcinkach improwizowanych. To osoba, która bardzo popierała i pomogła mi, aby w Akademii Muzycznej w Krakowie otworzyć pierwszą i jedyną tego typu Katedrę w Polsce, jaką była Katedra Interpretacji Muzyki Współczesnej.

---

<sup>69</sup> Rozmowa przeprowadzona w kwietniu 2009 w Krakowie.

<sup>70</sup> Adam Kaczyński zmarł 15 II 2010 w Krakowie.

### 3. Anna Zawadzka-Gólosz: Kolorystyczny liryzm<sup>71</sup>

**Tomasz Sobaniec.** W podobnym tonie utrzymana jest wypowiedź ad. II st. Anny Zawadzkiej-Gólosz, kompozytorki, absolwentki klasy kompozycji prof. Krystyny Moszumańskiej-Nazar, obecnie także wykładowcy kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie.

**Anna Zawadzka-Gólosz.** Każdy kompozytor ma swój charakterystyczny tembr. Możemy go najlepiej usłyszeć poprzez brzmienie orkiestry. Odnosi się to przede wszystkim do preferencji w sposobie organizowania barwy dźwięku. U Strawińskiego słyszy się specyficzne połączenia instrumentów dętych z fortepianem – ten kolor, gest meloharmoniczny w różnych zestawach, w zmiennych kontekstach barwowych. U Krystyny Moszumańskiej-Nazar jest to preferencja w zakresie instrumentów dętych. Grupowe zastosowanie instrumentów dętych blaszanych, użycie blokowe, gdzie słyszymy kolor izolowanej harmonii. Jest to inaczej, niż np. w muzyce Witolda Lutosławskiego, u którego do głosu dochodzi koncepcja pasm brzmieniowych w ramach akordów zespolonych – powoduje to odmienny model przestrzenny. W gestach melodycznych obecne są kontrapunkty barw. Dochodzi do połączenia klasyki z nowoczesnością. Wyjście następuje od tradycji, potem uruchamiany jest proces odkrywania nowych jakości. Po Grażynie Bacewicz Krystyna Moszumańska-Nazar jest kompozytorką charakterystyczną i oryginalną, zawsze dbała o swój język kompozytorski.

Bardzo mocno słyszymy też liryzm. Wspaniałym tego przykładem jest *Koncert na skrzypce i orkiestrę*, szczególnie jego druga część, która nie jest ani sonorystyczna, ani ekspresjonistyczna: przynosi wysublimowanie środków kolorystycznych. Powiedziałabym, że to liryzm w obszarze kolorystycznym. Pełna synteza wypowiedzi z zastosowaniem szczególnych środków artykulatoryjnych oraz specyficznej barwy instrumentów perkusyjnych. Podobna jest druga część *Koncertu na perkusję i orkiestrę*. Muzyka Krystyny Moszumańskiej-Nazar przynosi oryginalność w obszarze koloru – nie jest to myślenie systemowe, takie jak u Lutosławskiego, lecz intuicyjne, podświadome. Jej twórczość nie wymyka się spod kontroli, choć kompozytorka była za spontanicznym, intuicyjnym spojrzeniem. Zafascynowanie perkusją – jako autonomicznym medium – udzieliło mi się dość szybko. Wcześniej zapoznała mnie z instrumentarium Edgara Varèse’a. Pokazała kantylenę na instrumentach o nieokreślonej wysokości, melodyczność, wieloplanowość, polifonię, liryzm, również dla jednego wykonawcy. Z jednej strony wybrzmiewanie instrumen-

---

71 Rozmowa przeprowadzona w marcu 2009 w Krakowie.

tów, gdzie wykonawca tworzy ciszę i od razu buduje sekwencję kontrapunktyczną, jako dwugłos, z drugiej – jak w *Wariantach* – to cudowne przenikanie obu partii.

#### 4. Marek Mietelski: „(Wy)Czucie” perkusji<sup>72</sup>

**Tomasz Sobaniec.** Profesor Marek Mietelski, pianista i pedagog – kilkakrotnie wykonywał *Konstelacje* na fortepian, jak również uczestniczył w wykonaniu *Pieśni nad Pieśniami* na sopran, głos recytujący, mały chór męski (3-6 wykonawców) i kameralny zespół instrumentalny.

**Marek Mietelski:** Krystyna Moszumańska-Nazar najlepiej czuła perkusję. Kompozycje z użyciem perkusji były charakterystyczne i bardziej oryginalne, niż utwory fortepianowe. Podobało mi się, jak zastosowała granie marakasami przez pianistę w *Pieśniach nad Pieśniami*. Myślę, że jej muzyka nie jest jednorodna, lecz tak jak w muzyce klasycznej, narracja cały czas idzie do przodu, rozwija się za pomocą różnych środków. Bardzo ważna w jej kompozycjach jest strona kolorystyczna, wyrazowa. Jest ona istotna szczególnie dla podkreślenia fragmentów lirycznych czy kantylenowych.

#### 5. Jan Pilch: Przede wszystkim barwa<sup>73</sup>

**Tomasz Sobaniec.** Profesor Jan Pilch, perkusista i pedagog, dokonał prawykonania *Wariantów* na fortepian i perkusję (wraz z pianistą Romanem Opuszyńskim), *Fantazji* na marimbafon solo, *Un petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję (wraz z Barbarą Świątek-Zelazną – flet i Dorotą Imielowską – wiolonczela), *Koncertu na perkusję i orkiestrę*, *Muzyki jesienią* na klawet, dzwony i perkusję (wraz z Andrzejem Godkiem – klawet, Gertrudą Szymańską – perkusja i Wojciechem Fedkowiczem – perkusja).

**Jan Pilch:** Starannie dobrane instrumentarium, ostra artykulacja, interesujące brzmienia – zderzenie sonagli z dzwonami rurowymi – oto cechy muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar. To muzyka, która – w moim odczuciu – opiera się przede wszystkim na stronie barwowej, nie harmo-

72 Rozmowa przeprowadzona w kwietniu 2009 w Krakowie.

73 Rozmowa przeprowadzona w maju 2009 w Krakowie.

nicznej. Sposób narracji muzycznej budowany jest przez mikrofazy i krótkie motywy. Kiedy wykonawca nie ma wycucia czasu, napięcia i kulminacji, to ta muzyka będzie powierzchowna, bez głębi wyrazowej. Wykonywałem kilkakrotnie *Warianty* z Romanem Opuszyńskim, on miał świetne poczucie czasu i budowania napięcia, to wszystko, co charakteryzuje dobrego muzyka jazzowego. Trzeba czuć, gdzie „pójść do przodu”, a gdzie na chwilę powstrzymać emocje, podkreślić synkopy, akcenty. W wielu kompozycjach Krystyny Moszumańskiej-Nazar są przecież partie improwizowane. Powinniśmy zinterpretować je ekspresyjnie, pomyśleć o proporcjach czasowych, doprowadzić do kulminacji, nie możemy trzymać się ściśle zapisu nutowego. Specyficzny rodzaj brzmienia uzyskała kompozytorka w *Koncertie na perkusję i orkiestrę*. Szczególnie interesująca barwowo jest część druga. Dużą trudnością techniczną było ustawienie ogromnej ilości instrumentów perkusyjnych na estradzie, aby zdążyć na czas z wszelkimi zmianami wewnątrz poszczególnych części. Musiałem też zastosować pewien zabieg, aby zrealizować dokładnie partię crotali.

## 6. Andrzej Pikul<sup>74</sup>: „Con grazia” – w estetyce i postawie

**Tomasz Sobaniec.** Oto, jak w kilku słowach wspomina utwory fortepianowe prof. Andrzej Pikul, wielokrotny interpretator kompozycji Moszumańskiej-Nazar w Polsce, krajach europejskich, USA i Japonii. Dokonał prawykonań: *La valse musette*, *La valse à la main gauche* oraz kompozycji jemu dedykowanej – *APIgram*.

**Andrzej Pikul:** Utwory fortepianowe Krystyny Moszumańskiej-Nazar są nie tylko odbiciem głębokiej zażyłości kompozytorki z tym instrumentem, lecz także przemian stylistycznych zachodzących w jej twórczości. Pisząc *9 Bagatel* (1971), stworzyła katalog modeli wyrazowych, nowych brzmień w typowej dla jej późniejszych dzieł notacji. Można je potraktować jako wstęp (zestaw etud) do napisanych w roku 1972 *Konstelacji*, a także *Wariantów* na fortepian i perkusję (1979). Moim zdaniem właśnie *Warianty* są egzemplifikacją transcendentnych walorów sonorystycznych fortepianu, znakomicie wtopionych w analogiczne walory instrumentów perkusyjnych. Kompozycje, w których pojawiają się fragmenty, czy odcinki „improwizowane”, wymagają od

74 Rozmowa przeprowadzona w listopadzie 2009 w Krakowie.

wykonawcy dojrzałości. Niewątpliwie kiedy dopiero uczymy się odcinków aleatorycznych, chcemy nasze wyobrażenia czy pomysły brzmieniowe sprowadzić do jakiegoś zafiksowanego schematu. Jeżeli dłużej wykonujemy te utwory, coraz lepiej panujemy nad materia dźwiękową; jej realizacja staje się bardziej swobodna i nieprzewidywalna, co dodaje świeżości kolejnym interpretacjom. Zmiany zachodzące w warsztacie twórczym kompozytorki od *Bagatel* po *APigram* (2004) prowadzą poprzez negację tradycyjnej notacji po syntezę (koegzystencję) obydwu sposobów notacji dzieła, a nawet powrotu do notacji tradycyjnej. Tak więc utwory, które łączy typowa dla ich autorki ekspresja, zapisane są różnymi notacjami w różnych okresach twórczości. Mimo różnic wyrazowych poszczególnych utworów, progresu języka muzycznego, Krystyna Moszumańska-Nazar zawsze pozostaje sobą. Indywidualny rys jej osobowości przejawiający się niezwykle wyrafinowaną, chociaż czasami także ostrą paletą brzmieniową, sposób wyrażania emocji, czyni dzieła tej autorki łatwo rozpoznawalnymi i świadczy o mistrzostwie warsztatu kompozytorskiego. Często używane określenie „Con grazia” jest odbiciem tak jej estetyki, jak i postawy życiowej. Napisany w styczniu/lutym 2004 roku *APigram* (*A.Pi.gram*) wspaniale zamyka listę kompozycji fortepianowych. Kiedy wykonywałem napisane dla mnie przez kompozytorów krakowskich utwory w formie fantazji oraz *Bagatele* i *Konstelacje* Krystyny Moszumańskiej-Nazar na koncertach w USA, te ostatnie spotkały się z największym zainteresowaniem, a nawet entuzjastycznym przyjęciem publiczności. Ośmielony tym sukcesem, zwróciłem się z końcem roku 2003 do kompozytorki z prośbą o napisanie dla mnie utworu fortepianowego. Utwór powstał bardzo szybko, jak gdyby istniał wcześniej w jej twórczej wyobraźni. Już w pierwszych chwilach po otrzymaniu rękopisu miałem świadomość, że to znakomity utwór fortepianowy spełniający, a nawet przekraczający moje artystyczne oczekiwania. Formotwórczy motyw otwierający i zamykający utwór pojawia się wielokrotnie w różnych epizodach kompozycji, charakteryzującej się wyrafinowaną wirtuozerią, kapryśnością nastrojów, bogactwem i migotliwością kolorystyki, zróżnicowaną fakturą i efektami sonorystycznymi, stanowiącymi w pewnym sensie *resumé* dotychczasowej twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar. *APigram* jest ukoronowaniem listy ośmiu fantazji napisanych dla mnie wcześniej przez innych kompozytorów. Swą oryginalnością wkracza w grupę najbardziej znaczących kompozycji na fortepian powstałych w ostatnich

latach. Moja identyfikacja z jego treścią, a także fascynacja trudną, acz niezwykle frapującą paletą środków wirtuozowskich i ekspresyjnych oraz jego wieloznacznością, prowokują moją kreatywność w kolejnych jego interpretacjach. Spośród przedstawionych mi propozycji tytułu wybrałem bez wahania ten zawierający moje inicjały tylko dlatego, że parafraza słowa „epigram” wydaje się adekwatna do formy utworu bazującego na krótkich epizodach muzycznych tworzących jednak spójną kompozycję o doskonałej narracji. Prawykonanie odbyło się w ramach Festiwalu Kompozytorów Krakowskich w 2004 roku na koncercie jubileuszowym kompozytorki, a kolejne wykonania były entuzjastycznie przyjmowane m.in. w Paryżu, Kijowie, Tokio i Hiroszimie.

### **Od Autora. Na zakończenie**

Każdy z muzyków posiada tę odrębną – wewnętrzną nutę wrażliwości. Perkusiście bogate i różnorodne instrumentarium pomaga w odnalezieniu najbardziej charakterystycznych cech tego muzycznego wnętrza. Utwory perkusyjne Krystyny Moszumańskiej-Nazar kryją wielkie bogactwo środków, przede wszystkim kolorystycznych i barwowych. Podkreślają to zarówno artyści-wykonawcy – instrumentalści różnych specjalności, jak również dyrygenci, kompozytorzy i badacze muzyki autorki *Wariantów*.

Miałem to wielkie szczęście, że zetknąłem się z tą muzyką już na początku studiów i towarzyszy mi ona przez cały czas, aż do dnia dzisiejszego. Szczególnie cenię utwory solowe na perkusję autorki *Fantazji*, ale także za wyjątkowo interesujące i oryginalne kompozycje uważam *Warianty* oraz *Music for five*, w których siła i wewnętrzny imperatyw wypływa nie z dynamiki, rytmu i dużej ilości instrumentów, ale z pięknych barw i odcieni, które nakładając się na siebie tworzą jakby kolory tęczy.

Jest to muzyka dla dojrzałych i świadomych wykonawców. W partyturach zawarta została cała wiedza o tych utworach, lecz wiele szczegółów czy drobiazgów możemy dodać od siebie. Sama kompozytorka wypowiadając się o fragmencie jednego ze swoich sonorystycznych utworów stwierdziła, że uzyskała „barwę ciemną o rozedrganej faktu-

rze gruzelkowatej<sup>75</sup>. Widzimy więc, jak wspaniale kolorystycznie sły-  
szała instrumenty i ich barwy Krystyna Moszumańska-Nazar.

Jeżeli chodzi o formę utworów, to zawsze pulsują one swoim  
wewnętrznym dramaturgicznym rytmem. Kompozytorka buduje  
napięcie dochodząc do wyrazistych kulminacji, aby je następnie  
rozwiązać. Jest w tej metodzie strategia na – jak to sama wielokrot-  
nie podkreślała – p o r u s z a n i e s ł u c h a c z a, a jednocześnie na  
„opowiadanie” mu własnej narracji. Kompozytorka prowadzi tę nar-  
rację zmieniając rolę czynników formotwórczych. Bywa, że to rytm  
jest elementem najważniejszym, innym razem funkcję formotwórczą  
przejmuje na siebie harmonika lub rola ta przypisana zostaje brzmieniu  
i kolorystyce.

W rozmowie z kompozytorką usłyszałem o niezwykle frapującej  
idei napisania utworu, w którym na samym początku byłaby najwięk-  
sza kulminacja, a potem przez kilkanaście minut napięcie by opadało aż  
do zupełnego wygaszenia.

Krystyna Moszumańska-Nazar poszukiwała nowych i oryginalnych  
rozwiązań architektonicznych. Wszelkie fragmenty improwizowane  
zostawiała z dużym zaufaniem i może nawet pewnym ryzykiem  
wykonawcy, aby swoją autentyczną „częstkę” siebie, dodali do  
utworu w naturalny sposób.

Pierwszoplanowe czynniki interpretacyjne, mające wpływ na osta-  
teczny kształt utworu, w dużej mierze zależą od indywidualnej kre-  
atywności wykonawcy. Należą do nich frazowanie, operowanie czasem  
w budowaniu napięć muzycznych, prowadzenie narracji z uwzględnie-  
niem dynamiki czy agogiki. Każde wykonanie jest inne, dlatego trudno  
o jednoznaczny zapis dotyczący kwestii interpretacji, która zależy prze-  
cież od osobistej potrzeby kształtowania dzieła muzycznego.

Swoisty zapis, czy propozycję subiektywnego rozumienia muzyki Kry-  
styny Moszumańskiej-Nazar stanowi autorska płyta CD. Właściwe rozu-  
mienie formy to odczytanie wewnętrznej struktury, frazowania i tworzenia  
dramaturgii utworu poprzez budowanie napięcia i łączenia poszczególnych  
odcinków wewnętrznymi łukami. W t w ó r c z y m m y ś l e n i u Kry-  
styny Moszumańskiej-Nazar przebieg muzycznej narracji, pomimo swej  
zmienności, tworzy spójną wewnętrzną całość. Ukazanie tej spójności  
świadczy o właściwym zrozumieniu intencji kompozytorki i jej muzycz-  
nych idei.

---

75 K. Moszumańska-Nazar, *Barwa jako czynnik wyrazowy i formotwórczy ...*, s. 11.



W niniejszej pracy starałem się zwrócić uwagę na możliwość pogłębienia interpretacji także w aspekcie poszukiwania nowych barw czy artykulacji za pomocą różnorodnych pałek perkusyjnych. Chciałem także podkreślić i zaakcentować wszelkie odcinki improwizowane, aby podejść do nich w sposób przemyślany, a jednocześnie nie wyrwany z kontekstu całej kompozycji.

Dziękuję wszystkim muzykom – twórcom i odtwórcom, którzy poświęcili mi swój czas i podzielili się cennymi uwagami na temat muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar: ich wartościowa refleksja wzbogaciła moje rozumienie tej twórczości.

W polskiej literaturze na perkusję Krystyna Moszumańska-Nazar ma swoje zaszczytne miejsce. Jej twórczość odegrała nieocenioną rolę w rozwoju wykonawstwa muzyki perkusyjnej, dzięki traktowaniu instrumentów perkusyjnych w sposób solowy i kameralny, a także wysoce indywidualny i charakterystyczny w muzyce orkiestrowej. Utwory autorki *Music for five* są oryginalne i posiadają wielki ładunek emocjonalny, który porusza zarówno wykonawców tej muzyki, jak również słuchaczy. W jednej z rozmów Krystyna Moszumańska-Nazar odniosła się do swej muzyki z pewnym dystansem, zarazem z perspektywy twórcy dojrzałego, któremu nieobce są zagrożenia współczesnego świata. Niech te słowa staną się konkluzją niniejszej pracy.

Jeśli i moja twórczość stanowi nawet najmniejszą cząsteczkę muzyki naszych czasów, to potwierdza to celowość mego działania. U twórcy poza wszystkim istnieje wewnętrzny impuls tworzenia, i choć wiem, że świat nie zawaliłby się bez mojej muzyki, to przecież wierzę, że byłby odrobinę uboższy, że swoim komponowaniem przyczyniam się do czegoś dobrego w tym brutalnym świecie...<sup>76</sup>.

---

76 Z rozmowy Gabrieli Stanek-Peszowskiej z K. Moszumańską-Nazar, *Świat ogarnięty muzyką*, „Ruch Muzyczny”, 1999, nr 18, s. 12.



## Summary

The work *Percussion – a characteristic trait in the music of Krystyna Moszumańska-Nazar* presents the composer's works in historical and cultural context and highlights the role of percussion which constitutes a distinctive feature of her music.

As a starting point for the discussion, the author chose to present a broad cultural context of the 20th century music, with particular emphasis on the development that took place in percussion literature and broadening of sonic possibilities of the instruments themselves. Showing the music of Krystyna Moszumańska-Nazar against the backdrop of achievements in the field of percussion that took place both in Poland and abroad enabled to distinguish common features and define her individual compositional style.

The work consists of four parts.

Chapter I. *Krystyna Moszumańska-Nazar and her works. Ideas-contexts-examples of important works*, shows the composer's artistic path against the backdrop of other Polish composers.

Chapter II. *Presentation of chosen percussion works. Analysis and interpretation*, constitutes an interpretational study of four representative percussion works: *Three Concert Etudes* for percussion solo (1969), *Variants* for piano and percussion (1979), *Fantasy* for marimbaphone solo (1987), *Music for five* (1988-1990).

Chapter III. *Characteristics of significant elements. Towards an individual style of works for percussion by Krystyna Moszumańska-Nazar*, presents form and drama – the process of creating musical tensions, percussion colors and the issue of strict and free notation.

Chapter IV. *The music of Krystyna Moszumańska-Nazar. Reflections of composers and performers*, is an attempt to distinguish characteristic features of the composer's style from the point of view of performers and composers.

The work ends with a conversation between the author and the composer that took place on the occasion of creating this book. The conversation sums up the issues discussed in the book and shows the composer's unusual artistic personality.

Annexes at the end of the book include a list of percussion works written by Krystyna Moszumańska-Nazar as well as a list of musical excerpts. As an integral part of the work, the author recorded a CD featuring those among the works of Krystyna Moszumańska-Nazar that were analyzed in the book.

*Translated by Natalia Szymaszek*

## Bibliografia

### I. Materiały źródłowe. Autorefleksja twórcy. Wypowiedzi – rozmowy

- Kasperek Katarzyna, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004.
- Moszumańska-Nazar Krystyna, *Barwa jako czynnik wyrazowy i formotwórczy w „Interpretacjach” na flet, taśmę magnetofonową i perkusję*, wykład habilitacyjny (rękopis), Kraków 1970.
- *Autorefleksja kompozytorska* [w:] Kasperek Katarzyna, *Krystyna Moszumańska-Nazar, Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004.
  - *Świat ogarnięty muzyką* (Krystyna Moszumańska-Nazar w rozmowie z Gabriellą Stanek-Peszowska), „Ruch Muzyczny”, 1999, nr 18, s. 11-14.
  - *Z walcem w tle* (Krystyna Moszumańska-Nazar w rozmowie z Małgorzatą Janicką-Słysz), „Ruch Muzyczny”, 2004, nr 18, s. 8-9.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Musica Iagellonica, Kraków 2007.

### II. Krystyna Moszumańska-Nazar i jej twórczość. Studia – interpretacje – komentarze

- Cichy Daniel, *Pytania o krakowski festiwal*, „Ruch Muzyczny”, 2004, nr 14, s. 10-12.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Pierwsza Dama Kompozycji*, „Gazeta Wyborcza” [dodatek lokalny „Gazeta w Krakowie”], nr 248, 24 X 1994, s. 4.
- *Bukiet lwowski Homagium Leopoli*, „Gazeta Wyborcza” [dodatek lokalny „Gazeta w Krakowie”], 26 XI 1994, s. 6.
  - *„Poruszyć słuchacza...”*. *O muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar* [w:] Kasperek Katarzyna, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 7-10.
  - *Z potrzeby wyrazu i poruszenia słuchacza*, Nota programowa koncertu Filharmonii Krakowskiej, Kraków 19 IV 2004.
  - *Muzyka Krakowa XX wieku*. Nota programowa koncertu Capelli Cracoviensis, Kraków 6 XII 2007.
- Kaczyński Adam, *Jak to było..., Dzienniki z podróży (3)*, „Ruch Muzyczny”, 1978, nr 10, s. 13-15.

- Kisielewski Stefan, *Festiwal na dorobku*, „Tygodnik Powszechny”, 1964, nr 52, s. 4.
- Kofin Ewa, *Konsternacja (XXII Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. Wrocław 18-26 lutego 2000)*, „Dwumiesięcznik Kulturalny Opcje”, 2000, nr 2-3 (31-32), s. 92-93.
- Laskowski Sylwester, *Historia improwizacji w muzyce Europy zachodniej* [w:] [www.sylwesterlaskowski.pl/publikacje/historia\\_improwizacji.pdf](http://www.sylwesterlaskowski.pl/publikacje/historia_improwizacji.pdf), s. 1.
- Miklaszewska Joanna, hasło *Moszumańska-Nazar Krystyna* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. 6. m, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 385-387.
- Mizerska-Golonek Ewa, *Krystyna Moszumańska-Nazar „Madonny polskie”. Wybrane problemy z zakresu faktury wokalne* [w:] *Muzyka instrumentalno-wokalna kompozytorów krakowskich*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie”, Kraków 1979, s. 60-91.
- „*Pieśń nad Pieśniami*” Krystyny Moszumańskiej-Nazar [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988*, red. Teresa Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1992, s. 109-147.
- *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo* [w:] *Muzyka polska 1945-1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 183-198.
- Parzyński Jerzy, *Nowości muzyczne nie tylko dla odważnych*, „Echo Krakowa”, nr 8, 10-11 I 1970, s. 2.
- Penderecki Krzysztof, *Laudacja* [w:] Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną-Moszumańską-Nazar*, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 237-239.
- Pociej Bohdan, *Bogactwo i sukces* [Warianty na fortepian i perkusję], „Ruch Muzyczny”, 1979, nr 14, s. 6-7.
- Polony Leszek, *Jubileusz Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, „Ruch Muzyczny”, 1994, nr 25, s. 3.
- *Homagium Leopoli*, „Ruch Muzyczny”, 1995, nr 1/2, s. 45-46.
- Szymańska Gertruda, *Muzyka na perkusję Krystyny Moszumańskiej-Nazar: analiza i interpretacja utworów wybranych*, praca dyplomowa (rękopis), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002.
- Walaciński Adam, *Hexaèdre Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, „Ruch Muzyczny”, 1965, nr 17, s. 9.
- *Pamięci Wiechowicza*, „Dziennik Polski”, 6-7 V 1973, nr 107, s. 2.
- *Notatnik muzyczny*, „Dziennik Polski”, 28 IV 1976, nr 96, s. 4.
- *Między niebem a ziemią*, „Dziennik Polski”, 30 X 2000, nr 254, s. 8.
- Welanyk Stanisław, *Przestrzenie rytmu*, komentarz krytyczny do CD Krakowskiej Grupy Perkusyjnej, Kraków 1999.
- Woźniakowska Anna, *Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, „Ruch Muzyczny”, 2002, nr 14, s. 20-21.

### III. Historia, teoria i estetyka muzyki

- Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o Jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1991.
- Erhardt Ludwik, *Igor Strawiński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Jarociński Stefan, *Orfeusz na rozdrożu. Sylwetki muzyków XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Kostrzewska Hanna, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.
- Kotoński Włodzimierz, *Leksykon współczesnej perkusji*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.
- Patkowski Józef, *Edgar Varèse [w:] Horyzonty Muzyki*, Audycja nr 15, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- Rudziński Witold, *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
- Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.
- *Kompozytorzy XX wieku, T. I. Od Mahlera do Szostakowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
  - *Muzyka XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Stojko Józef, *Szkoła na instrumenty perkusyjne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Vlad Roman, *Strawiński*, tłum. Jerzy Popiel, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Walaciński Adam, *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002.
- Zajac Joanna, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera: trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Bartók*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- hasło *Bartók Béla* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. 1. *ab*, red. Elżbieta Dziebowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 194-206.

## **Dokumentacja**

### **Perkusja z wyobraźni. Rozmowa autora pracy z kompozytorką**

Tomasz Sobaniec: *Dlaczego w szczególny sposób zwróciła Pani Profesor swoją twórczą uwagę na instrumenty perkusyjne?*

Prof. Krystyna Moszumańska-Nazar: Są dwa motywy, dla których zajęłam się perkusją. Pierwszy – to jej walor we wzbogaceniu brzmienia orkiestry. Wiadomo, że orkiestra od wieków występowała w niemalże tym samym składzie. Kompozytorzy powymyślali rozmaite artykulacje, nie mówiąc o harmonice. Już nic z tej orkiestry, utrwalonej w tradycji, nie można było wydobyć. I za sprawą perkusji doszła nowa jakość. Wtedy, kiedy zaczynałam pisać na perkusję, nie było tak jak dzisiaj. Obecnie perkusyjne instrumentarium jest bardzo rozbudowane, w orkiestrze jest czymś oczywistym i pełni ważną rolę w utworze. Wówczas, trzydzieści lat temu, było inaczej. I właśnie ten ów walor barwowy i wyrazowy, a nie rytmiczny, ponieważ rytmicznie perkusja zawsze była stosowana, zainteresował mnie w sposób szczególny.

I motyw drugi. Jak już zaczęłam „myśleć” perkusją, to też nie w taki sposób, jak było to do tej pory: nie rytmem i ewentualnie kolorem, tylko kantyleną, powiedzmy – pseudo-kantyleną, bo przecież w tej samej grupie instrumentów występuje zróżnicowanie wysokościowe. Oczywiście ucho, które nie jest wyczułone, może tego nie wyłowi, ale odtwórca, czyli instrumentalista i kompozytor oraz wyrobiony słuchacz – wszystkie te niuanse dostrzegą.

Tak się też zdarzyło w moim życiu, że u nas, w Akademii Muzycznej w Krakowie, byli świetni perkusiści. Pierwszym z nich był Janusz Stefański, z którym zaczęłam współpracować i on mnie zainspirował.

Muszę powiedzieć i to stwierdziłam nie tylko w odniesieniu do perkusji, że jeżeli człowiek gra na jakimś instrumencie, to jest obciążony pewnymi ustalonymi „chwytami” i trudno mu je przełamać. Natomiast jak nie jest tym bezpośrednim wykonawcą, to wtedy wodze fantazji tak puszczają, że się nie zastanawia w pierwszej chwili czy to można wykonać, czy nie, tylko myśli się kategoriami, jaki efekt chcemy w muzyce osiągnąć. I z tego założenia zawsze wychodziłam: co chcę uzyskać w muzyce, a nie jak się będzie męczył nad tym wykonawca. Jak nabrałam już pewnego doświadczenia i wiedziałam, jak operować dźwiękami, wysokościami na instrumencie, czy na wielu różnych instrumentach, przechodząc z jednego do drugiego, czy z grupy do grupy, aby tworzyć jakąś narrację, ważną dla muzyki. Później już wiedziałam, jak zrobić muzykę z tego dużego instrumentarium, ale na początku było olśnienie nowymi możliwościami. Nie stanowiło dla mnie hamulca, że coś będzie w grze niewygodne, szczerze mówiąc nie myślałam o tym. Musiałam wiedzieć, raczej wyczuć, jaki będzie czas trwania dźwięku. Inny jest przecież na tempelbloku, inny na talerzu, a jeszcze inny na kotle. Muzyk pewne rzeczy wie, nawet jak się tego nie uczył. Z czasem poznawałam to bogate instrumentarium i te ciekawe możliwości i zaczęłam tworzyć harmonie z tych samych lub różnych instrumentów. Rytm natomiast był podporządkowany priorytetom barwy, kantyleny, harmoniki. Współpraca ze świetnymi wykonawcami tym bardziej zachęcała mnie do komponowania na perkusję, po Stefańskim był Jan Pilch, potem inni perkusiści w Krakowie, także kilku z Warszawy, których poznałam na różnych festiwalach. Już coś takiego wytworzyło się w mojej psychice, że gdy piszę na perkusję, to potem chcę wejść w inny klimat, np. w brzmienie instrumentów smyczkowych. Po czym znowu tęsknię i muszę wrócić do perkusji. Teraz chcę połączyć te moje dwie podstawowe grupy instrumentów i piszę utwór na orkiestrę smyczkową z perkusją, ponieważ mają one możliwości dialogowania i kontrastu różnych brzmień.

*T.S. Skąd wzięły się takie pomysły, czy wyobrażenia, aby kreować dźwięki i współbrzmienia często jakby wbrew naturze pewnych instrumentów? Przykładowo: delikatna, cicha gra na instrumentach głośnych. Lub też zastosowanie pałek werblowych w grze na marimbie?*

K.M.N. Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie: to sprawa jakiegoś błysku, olśnienia, że to, co sobie wyobrażam, tak zabrzmie – i chwala Bogu, że to się sprawdza w praktyce. Przecież jak zagramy glissanda na marimbie pałkami nie klasterowymi, które na całej swej długości są jednolite i szczelnie przylegają do sztabek instrumentu, tylko pałkami werblowymi, które poprzez swoje nacięcie brzmią inaczej, to dają one pewien rezonans, pogłos i tworzą inne zjawisko brzmieniowe. Wtedy, kiedy wyobrażam sobie dźwięki lub pasma dźwiękowe przesuwane, słyszę wewnątrz, że to właśnie tak zabrzmie. Żaden perkusista nie podpowiedział mi, aby zastosować granie pałkami werblowymi po sztabkach marimby.

Oni byli zdziwieni, że wpadłam na taki pomysł. Podobne pytanie zadał Zbigniew Bujarski, mówiąc mi jaki to piękny efekt uzyskałam, wychwytyjąc brzmienie janczarów uderzanych w dzwony rurowe. Wysłyszałam dwa różne źródła dźwięku – każdy ma swoją barwę, jedno wyzwala drugie i wydawało mi się, że stworzy to inny pogłos i inną barwę, jak uderzę nie młotkiem, tylko w taki właśnie sposób, że zarezonują i dzwoneczki, i same dzwony. To sprawa wyobraźni.

*T.S. Czy Pani lubi improwizację? Jest przecież tak wiele dowolnych fragmentów w Pani utworach.*

K.M.N. Zanim zaczęłam się zajmować kompozycją, jako bardzo młoda dziewczyna, a były to czasy wojny, moja edukacja muzyczna została przerwana. Wtedy dużo improwizowałam, spotykaliśmy się u różnych znajomych – to były domy moich koleżanek. Pamiętam dobrze dom państwa Szwarców, jak czasami proszono mnie: „pani Muszko, niech pani pogra na fortepianie”. Nie znałam dobrze na pamięć literatury, więc grałam jakieś swoje pasaże, uprawiałam „bieganie” po klawiaturze. Myślę, że od tego właśnie zaczęły się te momenty improwizatorskie. Oddziaływały na mnie wówczas wpływy tego wszystkiego co działo się w muzyce: przecież cały aleatoryzm jest jakby improwizacyjny. Po pierwsze, daje wyzwolenie instrumentalistom, który może kreować muzykę. Po drugie, nigdy nie jest tak samo przy następnym wykonaniu. Bywają zaskakujące momenty, gdzie oczekiwałam, aby dana improwizacja przybrała inny kształt. Oczywiście, podejmuję to ryzyko, ale chyba ja wcale nie daję tej improwizacji tak dużo. Wszystko to, co działo się wtedy w jazzie, wpływało na podświadomość. Czułam, że właśnie w tym momencie utworu muzyk powinien trochę pofantazjować i włąć w wykonanie



„swojego ducha”. Takie instrumenty, takie rejestry, taka dynamika, a resztę zostawiam tobie.

T.S. *Czy nie wynika to także z Pani podejścia do różnych spraw z perspektywy pedagoga, nauczyciela akademickiego? Stwarza Pani możliwości, aby wykonawca jeszcze bardziej się zaangażował, poszukał jeszcze ciekawszego brzmienia. Wielokrotnie po wykonaniu muzyki zastanawiałem się, czy rzeczywiście to, co zagrałem, było najodpowiedniejsze i wówczas myślałem o całym utworze, nie tylko o fragmentach improwizowanych.*

K.M.N. Jest to bardzo rozwijające dla instrumentalisty. W naszej literaturze pedagogicznej mało jest takich kompozycji, dlatego napisałam tych kilka *Bagatel* na fortepian z myślą o dzieciach, czy raczej o młodzieży. To daje młodym wykonawcom pole do popisu, do ich fantazji czy wyobrażenia, jak ma być zbudowana forma, czy artykulacja, czy można zrobić jeszcze coś innego, interesującego. Tak mało w naszych szkołach średnich gra się muzyki współczesnej, że to jest przerażające, widocznie tak musi być...? Wiem z czego się to bierze, po prostu nauczyciele musieliby sobie zadać trochę trudu, nauczyć się zapisu, odczytania intencji. Profesor Andrzej Pikul zaprosił mnie do udziału w Akademii Letniej. Poświęcił jedno zajęcia mojej muzyce fortepianowej. Potem powiedział mi, że uczestnicy byli oszołomieni, nie wiedzieli, że coś takiego istnieje, daje takie walory dźwiękowe. Później, na koncercie uczestniczka tych zajęć grała *Warianty*. Nie mogłam być na tym koncercie, ale redaktor Anna Woźniakowska powiedziała mi, że grała wspaniale. To nie jest kwestia, że młodzież nie chce, że ich to nie interesuje, tylko że jej się tego nie proponuje, a przecież coś takiego – jak muzyka nowa – istnieje.

T.S. *Ja miałem wielkie szczęście, że na swojej drodze do muzyki współczesnej spotkałem profesora Adama Kaczyńskiego, postać niezwykle barwną, pasjonata twórczego kreowania muzyki. Może z perkusją jest o tyle łatwiej, że jest to instrument wręcz stworzony do grania muzyki współczesnej?*

K.M.N. *De facto* jako instrument artystyczny w drugiej połowie XX wieku – perkusja, (mówiąc o perkusji mam na myśli całą rodzinę instru-

mentów) stała się pełnoprawnym instrumentem koncertowym i solowym. Podobnie rzecz miała się z akordeonem.

T.S. *Jak Pani dobiera instrumenty do utworów, czy jest to związek skojarzeniowy? Czy rozbudowana partia dzwonów rurowych w kompozycji „From end to end percussion”, ma np. związek z muzyką kościelną?*

K.M.N. Tu nie chodzi o skojarzenia: cały czas pozostaje myślenie barwą. Wiemy przecież, jak wielkie jest to instrumentarium i ciągle coś dochodzi nowego do niego. Staram się wykorzystywać ten jakby „klasyczny”, w moim odczuciu, sprawdzony wielokrotnie zestaw instrumentów, aby później wykonawca nie biegał po estradzie. Ten „mój” zestaw absolutnie wystarcza mi w realizowaniu pomysłów. Wiem, że są ośrodki dysponujące większą ilością interesujących instrumentów, ale trzeba przecież brać to pod uwagę, aby później nie szukać instrumentów po Polsce, czy gdzieś dalej.

T.S. *A jak Pani odbiera muzykę Béli Bartóka: co w niej jest takiego interesującego?*

K.M.N. Dla mnie Bartók zawsze pozostanie mistrzem. Gdy prowadzę zajęcia z technik kompozytorskich, bardzo głęboko i szczegółowo analizujemy jego twórczość i to z wielu powodów. On jako jeden z pierwszych zastosował oryginalne zestawy perkusji – czy to w *Sonacie na 2 fortepiany i perkusję*, czy w *Muzyce na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*. Oczywiście, jak czytam, że partia czelesty jest bardzo trudna, to tak było kiedyś, ale dzisiaj już gra się tę partię w średniej szkole muzycznej, zresztą podobnie jak *Kaprysy* Paganiniego. Wtedy to było coś zjawiskowego u Bartóka: bezkompromisowość w realizowaniu swojego słyszenia muzyki. On nie patrzył na to w ten sposób, że ma to być oryginalne za wszelką cenę, czy to ktoś zaaprobuje, czy nie? Tak działa wyobraźnia: jedna jest sztafeta, druga wybiega do przodu. U jednego kompozytora prosty motyw jest czymś genialnym, a u drugiego ten sam motyw będzie czymś konwencjonalnym. To jest coś, czego nie potrafię wytłumaczyć: łączy się z osobowością, talentem, z pewnego rodzaju olśnieniem. Kompozytor pisze i ta muzyka jest przejmująca, ekspre-

syjna, oddziaływująca, czasami dopiero zapowiada, że będzie coś dalej... Bartók jest dla mnie ideałem.

T.S. *Jaka jest historia powstania „Fantazji” na marimbafon solo?*

K.M.N. Napisała do mnie Marta Ptaszyńska z prośbą, abym coś skomponowała na marimbę, bo tam, w Stanach Zjednoczonych, jest wybitny marimbafonista, z którym miała kontakt – Leigh Howard Stevens. Posłałam mu ten utwór, lecz on się nie odezwał. Pierwszy grał ten utwór Jan Pilch, prawykonanie miało miejsce na Festiwalu „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu w roku 1988. Kompozytor tak „działa”, że jak usłyszy hasło „kwartet smyczkowy” – słyszy kwartetem, ktoś powie mu marimba – słyszy ten właśnie instrument, podobnie w przypadku orkiestry. Za każdym razem te same szare komórki działają inaczej i wyzwalają wszystkie możliwości danego instrumentu.

T.S. *Czy często tak się zdarzało, że Pani – już komponując utwór na jeden czy więcej instrumentów – pisała z myślą o konkretnym wykonawcy?*

K.M.N. Bywało różnie. Z utworem *From end to end percussion* jest związana bardzo osobista historia. Przechodziłam osobisty kryzys i przez rok nie mogłam postawić ani jednej nuty. Moje nerwy były rozedrgane, byłam roztrzęsiona. Pomyślałam sobie: „dziewczyno, jak długo będziesz się jeszcze temu poddawać?”. Był czas wakacji, i tak – będąc sama z naturą – zaczęłam coś szkicować. Mieszkałam w bardzo lichych warunkach gdzieś w Orbisie, w Ustroniu. Jedzenie też było okropne, ale za to pogoda piękna. Myślałam, że to będzie jakieś remedium na moją chorobę, że później podrę to i wyrzucę, a tymczasem jestem bardzo dumna z siebie, że dało to taki rezultat. Tak powstała kompozycja, która była chęcią pokonania mojego bardzo złego stanu psychicznego, mojej niemocy związanej z osobistymi przeżyciami. To była moja bardzo osobista wola, nie zamówienie. Innym utworem związanym także mocno z moimi osobistymi doznaniem stał się *Exodus*. Nie wiem, czy muzyka to wyraża, ja wówczas wyszłam z pewnego stanu w moim życiu, stąd ten tytuł.

T.S. *A dlaczego w Pani utworach jest tak wiele kontrastów, zaskoczeń, np. na perkusji, która jest z natury głośnym instrumentem, mamy grać delikatnie – palcami, dłońmi? Często ukazane są melodie wśród instrumentów o nieokreślonej wysokości brzmienia.*

K.M.N. Pamiętam jeszcze z czasów studiów, że zapadło mi gdzieś głęboko w pamięć powiedzenie „Poznać mądrego po *andante* jego”, czyli po jakiejś lirycznej części. Liryka w perkusji nie jest taka prosta. Myślę, że starałam się i uzyskałam „liryczność” w drugiej części *Koncertu na perkusję i orkiestrę*. Nie wiem, czy można to nazwać liryką – może jakąś refleksją, czymś niezwykłym, sferycznymi efektami. Właściwie w każdym utworze staram się pokazać tę lirykę, czy to w muzyce perkusyjnej, czy w utworze na skrzypce – tam jest to łatwiejsze. Teraz pisałam utwór na klawesyn, bardzo „ruchowy” instrument, nie chcę, aby tam była tylko „bieganina” od początku do końca. Bardzo ważny jest dla mnie moment tego zamyślenia, refleksji, mimo tego, że XXI wiek nas obnaża, narzuca maskę brutalności czy obiektywizmu. Jest mi to potrzebne i staram się zawsze znaleźć taki moment kontrastu. I to właśnie mówię moim studentom: wszystkie formy muzyczne, które były wymyślone do dzisiejszego dnia (nie mówiąc o muzyce statycznej, repetytywnej, bo to jest moment, który szybko przejdzie w historii muzyki), opierają się na kontraście. U klasyków jest to pierwszy i drugi temat, czy zróżnicowania w rondzie. Kompozytor wie, że musi tworzyć jakieś napięcia, musi to zrobić różnymi sposobami, m.in. właśnie przy pomocy kontrastów (większych, mniejszych), dzięki gradacji, do najwyższej kulminacji, spadek kulminacji. To jest wiedza, którą się nabywa najpierw na uczelni, potem czerpie z partytur, które się czyta, następnie wyprowadza z doświadczeń własnych i przemyśleń, i to wszystko się sumuje.

T.S. *Jakie aspekty wykonawcze są zatem dla Pani – jako autorki tych różnych utworów – najważniejsze?*

K.M.N. Zaczynałam moją karierę muzyczną od pracy w Liceum Muzycznym w Krakowie. Profesor Stanisław Wiechowicz zaproponował mi asystenturę w PWSM, ale sekretarz partii nie zgodził się, mówiąc że nie mają do mnie zaufania. Nie dostałam więc tej posady. W Średniej Szkole Muzycznej też był osobnik bardzo reżimowy. Dużo zawdzięczam dyrektorowi Riegerowi, który nie bał się konsekwencji, podjął ryzyko i zatrudnił mnie

właśnie w Liceum. Uczyłam w nim kilka lat, bardzo sobie to cenię, wiele się nauczyłam, lubiłam kontakt z młodzieżą. Nie pisałam wtedy jeszcze na perkusję. W liceum uczył wtedy gry na perkusji Józef Stojko. Miałam okazję słuchać go wielokrotnie na koncertach w filharmonii. On nie grał – on kreował brzmienia, tworzył dźwięk. I u niego każdy dźwięk coś znaczył, nie było w tej grze niczego mechanicznego, wszystko wychodziło z wnętrza. I to był początek mojego uwrażliwienia się na jakość dźwięku perkusyjnego. Mam też pamiątkę z tamtych czasów: dostałam od niego *Szkolę na instrumenty perkusyjne*. Było to coś takiego, jak zwrócenie uwagi na wibrację w wiolonczeli, czy w głosie, że dźwięk może być płaski, ale może też być nasycony, coś mówiący, stwarzający napięcie, żeby przejść do następnego. Taki wrażliwy na dźwięk powinien być muzyk. Zdaję sobie sprawę, że bardzo często mają tę właściwość muzycy jazzowi – oni kreują dźwięk. To są te wpływy na wyobraźnię, które ukształtowały moje słyszenie dźwięku perkusyjnego. Jeżeli natomiast ktoś nie czuje tej muzyki, jeśli nie poukłada sobie instrumentarium na scenie – nie będzie kreować narracji, opowiadać dźwiękami. Może to być bardzo dobry muzyk orkiestrowy, który gra świetnie na kotłach lub na innym instrumencie, ale musi mieć wizję utworu, cały wymagany zestaw instrumentów pod ręką, inaczej mam wrażenie, że jest to „porozrywane”, zaś wykonawca nie ma pojęcia, co chce przekazać w muzyce.

T.S. *Wielokrotnie słuchała Pani wykonania swoich „Wariantów”. Czy nie przeszkadzało Pani w ich odbiorze zrzucanie z pulpitów kartek nutowych, nie burzyło zamierzonego dialogu?*

K.M.N. Nie, choć ja generalnie nie lubię epatowania publiczności takimi efektami. Jak coś jest robione dyskretnie, bez przerysowywania, nie przeszkadza idei utworu. To dobrze świadczy o wykonawcy, że zwrócił na to uwagę. Przecież to zależy od sytuacji, nawet może być swego rodzaju teatrem: kiedy jest napięcie, kartka rzucona jest inaczej; kiedy jest spokój, powstaje inne wrażenie. Chodzi o to, aby do kreacji utworu nie wprowadzić czegoś fałszywego.

T.S. *A gdybyśmy porównali muzyka jazzowego z wykonawcą „klasycznym”, wykonujących utwory z fragmentami improwizowanymi. Czy ich zaangażowanie jest porównywalne?*

K.M.N. Myślę, że zaangażowanie emocjonalne w kreowaniu barwy, w sferze artykulacji, czy innych walorów dzieła pomaga, jeżeli muzyk potrafi się poddać dyscyplinie zapisu. Kiedy mój utwór gra wykonawca, który zajmuje się również jazzem, to na pewno w wydobyciu dźwięku jest to pozytywny dodatek. Moim zdaniem ten muzyk, który gra i klasykę, i jazz (mam na myśli perkusistę), jest w pełni przygotowany do wykonywania muzyki współczesnej.

T.S. *Jeżeli miałyby Pani wskazać jeden z utworów perkusyjnych Pani najbliższy, to którą wybrałaby Pani kompozycję?*

K.M.N. To trudne pytanie. Takiego „jednego” utworu nie mam, tym bardziej, że są kompozycje z fortepianem, z orkiestrą. Bardzo lubię *III Etiudę* – tę z glissandami, to był początek niekonwencjonalnego traktowania perkusji i dało to ciekawy efekt. Ważny dla mnie jest *From end to end percussion* z powodu głębokich przeżyć osobistych. Lubię też II część *Koncertu na perkusję i orkiestrę*. Udało mi się wytworzyć w niej jakąś specyficzną aurę refleksyjną, właśnie dzięki tym niesłychanie interesującym instrumentom. Poza tym, w każdym moim utworze orkiestrowym perkusja pełni ważną rolę, często formotwórczą. W *Konercie* także zestawilem obok perkusisty-solisty dużą grupę perkusji w orkiestrze, bo wiedziałem, że jeden wykonawca już tego nie ogarnie, chciałam natomiast, aby narracja w perkusji była bogata.

T.S. *A co Panią najbardziej frapowało od strony barwowej czy wyrazowej w muzyce?*

K.M.N. Ciągle wracam do melodycznego traktowania instrumentów. Czy są to tempelbloki, czy bongosy – powiedzmy że jest ich cztery lub pięć – szalenie satysfakcjonuje mnie, że z tych „pudełek” rysuję jakiś motyw. Na przykład: partie dwóch perkusistów, którzy grają czterodźwięk czy ośmiodźwięk jednocześnie. Tworzy to pewien pionowy układ, który ma swój walor, stwarza napięcie. Powoduje, że oczekujemy jakiegoś następstwa. I to mnie niezmiernie bawi i cieszy, iż poszedłam do perkusji we wszystkich parametrach, które obowiązują w muzyce. Dałam jej pełnouprawnienie. Jest tutaj: rytm, barwa, melodia, harmonia, forma – jakby fugato czy kanon. Tego nigdy w perkusji nie było. To jest równouprawnienie całego zestawu (który nazywam

perkusją – jednym wielobarwowym instrumentem), mającego możliwości, jakie miały do tej pory instrumenty wiodące w muzyce europejskiej.

*T.S. Gdyby Pani miała napisać kolejny utwór na perkusję, czy byłby to utwór solowy czy zespołowy, na jeden czy na wiele instrumentów?*

K.M.N. Często dobór instrumentów był związany u mnie z konkretnym zamówieniem. Jeżeli wiedziałam, że zespół ma dwóch perkusistów, to musiałam z tej dwójki uzyskać maksimum możliwości – jednak taki skład zawsze jakoś ogranicza. Jeżeli miałabym wolną rękę i nie byłoby ograniczeń, to napisałabym utwór na zespół perkusyjny. To większe „szaleństwo”, można puścić wodze fantazji.

*T.S. Co Pani sądzi o muzyce elektronicznej? Pani nie używa elektroniki czy taśmy w swoich kompozycjach. Obecnie, szczególnie młodzi twórcy piszą utwory na perkusję z taśmą.*

K.M.N. Dzisiaj bardzo dużo młodych ludzi ucieka w nurt muzyki elektronicznej. Na przykład w ciągu tygodnia ktoś komponuje utwór na taśmę, czyli „ściąga coś” z efektów, które są gotowe, zestawia je i już jest utwór. W czasach mojej młodości studio muzyki elektronicznej było w Warszawie. Ja już wtedy miałam rodzinę, dom, nie mogłam sobie pozwolić na to, aby pojechać tam na dwa tygodnie i wszystko tutaj zostawić. Oczywiście gdybym była tym zafascynowana, że nie mogłabym bez tego żyć, to pewnie znalazłabym czas i sposób, aby tam jeździć i pracować. Ekspresja tej muzyki nie oddziałuje na mnie aż tak mocno.

Nie fascynuje mnie to. Słucham tej muzyki, ale nie potrafię rozróżnić jej estetyki: wszystko jest tak blisko siebie i podobne. Emocjonalnie mnie to nie pociągało. Myślę, że jest to – po pierwsze – fascynacja techniką. Młódzież musi przez to przejść i są tacy, którzy robią to nieźle. Uważam, że np. utwory Magdaleny Długosz naprawdę są pogłębione, ona długo szuka odpowiednich brzmień. Kompozycje innych są jakby nieprzemyślane – to posklejane z sobą fragmenty z katalogu efektów, które ktoś już dawno temu powymyślał. Na przykład ćwierćtony, przez które na swojej drodze kompozytorskiej przeszedłam, nie dają tyle możliwości, jak mi się wydawało 30 lat temu. Tak samo, jeżeli używamy



pewnych efektów tylko jeden raz. Na pewno gdy ktoś jest utalentowany i z przekonaniem tworzy muzykę elektroniczną, to jest ona zróżnicowana, pogłębiona i przynosi nowe brzmienia. Jest to bardzo trudne do „wyłapania” nawet dla wytrawnego ucha, że jest w tym coś innego, zróżnicowanego. To wynika z mojej psychiki, że na mnie ta muzyka nie bardzo działa.

*T.S. Jak Pani ocenia z perspektywy czasu muzykę współczesną? Czy dzisiaj jest lepiej odbierana niż w latach siedemdziesiątych, kiedy była nowatorska?*

K.M.N. Myślę, że tak i to bez porównania. Wokół muzyki współczesnej powstało wiele stereotypowych opinii: że nie jest interesująca, trudna, brzydka. Były przeprowadzane eksperymenty na dzieciach i okazało się, że jest im obojętne co grają: Bacha, czy jakiś współczesny utwór o podobnym stopniu trudności – emocjonalnie bardzo podobnie reagowały. Oczywiście jesteśmy formowani przez tradycję, całe szkolnictwo i to co nas otacza. Zrobię taką dygresję w kierunku muzyki rozrywkowej. Pojęcie muzyki w naszych mediach – radio, telewizji, literaturze, publikacjach – przeważnie łączy się z muzyką rozrywkową. Młody człowiek w ogóle nie myśli, że istnieje jakaś inna muzyka. To jest dla niego muzyka. Proszę mi powiedzieć, czy dobry jazz, cool jazz, free jazz jest łatwiejszy do percepcji niż muzyka współczesna? Przecież to też jest muzyka współczesna, absolutnie na tym samym, czy prawie o tym samym stopniu trudności. Niektórzy uważają, że znają się na jazzie, a muzyki współczesnej nie lubią. Przykład złego wychowania, czy jego braku i braku obecności w nim muzyki. Z tego co obserwuję, teraz jest nieporównywalnie lepiej. Ludzie mówią: „ja tego nie rozumiem”, a ja ich pytam: „co rozumieją z muzyki Chopina?”, oni ją tylko odczuwają. Są tacy, którzy reagują emocjonalnie. Ja nie wymagam, żeby słuchacz wiedział, jak operuję strukturą, jak ją rozprowadzam, tylko czy to daje jakiś efekt napięciowy, emocjonalny czy refleksyjny.

Do tego wszystkiego trzeba się przyzwyczaić. Nikt mi nie powie, że po malarstwie portretowym, batalistycznym, realistycznym, rozumie malarstwo współczesne, lecz nikt się do tego nie przyznaje. Przyjmuje tylko, że jest tu kropka, kreska, trójkącik i jest dobrze.

Czy ktoś, kto czyta Joyce’a, rozumie go? Jeśli nie rozumie, też się do tego nie przyzna, łącznie z profesorami uniwersytetu. Uważam, że muzyka jest sztuką do przyjęcia najtrudniejszą, albo najgorzej wprowa-

dzaną do edukacji młodzieży. Nie mówię tu o muzyce współczesnej, tylko w ogóle – o klasycznej. Obracałam się w różnych gremiach intelektualnych, często pierwsze zdanie padało, „przepraszam Panią, ale nie znam się na muzyce”. Mimo wszystko, jak przywołuję moje dzieciństwo, wczesną młodość, to właściwie każda panna grała na jakimś instrumencie. Nikt nie myślał, że będzie pianistką czy skrzypaczką, to należało do kanonu wykształcenia. Było czymś oczywistym. Myśmy wszystkie trzy, ja i moje dwie siostry – grały. Uważam, że najmłodsza miała największe możliwości pianistyczne. Wszystkie moje koleżanki grały na instrumentach lub uczyły się śpiewu. Obecnie takim uniwersalnym instrumentem jest gitara, na której jak ktoś gra już dwie lub trzy funkcje, to mówi się, że już muzykuje. To jest wytlumaczalne, bo jeżeli opuści się tamę, woda rozlewa się szeroko, zalewa pola. Podobnie rzecz się ma z demokracją, czy uprzednio z socjalizmem. Szerokie udostępnienie „wszystkiego” musiało spowodować tąpnięcie na niższy poziom. Martwi mnie to, że nikt nie chce wprowadzić muzyki na wyższy stopień. Jednak jak patrzę na społeczeństwo niemieckie, włoskie lub francuskie, to jest ono na innym poziomie. Zresztą wystarczy spojrzeć na naszą Filharmonię. Zawsze co tydzień jest duża grupa cudzoziemców na koncercie. Kto z nas idzie na koncert, gdy jest za granicą? To jest po prostu potrzeba ducha. Miałam takie spotkanie w Filharmonii, było wykonanie mojego *Rapsodu*. Podeszła do mnie grupa Francuzek. Choć nie były muzykami, interesowały się i orientowały w nazwiskach kompozytorów. Uczestniczyły w festiwalu „Warszawska Jesień”. Byłam zaszokowana: to były panie, które przyjechały zwiedzić Kraków. Wszystko zależy od wychowania, wykształcenia, codziennego obcowania z wyższą kulturą, nie tą „parterową”. Dzisiaj niestety jest wiele niebezpieczeństw – internet, gry komputerowe – które są jakby ekwiwalentem tego, że przedtem młody człowiek grał na skrzypcach czy na flecie prostym. Widzę to także w mojej rodzinie. Moje siostry nie wytrzymały „reżimu” ćwiczenia. Miałyśmy tę samą nauczycielkę, bardzo wymagającą, one po prostu w pewnym momencie oznajmiły, że nie będą więcej grały. Potem ta najmłodsza miała jeszcze dobrą nauczycielkę tu w Krakowie, gdy przyjechałyśmy, lecz ta średnia zrezygnowała. Ja pokornie się temu poddałam, widocznie na tyle mnie to interesowało. Pamiętam jak mieszkaliśmy we Lwowie, w samym centrum na ul. Batorego, bardzo blisko był sklep z nutami. Mój tata chodził tam ze mną i wynajdywał mi różne utwory. Wcale nie był muzykiem, był przeciętnym melomanem,

lubił operetkę, operę. To były jego zainteresowania: różne „kawałki”, jakieś *Rapsodie węgierskie*, transkrypcje fortepianowe uwertur czy wstępów do operetek. Właściciel sklepu był zaprzyjaźniony z tatą, zawsze przygotowywał coś, jak przychodziliśmy, a przynajmniej raz w miesiącu tam zaglądaliśmy. To było coś normalnego.

*T.S. Jak dużo poświęca Pani czasu na komponowanie? Muzyka potrafi pochłaniać człowieka – a przecież jest rodzina, Akademia, wiele obowiązków. Jak Pani rektor to wszystko godzi?*

K.M.N. Muszę powiedzieć jedno, że nigdy nie doszłabym do tego, do czego doszłam, gdyby nie rodzina. Młodzi ludzie muszą się zmagać z różnymi trudnościami. Nie mają mieszkania, samodzielnie wychowują dzieci. Na mnie te wszystkie kłopoty życiowe nie spoczywały, mnie to ominęło. Kiedy miałam małe dziecko, pomagały mi: mama, babcia, nawet służąca. I tak to jest psychiczne dzielenie się zawsze. Jak chce się do czegoś dojść, to albo trzeba się wyzbyć swojego życia osobistego, aby się na tym skoncentrować, albo to jest taka „kulawizna”. Jak się ma oparcie w domu, w rodzinie to jest bardzo wiele. Ja nigdy nie zajmowałam się tym, czym się teraz zajmuję. Rodzina bardzo mi pomogła. Musiał być też jakiś rodzinny gen, wielokrotnie zresztą zadawano mi to pytanie. Naliczyłam kilku muzyków w rodzinie. Brat mojego ojca – ojciec Pawła, Adama i Zosi Moszumańskiej, miał swój zawód, ale był chórzystą w filharmonii. Moja ciotka w Poznaniu była śpiewaczką, jej córka – także. Ten gen w rodzinie Moszumańskich i Bemów krążył, wiele osób zajmowało się muzyką. Nie byłam tą jedną jedyną, przecież moje siostry uczyły się również muzyki. Jedna jest historykiem sztuki, a druga dentystką. Młodsza, która żyje we Francji, chodzi na koncerty. Przez trzydzieści lat nie miała instrumentu, teraz kupiła sobie pianole, ja dostarczam jej nuty i obecnie codziennie gra – na stare lata. Mówi do mnie: „tak mnie to wciąga...”

*T.S. To wszystko, co Pani powiedziała na temat muzyki i utworów, sprowadza się do tego, iż nie da się zgłębić istoty muzyki za pomocą jedynie analizy, systemów czy teorii.*

K.M.N. Mieliśmy dawniej sympozja w Baranowie Sandomierskim, brali w nich udział filozofowie, psychologowie, poeci i muzykolodzy – bardzo szerokie gremium. Dochodziliśmy wszyscy do tego, że jest pewna granica, do której teoretyk czy recenzent może się tylko zbliżyć – o ile poważnie to traktuje. Pewnych rzeczy nie da się wytłumaczyć, np. dlaczego ta fraza poszła w górę, a nie w dół. Sam kompozytor nie potrafi na to odpowiedzieć, po prostu tak mu się wtedy wydawało, że jest najlepiej. A na czym polega geniusz, że u Mozarta prosta melodia jest genialna, a u kogoś innego banalna? Często nagrania uważane są za ideał, który jest nie do odtworzenia. Sprzeczamy się czasami z muzykologami, którzy mają takie czy inne nagrania i zachwycają się nimi. Ja osobiście wolę pójść do filharmonii i nawet, jeśli w wykonaniu tu jest nieczysto, a tu nierówno – mam kontakt z żywą muzyką. Człowiek jest istotą żywą – czasami zawodzą go nerwy. Jeśli jest ich za dużo, człowiek nie wie, co robi. Ale, z kolei, bez napięcia nie gra się dobrze. Bywa więc bardzo różnie, muzyka jest żywa, jak człowiek.

*T.S. Pani Profesor, serdecznie dziękuję za rozmowę i poruszenie mnie, jako słuchacza, do myślenia.*

*Kraków, 10 września 2007*

## Aneks 1

### Spis partytur prezentowanych kompozycji

#### **3 *Etiudy koncertowe* na perkusję solo (czas ok. 15 minut)**

Obsada: marimbafon, 3 talerze wiszące (s.a.t.), werbel ze sprężynami, 3 tom-tomy.

Utwór skomponowany w roku 1969 na zamówienie Janusza Stefańskiego.

Prawykonanie odbyło się 8 XII 1969 roku w Krakowie. Wykonawcą był krakowski perkusista Janusz Stefański. Nagrania archiwalnego dokonał Janusz Stefański w Krakowie, 8 XII 1969 roku.

Rękopis jest w posiadaniu kompozytorki. Kopia w Europäisches Frauenmusik-Archiv, Düsseldorf.

Utwór wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w roku 1974.

#### ***Warianty* na fortepian i perkusję (czas ok. 14 minut)**

Obsada: fortepian, 3 kotły, wielki bęben, werbel ze sprężynami, tam-tam, gong, 3 talerze wiszące (s, m, g), marimbafon, 3 tom-tomy, 2 bloki drewniane, 5 tempelbłoków.

Utwór został dedykowany Krzysztofowi Drobie.

Kompozycja powstała w 1979 roku w Krakowie, w wyniku podwójnego zamówienia: organizatorów Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli oraz niemieckiego pianisty Alexa Blina.

Prawykonanie odbyło się 18 V 1979 roku w Stalowej Woli, na Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu”. Wykonawcami byli: Roman Opuszyński (fortepian) i Jan Pilch (perkusja). Nagrania archiwalnego dokonali Roman Opuszyński (fortepian) i Jan Pilch (perkusja), podczas XXIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1980 roku.

Rękopis znajduje się w posiadaniu kompozytorki. Kopia w Europäisches Frauenmusik-Archiv, Düsseldorf.

Utwór wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w roku 1982.

Nagranie na płycie Muza SX 2177.

## ***Fantazja*** na marimbafon solo (czas ok.15 minut)

Kompozycja powstała w 1987 roku w Krakowie.

Prawykonanie utworu odbyło się 19 II 1988 roku we Wrocławiu, podczas XVI Festiwalu „Musica Polonica Nova”. Wykonawcą był Jan Pilch. Nagrania dokonali: Jan Pilch podczas XXXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1988 roku oraz Grzegorz Jurczyk, podczas Warszawskich Spotkań Muzycznych, 6 V 1994 roku (kasetą DAT nagrana w Studio S-1 Polskiego Radia w Warszawie).

Rękopis w posiadaniu kompozytorki.

Utwór wydany przez Agencję Autorską w Warszawie w roku 1991 a także przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w roku 2003.

Nagranie na płycie Muza SX 2740

## ***Music for five*** na pięć zespołów perkusyjnych (czas ok. 22 minuty)

Obsada: I głos – sonagli, triangel, 3 krotale, 3 talerze wiszące, talerze a due, gong jawajski, 5 tempelbłoków, werbel ze sprężynami, 4 bongosy, wibrafon; II głos – sonagli, 3 krotale, 3 talerze wiszące, gong chiński, 4 bloki drewniane, werbel ze sprężynami, 4 tom-tomy, marimba; III głos – fleksaton, 3 talerze wiszące, gong chiński, 4 bloki drewniane, werbel, 4 tom-tomy, marimba; IV głos – triangel, dzwonki alpejskie, 3 krotale, 3 talerze wiszące, gong jawajski, 5 tempelbłoków, werbel ze sprężynami, 4 bongosy, dzwonki, dzwony rurowe; V głos – fleksaton, triangel, 2 talerze wiszące, gong chiński, tam-tam, guiro, werbel ze sprężynami, 4 kotły, duży bęben.

Kompozycja składa się z dwóch części. Pierwsza część powstała w roku 1988 jako samodzielny utwór. Druga część powstała w roku 1990. Całość skomponowana w Krakowie. Ostatecznie kompozytorka zamieniła kolejność utworów. Kompozycja powstała dla Krakowskiej Grupy Perkusyjnej.

Prawykonanie pierwszej części utworu odbyło się 24 II 1989 w Monachium, w ramach Festiwalu Musica Viva. Kompozycję wykonała Krakowska Grupa Perkusyjna w składzie: Beata Wilewska, Jacek Berlin, Mariusz Czarnecki, Andrzej Gliszewski, Jan Pilch, pod dyrekcją Stanisława Welanyka.

Prawykonanie całości utworu odbyło się na XXI Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna” w Poznaniu 5 IV 1991 roku. Kompozycję wykonała także Krakowska Grupa Perkusyjna w składzie: Jacek Berlin, Wiesław Jamioł, Mariusz Kupczak, Mariusz Pikuła, Tomasz Sobaniec, pod dyrekcją Stanisława Welanyka.

Rękopis w posiadaniu kompozytorki.

Utwór wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w roku 1997.

Nagrania:

1. archiwalne na taśmie podczas Polsko-Litewskiej Sesji Muzykologicznej, która odbyła się w Krakowie 5 V 1993 roku. Wykonawcą była Krakowska Grupa Perkusyjna pod dyrekcją Stanisława Welanyka;

2. Rejestracja na płycie CD *Przestrzenie rytmu*, Accord 1999, ACD 057. Wykonawcą była Krakowska Grupa Perkusyjna w składzie: Daniel Birczyński, Artur Ciborowski, Mariusz Kupczak, Jan Pilch (kierownik artystyczny), Tomasz Sobaniec, pod dyrekcją Stanisława Welanyka.



## Aneks 2

### Wykaz utworów perkusyjnych Krystyny Moszumańskiej-Nazar

#### **Utwory solowe**

*3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo (1969)

*From end to end percussion* na perkusję solo (1976)

*Fantazja* na marimbafon solo (1987)

#### **Utwory kameralne**

*Interpretacje* na flet, taśmę i perkusję (1967)

*Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję (1972)

*Warianty* na fortepian i perkusję (1979)

*Music for five* na 5 zespołów perkusyjnych (1988-1990)

*Un petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję (1993)

*Muzyka jesieni* na klarnet, dzwony i perkusję (2001)

*Musiquette* na 2 trąbki i małą perkusję (2003)

#### **Utwory z orkiestrą**

*Koncert* na perkusję i orkiestrę (1998)

## Aneks 3

### Spis przykładów nutowych

1. *I Etiuda*, 1. system
2. *I Etiuda*, 2. system
3. *II Etiuda*, 8. system
4. *II Etiuda*, 4. system
5. *III Etiuda*, 1. system
6. *III Etiuda*, 2. system
7. *III Etiuda*, 5. system
8. *III Etiuda*, 6. system
9. *Warianty*, strona 5, 2. system
10. *Warianty*, strona 6, 2. system
11. *Warianty*, strona 8, 1. system
12. *Warianty*, strona 9, 3. system
13. *Fantazja*, strona 1, 2. system
14. *Fantazja*, strona 3, 3. system
15. *Fantazja*, strona 4, 5. system
16. *Music for five*, strona 3, 2. system
17. *Music for five*, strona 10, 1. system
18. *Music for five*, strona 12, 3. system
19. *Music for five*, strona 11, 2. system
20. *Music for five*, strona 17, 1. system
21. *Music for five*, strona 23, 2. system
22. *Warianty*, strona 5, 1. system
23. *Warianty*, strona 11, 2. system
24. *Fantazja*, strona 3, 5. system
25. *Fantazja*, strona 5, 7. system
26. *Fantazja*, strona 4, 6. system
27. *Music for five*, strona 4, 1. system
28. *Music for five*, strona 1, 2. system
29. *Music for five*, strona 16, 2. system
30. *Music for five*, strona 18, 2. system
31. *Warianty*, strona 4, 3. system
32. *Fantazja*, strona 2, 1. system
33. *Fantazja*, strona 2, 2. system
34. *Music for five*, strona 9, 1. system
35. *Music for five*, strona 14, 2. system
36. *Fantazja*, strona 4, 8. system
37. *Music for five*, strona 31, 1. system
38. *Warianty*, strona 6, 1. system
39. *Warianty*, strona 9, 2. system

## Indeks nazwisk

- Abe Keiko 21, 23, 34  
Albert Ludwig 22  
Alsina Carlos Roque 20  
Andersson Tommy B. 21  
Antheil George 8, 15  
Aperghis Georges 20  
Aubain Jean 20
- Bácanu Bogdan 22  
Bacewicz Grażyna 29, 32, 113  
Bach Johann Sebastian 100, 102, 104, 134  
Baird Tadeusz 29  
Barber Amy Lynn 21  
Bartók Béla 13, 14, 81, 92, 96, 109, 128, 129  
Beck John 21, 23  
Beethoven Ludwig van 104  
Bellson Louie 100  
Bem (rodzina) 136  
Bennett Richard Rodney 20  
Berendt Joachim Ernst 100, 104  
Berio Luciano 21  
Berlin Jacek 60  
Blacher Boris 102  
Blakey Art 100  
Błazewicz Marcin 36, 66  
Borboudakis Minas 20  
Brindle Reginald Smith 20  
Brodmann Hans-Günter 20  
Bujarski Zbigniew 126  
Burritt Michael 23  
Buxtehude Dietrich 104
- Cage John 17, 109  
Carastathis Aris 20  
Cameiro Pedro 22  
Cauberghs Louis 21  
Chávez Carlos 21
- Chopin Fryderyk 134  
Colgrass Michael 21  
Constant Marius 21  
Corkhill David 22  
Coquillat Willy 22  
Cowell Henry 17  
Creston Paul 16  
Crumb George 18  
Currie Colin 22  
Czamecki Mariusz 60
- Danford Dave 22  
Debussy Claude 12, 102  
Delécluse Jacques 20  
Denisow Edison 21  
Desportes Yvonne 20  
Długosz Magdalena 133  
Donatoni Franco 21  
Droba Krzysztof 31, 49  
Drouet Jean-Pierre 22  
Dubois Pierre Max 20  
Du Bois François 22  
Duff Cloyd 23  
Dziębowska Elżbieta 14
- Eiso Shigemitsu 23  
Erhardt Ludwik 13  
Espel Guillo 20
- Fedkowicz Wojciech 114  
Feuerbach Ludwig 7  
Fink Siegfried 20, 22  
Finnisy Michael 20  
Fissinger Alfred 21  
Ford Mark 23  
Friedman David 21

Gagelmann Stefan 22  
 Gauger Thomas 21  
 Geoffroy Jean 22  
 Gillingham David 21  
 Glennie Evelyn 20, 22  
 Glentworth Mark 20  
 Gliszewski Andrzej 60  
 Globokar Vinko 21  
 Godek Andrzej 114  
 Goldenberg Morris 21  
 Górecki Henryk Mikołaj 29  
 Gualda Sylvio 19, 22  
 Gubajdulina Sofija 21  
 Guggeis Edgar 22  
 Guinjoan Joan 20  
  
 Haendel Georg Friedrich 102  
 Hampton Lionel 100  
 Harrison Lou 21  
 Haynes Roy 100  
 Heider Werner 20  
 Henderickx Wim 20  
 Henze Hans Werner 20  
 Hindemith Paul 8, 102  
 Hoffman Jan 28  
 Hohner Robert 22  
 Honegger Arthur 8  
 Houllif Murray 21  
 Hummel Bertold 20  
  
 Ichiyonagi Toshi 21  
 Imielowska Dorota 114  
 Ishii Maki 21  
  
 Jacobowitz Alex 22  
 Jamiół Wiesław 60  
 Janicka-Słysz Małgorzata 82, 94, 95  
 Jarociński Stefan 8, 100  
 Jarre Maurice 20  
 Jarzębska Alicja 18, 19  
 Joaquin Xavier 20  
 Jolivet André 20  
 Joyce James 134  
  
 Kabeláč Miloslav 21  
 Kaczyński Adam 112, 127  
 Kagel Mauricio 20  
 Kamiya Momoko 23  
 Kasperek Katarzyna 30, 33, 60, 66, 80, 95  
  
 Keune Eckehardt 20  
 Kilar Wojciech 29, 100  
 Kisielewski Stefan 83  
 Klimasara Marta 23  
 Knauer Heinrich 20  
 Komeda Krzysztof 100  
 Kopetzki Eckhard 20  
 Koppel Anders 21  
 Kostrzewska Hanna 48  
 Kotoński Włodzimierz 29, 36, 37, 49, 96  
 Kraft William 21  
 Křenek Ernst 102  
 Kuisma Rainer 21  
 Kulenty Hanna 37, 66  
 Kupczak Mariusz 60  
 Kurylewicz Andrzej 100  
 Kutterer Siegfried 22  
  
 Lamb Christopher 23  
 Láng István 21  
 Lešnik Igor 22  
 Liebarmann Rolf 102  
 Ligeti György 21  
 Lin Chin Cheng 23  
 Loevendie Theo 20  
 Lutosławski Witold 29, 48, 112, 113  
 Lylloff Bent 21  
  
 Łazarska Helena 29, 112  
  
 Macarez Frédéric 20  
 Mâche François-Bernard 20  
 Manoury Philippe 20  
 Mantovani Bruno 20  
 Marinov Albert M. 20  
 Márta István 21  
 Marthinsen Niels 21  
 Maslanka David 21  
 Måsson Áskell 21  
 Matoušek Lukáš 21  
 McLeod John 20  
 Messiaen Olivier 16, 109  
 Miereanu Costin 21  
 Mietelski Marek 114  
 Miki Minoru 21  
 Mi Kim Youne 23  
 Milhaud Darius 15, 102  
 Miroglio Francis 20  
 Miyoshi Akira 21

Mizerska-Golonek Ewa 77, 89, 94  
 Moisy Heinz von 22  
 Monnet Marc 20  
 Mortensen Gert 23  
 Moryto Stanisław 36  
 Mosołow Aleksandr 8  
 Moszumańscy (Paweł, Adam, Zofia) 136  
 Musser Clair Omar 21  
 Mycka Katarzyna 23

Namysłowski Zbigniew 100  
 Nielsen Tage 21  
 Nilsson Bo 21  
 Nishimura Akira 21  
 Nono Luigi 21  
 Nordheim Arne 21  
 Nørgård Per 21

Ohana Maurice 20  
 Ondrůšek Tomáš 22  
 Opuszyński Roman 114, 115  
 Orff Carl 15  
 Otte Allen 23  
 Ouderts Leo 22

Pablo Luis de 20  
 Pachelbel Johann 104  
 Paganini Niccolò 128  
 Paliev Dobri 21  
 Pape Andy 21  
 Partch Harry 18  
 Patkowski Józef 16  
 Penderecki Krzysztof 27, 29, 100  
 Penhersi Zbigniew 29, 49  
 Peters Mitchell 21  
 Pikul Andrzej 115-117, 127  
 Piłka Mariusz 60  
 Pilch Jan 23, 30, 35, 114-115, 125, 129  
 Pius Cheung 23  
 Polony Leszek 55  
 Poulenc Francis 8  
 Pratt John S. 21  
 Prokofiew Sergiusz 8  
 Pstrokońska-Nawratil Grażyna 36-37  
 Ptaszyn-Wróblewski Jan 100  
 Ptaszyńska Marta 31, 33-34, 35, 49, 55  
 Pustjens Jan 23

Racz Aladar 13  
 Rác Zoltan 22  
 Ravel Maurice 12  
 Reich Steve 19, 20  
 Rich Buddy 100  
 Rieger Adam 130  
 Roach Max 100  
 Roldán Amadeo 20  
 Rosauero Ney 20  
 Ruders Poul 21  
 Rudziński Witold 49, 87

Sadlo Peter 22  
 Samkopf Kjell 21  
 Sammut Eric 20  
 Samuels Dave 21  
 Schaeffer Bogusław 12, 29, 35, 66, 100  
 Schick Steven 23  
 Schinstine William J. 21  
 Schmitt Matthias 20  
 Schönberg Arnold 17, 106  
 Schulkovsky Robyn 23  
 Schuller Gunther 100  
 Schwantner Joseph 21  
 Séjourné Emmanuel 20  
 Serocki Kazimierz 29, 35, 49  
 Sice Robert van 23  
 Skoczyński Stanisław 23, 34, 36  
 Skubis Halina 112  
 Sobaniec Tomasz 60  
 Spencer Julie 23  
 Stanek-Peszowska Gabriela 119  
 Stefański Janusz 39, 101, 102, 124, 125  
 Stevens Howard Leigh 21, 23, 55, 129  
 Stockhausen Karlheinz 17, 18  
 Stojko Józef 24, 131  
 Stout Gordon 21, 23  
 Stoyanov Svet 23  
 Strawiński Igor 10, 12, 13, 25, 96, 100, 102, 109  
 Sugár Miklós 21  
 Sylvestre Gaston 22  
 Szalonek Witold 29  
 Szwajgier Olga 112  
 Szymańska Gertruda 34, 42, 50, 114  
 Szymaszek Natalia 120

Śledziński Stefan 100  
 Świątek-Żelazna Barbara 110-111, 114  
 Święcicki Mateusz 100

Taira Yoshihisa 21  
Takemitsu Toru 21  
Thomas Dylan 87  
Thrower John 21

Uchiyama Emiko 23  
Udow Michael 21

Varèse Edgar 8, 16, 17, 109, 113  
Viñao Alejandro 20  
Vivaldi Antonio 102  
Vlad Roman 12  
Volans Kevin 20

Wagner Ryszard 7, 8  
Walaciński Adam 29  
Wallin Rolf 21  
Weijmans Ivo 20  
Weill Kurt 8, 15  
Welanyk Stanisław 31, 60, 66, 98  
Wiechowicz Stanisław 28, 130  
Wiener Ruud 20, 23

Wilcoxon Charles S. 21  
Wilewska Beata 60  
Wood James 23  
Woźna-Stankiewicz Małgorzata 27, 28, 39, 46,  
48, 55, 56, 58  
Woźniak Franciszek 49  
Woźniakowska Anna 127  
Würsch Matthias 22

Xenakis Iannis 18, 19

Yancich Paul 23  
Yoshihara Sumire 23

Zajac Joanna 35  
Zavaro Pascal 22  
Zawadzka-Gólosz Anna 113-114  
Zeltsman Nancy 23  
Zieliński Tadeusz Andrzej 14, 92  
Zubel Agata 37

Živković Nebojsa Jovan 21, 22, 37

## Opis płyty

### *Perkusja znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*

Wykonawcy:

**Tomasz Sobaniec** – perkusja, marimba (1-7)

**Ewelina Markiel** – fortepian (4)

#### **Krakowska Grupa Perkusyjna:**

**Jan Pilch** – perkusja, kierownik artystyczny (6-7)

**Daniel Birczyński** – perkusja (6-7)

**Artur Ciborowski** – perkusja (6-7)

**Mariusz Kupczak** – perkusja (6-7)

**Stanisław Welanyk** – dyrygent (6-7)

Nagrań dokonano w Salonie Muzycznym w Więckowicach, 10 sierpnia 2008 (1-3), w Auli Akademii Muzycznej w Krakowie im. Prof. Bronisława Rutkowskiego – „Florianka”, 9 listopada 1994 (4-5), w Studiu B&B w Niepołomicach w grudniu 1998 (6-7).

*Warianty* oraz *Fantazja* zostały zarejestrowane podczas Jubileuszowego Koncertu Kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar, 9 listopada 1994 roku, w Auli im. prof. Bronisława Rutkowskiego „Florianka” w Krakowie. Nagrania te zostały wybrane przede wszystkim w celu przedstawienia autentycznych fragmentów improwizowanych na żywo.

Reżyseria nagrań: Paweł Odorowicz (1-3), Edward Kulka (4-5), Bogusław Kołodziej (6-7)

Mastering: Jerzy Długosz (4-5)

Serdecznie dziękuję prof. Janowi Pilchowi, Kierownikowi Krakowskiej Grupy Perkusyjnej za zgodę na wykorzystanie nagrania utworu Krystyny Moszumańskiej-Nazar *Music for five*. Gorąco dziękuję pianistce Ewelinie Markiel oraz kolegom perkusistom: Danielowi Birczyńskiemu, Arturowi Ciborowskiemu, Mariuszowi Kupczakowi oraz ad. Stanisławowi Welanykowi. Bardzo dziękuję reżyserom nagrań: Pawłowi Odorowiczowi, Edwardowi Kulce, Bogusławowi Kołodziejowi oraz Jerzemu Długoszowi za całą pracę studyjną.



**Krystyna Moszumańska-Nazar (1924-2008)**

<b>1-3</b>	<b>3 <i>Etiudy koncertowe</i> na perkusję solo</b>	<b>13:59</b>	
	1. <i>Etiuda I</i>		3:58
	2. <i>Etiuda II</i>		3:48
	3. <i>Etiuda III</i>		6:13
<b>4.</b>	<b><i>Warianty</i> na fortepian i perkusję</b>	<b>11:15</b>	
<b>5.</b>	<b><i>Fantazja</i> na marimbafon solo</b>	<b>11:33</b>	
<b>6-7</b>	<b><i>Music for five</i></b>	<b>20:49</b>	
	6. <i>Część I</i>		6:45
	7. <i>Część II</i>		14:04
	<b>Czas całkowity:</b>	<b>57:38</b>	