NA 70-LECIE ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

FESTIWAL
7 NURTÓW
19-25.06.2016

KONCERT
7 PREMIER
26.06.2016



FESTIWAL 7 NURTÓW

KONCERT 7 PREMIER

70lat

KALENDARZ WYDARZEŃ

INTUICJA niedziela, 19 czerwca 2016 13
Narodowy Instytut Audiowizualny
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Rafałem Augustynem
godz. 19:00 Koncert

KONSTRUKCJA poniedziałek, 20 czerwca 2016 29
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Beatą Bolesławską-Lewandowską
godz. 19:00 Koncert

LIRYKA wtorek, 21 czerwca 2016 43
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Marcinem Trzęsiokiem
godz. 19:00 Koncert

METASTYLISTYKA środa, 22 czerwca 2016 53
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Katarzyną Naliwajek-Mazurek
godz. 19:00 Koncert

BRZMIENIE czwartek, 23 czerwca 2016 75
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Iwoną Lindstedt
godz. 19:00 Koncert

REDUKCJA piątek, 24 czerwca 2016 87
Narodowy Instytut Audiowizualny
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Krzysztofem Szwajgierem
godz. 19:00 Koncert

ENERGIA sobota 25 czerwca 2016 103
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 18:00 Spotkanie z kuratorem koncertu
Małgorzatą Gąsiorowską
godz. 19:00 Koncert

KONCERT SIEDMIU PREMIER
niedziela, 26 czerwca 2016 113
Studio Koncertowe PR im. W. Lutosławskiego
godz. 19:00 Koncert
Po koncercie spotkanie z kompozytorami


7+7=70

FESTIWAL SIEDMIU NURTÓW
i **KONCERT SIEDMIU PREMIER**
na 70-lecie Związku Kompozytorów Polskich

pod honorowym patronatem Pana Wicepremiera,
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Profesora Piotra Glińskiego

Warszawa, 19-26 czerwca 2016

III 70 lat
związek kompozytorów polskich

Organizator:
Związek Kompozytorów Polskich
Warszawa, Rynek Starego Miasta 27
tel.: (22) 8311634, (22) 8311741
e-mail: zkp@zkp.org.pl
www.zkp.org.pl

Kontakt:
Prezes Związku Kompozytorów Polskich
Mieczysław Kominek kominek@polmic.pl

Koordynator projektu:
Aleksandra Braumańska braumanska@polmic.pl
tel.: (22) 6359140, (22) 8877871

Koordynator działań promocyjnych:
Małgorzata Kołcz biuro@artdecogroup.eu

Współorganizatorzy:

Polskie Radio SA,
Program 2

Narodowy Instytut
Audiowizualny

Współpraca:

Art Deco Group

Polskie Towarzystwo
Muzyki Współczesnej

Patronat:

Polskie Radio SA

Dofinansowano ze środków:

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Miasta Stołecznego Warszawy

Ambasady Królestwa Holandii

Stowarzyszenia Autorów ZAiKS

Wydarzenia jubileuszowe 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich są współorganizowane z Instytutem Muzyki i Tańca ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Patronat medialny:

Działania Związku Kompozytorów Polskich w latach 1945-2016

4 festiwale „Nowa Muzyka" w Bydgoszczy (od 2013)
3 festiwale „Brand-New Music" w Katowicach (od 2001)
5 edycji Konkursu Koła Młodych im. Zygmunta Mycielskiego (od 2010)
7 festiwali „Musica Electronica Nova" we Wrocławiu (od 2005)
8 międzynarodowych konferencji POLMIC (od 2000)
11 koncertów z cyklu „Nowe Brzmienia Gdańskie" (od 2006)
15 koncertów z cyklu „Akord" w Lublinie (od 1988)
16 edycji Konkursu im. Ks. Prof. Hieronima Feichta (od 2001)
16 festiwali „Śląskie Dni Muzyki Współczesnej" (od 1984)
19 koncertów z cyklu „Generacje" w Warszawie (od 2003)
20 koncertów z cyklu „Muzyczne Pory Roku" w Warszawie (od 2004)
25 festiwali „Portrety Kompozytorów" w Warszawie (od 1988)
28 Międzynarodowych Festiwali Kompozytorów Krakowskich (od 1989)
30 festiwali „Warszawskie Spotkania Muzyczne" (od 1986)
30 festiwali „Musica Polonica Nova" we Wrocławiu (od 1962)
44 lata Honorowych Nagród ZKP (od 1971)
44 Konferencje Muzykologiczne (od 1971)
45 festiwali „Poznańska Wiosna Muzyczna" (od 1961)
58 edycji Konkursu Młodych Kompozytorów (od 1958), im. Tadeusza Bairda (od 1990)
58 festiwali „Warszawska Jesień" (od 1956)
67 sesji „Musica Moderna" w Łodzi (od 1982)
67 lat Koła Młodych (od 1949)
67 edycji Nagrody Dorocznej ZKP (od 1949)
67 lat Biblioteki-Fonoteki ZKP, od 2001 Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC
122 edycji „Śląskiej Trybuny Kompozytorów" w Katowicach (od 1973)
177 publikacji płytowych, książkowych, internetowych i multimedialnych POLMIC
920 000 rocznie wejść na portal Polmic.pl

RZECZPOSPOLITA POLSKA
Wiceprezes Rady Ministrów
Minister Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Szanowni Państwo,

z dużą przyjemnością zapraszam na Festiwal Siedmiu Nurtów oraz Koncert Siedmiu Premier, które kończą uroczyste obchody Jubileuszu 70 – lecia Związku Kompozytorów Polskich – instytucji zrzeszającej wiele pokoleń zasłużonych dla polskiej kultury narodowej twórców i znaczących postaci życia muzycznego.

Ta wyjątkowa organizacja działa nie tylko na rzecz kompozytorów, ale i miłośników sztuki, którzy mają okazję uczestniczyć w wydarzeniach inicjowanych przez ZKP, m. in. w koncertach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", i czerpać wiedzę z unikatowego Polskiego Centrum Informacji Muzycznej.

Muzyka współczesna zajmuje w polskim życiu artystycznym miejsce szczególne, choć często niedoceniane. Dzieje się tak ze względu na pojawiające się trudności w percepcji utworów o złożonej formie i trudnej niekiedy do zdefiniowania przynależności gatunkowej. Ciekawa nowych sposobów artystycznego wyrazu publiczność ma możliwość dostępu do koncertów prezentujących unikalny rodzaj sztuki.

Dla miłośników muzyki współczesnej, mających możliwość uczestnictwa w obchodach Jubileuszu w Warszawie, organizatorzy przygotowali obfity w wydarzenia artystyczne program, nieprzypadkowo zaaranżowany wokół bogatej w znaczenia symboliczne cyfry siedem. Podczas Festiwalu Siedmiu Nurtów zostaną zaprezentowane różne oblicza muzyki współczesnej, co umożliwi zgromadzonej publiczności zapoznanie się z dziełami twórców zrzeszonych w Związku Kompozytorów Polskich od początku jego działalności. Koncert Siedmiu Premier przybliży natomiast utwory siedmiu kompozytorów różnych generacji tworzących na przełomie XX i XXI wieku.

Składam wszystkim członkom Związku Kompozytorów Polskich serdeczne gratulacje z okazji Jubileuszu, a słuchaczy gorąco zachęcam do aktywnego uczestnictwa w wydarzeniach festiwalowych.

Z wyrazami szacunku

Warszawa, 19 – 26 czerwca 2016 r.

Szanowni Państwo,

kończymy obchody Jubileuszu 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich, założonego w 1945 roku, a kontynuującego działalność powstałego w roku 1925 Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich. Wszystkim zainteresowanym szczegółami naszej historii polecam książkę „Siódma dekada", wydaną przez ZKP w ubiegłym roku, na rozpoczęcie jubileuszowych uroczystości. Tutaj przypomnę tylko, że Związek Kompozytorów Polskich – niejako wbrew nazwie – zrzesza kompozytorów i muzykologów. Jesteśmy razem od 1948 roku i chociaż połączenie kompozytorów i muzykologów w jednej organizacji było wówczas decyzją polityczną, to całkiem dobrze funkcjonujemy razem i dzisiaj. I mamy z tego liczne profity.

Ot choćby rozpoczynający się właśnie festiwal. To dzięki współpracy kompozytorów i muzykologów przyoblekła się w realny kształt idea Jerzego Kornowicza (on sam tłumaczy się na sąsiednich stronach) „nurtowego" spojrzenia na 70 ostatnich lat muzyki polskiej, której wytrwale towarzyszył Związek Kompozytorów Polskich. Sądzę, a nawet jestem przekonany, że to będzie niezwykły festiwal: „7+7=70" to „Festiwal Siedmiu Nurtów" i „Koncert Siedmiu Premier" na Siedemdziesięciolecie ZKP. Na siedmiu koncertach przedstawiamy najważniejsze, czy może najbardziej wyraźne kierunki muzyki polskiej ostatnich siedemdziesięciu lat.

Nie ma jednak neoklasycyzmu, awangardy, nowej romantyczności czy postmodernizmu. Proponujemy inne, nowe ujęcie twórczości polskich kompozytorów po II wojnie światowej: właśnie siedem nurtów! Za każdą przedstawianą na koncertach strukturę określonego nurtu kompozytorskiego odpowiada inny muzykolog – kurator. Siedmiu kuratorów to siedmiu wybitnych znawców polskiej muzyki współczesnej. Każdy z nich zaprogramował i zorganizował „swój" koncert. W esejach zamieszczonych na tych łamach kuratorzy wyjaśniają swoje wybory. Odpowiedzą nawet na pytania i wątpliwości – na codziennych „spotkaniach w nurcie" przed koncertami.

Siedem nurtów w muzyce polskiej siedemdziesięciu minionych lat dopełni przegląd teraźniejszego stanu polskiej twórczości muzycznej. Na zakończenie jubileuszowych obchodów proponujemy siedem prawykonań. To utwory specjalnie napisane na Jubileusz ZKP, zamówione u kompozytorów reprezentujących wiekowo siedem kolejnych dziesięcioleci. Zagra je znakomity zespół muzyki współczesnej, zaprzyjaźniona z nami i z muzyką polską holenderska grupa „Orkest de ereprijs". Jej szef i dyrygent – Wim Boerman – otrzymał Nagrodę Honorową ZKP za promocję polskiej muzyki współczesnej. De ereprijs powtórzy nasz koncert w Holandii, a zagrane utwory wejdą do repertuaru orkiestry.

Kończymy obchody Jubileuszu 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich. Organizowanymi przy tej okazji wydarzeniami chcieliśmy, i wciąż chcemy, sprawić radość jak najszerszym kręgom Słuchaczy – ze słuchania/przeżywania zarówno znanych arcydzieł polskiej muzyki współczesnej, jak i utworów niesłusznie pozostających w cieniu, a także całkiem nowych. A twórcom – kompozytorom i muzykologom – sprawimy może trochę satysfakcji...

Dziękujemy wszystkim naszym Mecenasom, Partnerom i Przyjaciołom za wspólne siedemdziesiąt lat z polską muzyką współczesną, ale i za ostatnie miesiące i dni przygotowań festiwalu „7+7=70".

Wszystkim Słuchaczom życzę przez najbliższych osiem dni jak najpiękniejszych wzruszeń ze współczesną muzyką polską!

Mieczysław Kominek
Prezes Związku Kompozytorów Polskich

7 nurtów

Przeświadczenie, że niezależnie od życia kompozytorów „żyją" idee i postawy twórcze wydało się organizatorom „Festiwalu Siedmiu Nurtów" wystarczająco silne, aby zaproponować Państwo taki właśnie klucz na finał „Sezonów Jubileuszowych 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich".

Koncerty programuje się zazwyczaj według dwóch kryteriów: pokazania twórcy jako swoistości i w kontraście do innych. Tutaj zdecydowaliśmy się na wybór oparty na podobieństwach, zaś różnice wyodrębniliśmy poprzez nurty – wspólne postawy estetyczne. Wybór ten jest propozycją, którą cechuje przybliżenie i subiektywność, choć także weryfikacja przez pracę grupową. Zawsze jednak ze świadomością ryzyka i do pewnego stopnia arbitralności sądu.

Jak się to dzieje, że kompozytor używa w swojej twórczości tego a nie innego zasobu środków lokujących go bliżej jednej estetyki niż innej, powinno tutaj być analizowane również poprzez biografie indywidualne jak i rysy zbiorowe. Decydują zapewne okoliczności miejsca i czasu, doświadczenia pokoleniowe i profile psychologiczne. Każdy z twórców jest w świat wrzucony i odnajduje się w sytuacji czegoś zastanego - estetyk obecnych w otoczeniu w momencie kształtowania się twórcy jako artysty i jako człowieka.

Lista zaproponowanych nurtów może być inna. Zapewne można dorzucić inne, jak postawę prześmiewczo-dadaistyczną (jak u Eryka Satie, częściowo Francisa Poulenca, naszego Stefana Kisielewskiego, Johna Cage'a czy w części twórczości Bogusława Schaeffera); zaproponować podziały wyodrębnionych nurtów na kilka, czy wyodrębnienie nurtu czysto elektronicznego rządzącego się własnymi prawami. Powab liczby siedem obecnej w liczbie dekad trwania ZKP też tu oddziałał. Ale teza jest wyraźna: dynastie myśli istnieją.

Podziały i podobieństwa także, i są one kształtowane przez jakąś formę kompozytorskiego wyboru, który bierze się... Właśnie, skąd?

Każdy z twórców jest na wczesnym etapie plastyczny. Może „pójść" w różne strony. To, że idzie ostatecznie (bywa, że nie na zawsze, jak Grażyna Bacewicz, Bolesław Szabelski, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar) w stronę określoną, jest w dużej mierze jego wyborem zarówno względem tego, co w świecie uważa za najważniejsze, jak i względem tego – tu kładę twórcę na psychoanalityczną kozetkę – która część jego konstytucji (świadomości i „aparatu twórczego") wydaje mu się dla niego najbardziej naturalna. Możliwości wyboru nie ma tak wiele, bo – wiadomo – jest kilka typów ludzkich temperamentów czy sposobów widzenia rzeczywistości (np. jako konstrukcję, trwanie, dramat czy proces).

Do czego pan zmierzasz? - zapyta mnie ktoś przytomny i może już nieco przestraszony. Odpowiadam: są w kulturze trwałe wielkie tematy, narracje, które można (tu dodam, że nawet trzeba) widzieć w powiązaniu. Że jest coś w rodzaju kulturowych kodów, DNA, wobec których jesteśmy kreatywnymi, ale jednak jesteśmy ich nosicielami. Że idee w muzyce żyją, że się w czasie i przestrzeni przenoszą. Formułując wprost: że to nie kompozytorzy żyją, ale idee.

Powie ktoś, że na potrzeby Festiwalu dużo musieliśmy poobcinać z bogatych i niepowtarzalnych natur kompozytorów, aby nam coś z tego wyszło. Że brutalnie operowaliśmy na żywym ciele polskiej twórczości. Dlaczego więc jest jednak bardziej coś niż nic... na rzeczy?

Tu schowam się za plecy innych. Taki zamysł jubileuszowego zamknięcia spotkał się ze wsparciem i uczestnictwem wielu znakomitych Koleżanek i Kolegów muzykologów i promotorów nowej muzyki, którym serdecznie dziękuję za twórcze rozwinięcie założeń wyjściowych. Przede wszystkim dziękuję jednak kompozytorom. Festiwal jest tezą. Nikt z twórców nie chce być „ustawiany" i „komponowany" przez innych, bo kwestionuje to jego wolności, upraszcza go, redukuje, wystawia na manipulację. Tym większa nasza wdzięczność, że na tego rodzaju eksperyment myślowy nasi twórcy (co prawda nie wszyscy będąc świadomi tez Festiwalu) nam pozwolili i jak na razie nie ganiają po sądach, choćby tylko koleżeńskich.

Ciekawym rozszerzeniem tez Festiwalu byłoby wyjście poza scenę polską, np. w stronę zbyt mało znanej u nas muzyki ukraińskiej, także litewskiej i rosyjskiej, bo tam podziały i nurty przypominają polskie. Tam i w innych miejscach świata zawsze znajdują się udokumentowani permanentni nowatorzy, strukturaliści, formaliści operujący na materii tradycji czy lirycy. Można też zastanowić się, czy postawy i idee w swoim odradzaniu się w nowym ciele kompozytora potrzebują dyskursu dla swojego istnienia, czy też mogą powstać nawet w izolacji, „na kamieniu". Jeśli tak, a są ku temu dowody, wnioski mogą być ciekawe i krzepiące dla rozumienia natury kultury. To już materia na inną okazję. Fascynująca w szczególności dla tych, którzy dostrzegają muzyce coś więcej niż dźwięki.

Za lat 10 spotkamy się na rozmowie o ośmiu nurtach we współczesnej muzyce polskiej, itd. Bo każdy pretekst jest dobry dla naszych myśli o myśli w muzyce.

Jerzy Kornowicz
Prezes ZKP w latach 2003-2015
pomysłodawca idei Festiwalu



INTUICJA

19.06.2016
Narodowy Instytut
Audiowizualny
ul. Wałbrzyska 3/5

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorem koncertu *Rafałem Augustynem*

godz. **19:00 Koncert**
Działania artystyczne Kompozytorów-Wykonawców-Improwizatorów

Koncert — instalacja – spektakl – projekcje
w salach NInA:

Wojciech Błażejczyk – gitara, elektronika
Marek Chołoniewski – fale mózgowe & elektronika
Cezary Duchnowski – fortepian, komputer, hybryda
Szabolcs Esztényi – fortepian
Adam Pierończyk – saksofon
Paweł Romańczuk – hybryda
Anna Zaradny – elektronika, saksofon, wideo
Agata Zubel – głos, komputer
Rafał Augustyn – głos, małe instrumenty, elektronika

SULTAN HAGAVIK:
Mikołaj Laskowski – różne instrumenty
Jacek Sotomski – różne instrumenty

ELETTROVOCE:
Agata Zubel – głos
Cezary Duchnowski – fortepian, komputer

KAWALEROWIE BŁOTNI:
Wojciech Błażejczyk (gościnnie) – obiektofony, gitara elektryczna
Jerzy Kornowicz – fortepian, obiektofony
Tadeusz Sudnik – media elektroniczne
Krzysztof Knittel – media elektroniczne, obiektofony
Mieczysław Litwiński – śpiew, altówka, daf, obiektofony
Ryszard Latecki – trąbka, harmonium, małe instrumenty, obiektofony
Tadeusz Wielecki – kontrabas

W programie m.in.:

Szabolcs Eszténi
Muzyka kreowana 2016

Agata Zubel
Recital for 4

Anna Zaradny
Octopus

ElettroVoce
Znikąd historie

Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Szabolcs Eszténi, Rafał Augustyn
Improwizacje dzisiejsze, jutrzejsze i pojutrzejsze

Marek Chołoniewski
Cymatic Brain
oraz muzyka z Audiomatu

Paweł Romańczuk, Cezary Duchnowski
HybryDuo

SULTAN HAGAVIK
POLOCONCERTOVIEC

Rafał Augustyn
Pierwsze czytanie

Kawalerowie Błotni
Monochromie na Siódmą Dekadę

INTUICJA
(próba próby)

Jak wszyscy kuratorzy, tak i niżej podpisany ma kłopot z przydzielonym sobie terminem i opiera się wynajdywaniu i nazywaniu zarówno „grupy", jak i „nurtu" intuicyjnego w polskiej[1], czy jakiejkolwiek muzyce. Banałem jest twierdzenie, że intuicja stanowi jedną z niezbywalnych komponent twórczości w ogóle, a ile jej jest – wobec kalkulacji, techniki, rutyny, konieczności, przypadku itd. – pozostaje sprawą do każdorazowego zbadania od nowa.

Jednakże, skoro wleźliśmy między wrony, chwilę pokraczmy. Wprawdzie nie umiem (i wątpię, by ktokolwiek uczciwie mógł powiedzieć, że umie) przeprowadzić wyraźnej dystynkcji między „intuicją" i innymi władzami umysłowymi rządzącymi procesem kreowania muzyki, to jednak możemy bez obaw odróżnić na przykład procedury Witolda Lutosławskiego, badającego i układającego dwunastodźwięki, od intencji Karlheinza Stockhausena, starającego się wykonawcę (a raczej medium) pobudzić, czy otworzyć na kosmiczne impulsy. Czy to znaczy, że „Lutos" jest konstruktywistą, czy racjonalistą w praktycznie całej swej muzyce, a Stockhausen – w tych akurat projektach, bo przecież w swoim własnym „mainstreamie" akcentuje tworzenie muzyki z formuł – jest intuicjonistą? I tak, i nie – ale jeśli poważnie zastanowić się nad problematem, niechybnie zapętlimy się w pytaniach zbyt filozoficznych, onto- czy epistemologicznych, by nadawały się na dzisiejszą okazję[2]. „Izmy", „ości" i „istów" zostawmy, uciekając się do empirii.

Przedstawienie pełnego spektrum, nawet w skali jednego kraju, w jednym koncercie jest zupełnie niemożliwe, opisanie w krótkim szkicu – niezwykle trudne, bo trzeba by we wspólnym opisie ująć mnóstwo zjawisk technicznych, estetycznych, psychologicznych, społecznych i historycznych.

Przyjęta tu optyka – zgodnie z założeniami całej serii – jako płaszczyznę oglądu wyznacza przede wszystkim te zjawiska, które genetycznie i funkcjonalnie łączą się ze środowiskiem muzyków „klasycznych -współczesnych", „akademickich" czy jak ich zwać, w szczególności tych, którzy bezpośrednio związani są ze Związkiem Kompozytorów Polskich. Ale nie da się zamknąć sprawy w związkowej liście obecności, bowiem środowiska, choć czasem *en bloc* obce i niewiele wiedzące o sobie nawzajem, często jednak się przenikają, oświetlają i wzajemnie współdziałają.

[1] Termin ten jednak jest używany – zob. np. Rafał Księżyk, *Intuicjoniści – pierwsze 15 lat polskiego off jazzu*. „Dwutygodnik" [http://www.dwutygodnik.com/artykul/5072-intuicjonisci-pierwsze-15-lat-polskiego-off-jazzu.html] (dostęp 11.5.2015).

[2] Szereg tych problemów analizuje Umberto Eco w klasycznym *Dziele otwartym* (tłum. polskie: Jadwiga Gałuszka et al., Czytelnik, Warszawa 1973), choć sam termin „intuicja" trudno tam znaleźć.

Perspektywa historyczna

Sprawa jest łatwa i trudna zarazem. Z jednej strony można bronić tezy, że duch tworzenia *all'improvviso* jest obecny w całej sztuce performatywnej – przynajmniej, ale na pewno nie wyłącznie kręgu europejskiego – od starożytności, a tylko w niedawnych zupełnie czasach ustępuje niemal bezwyjątkowemu trójpodziałowi „kompozytor (tekst) – wykonawca (koncert) – słuchacz". Koniec wieku XIX i pierwsza połowa XX byłyby wówczas raczej intermezzem na osi czasu, racjonalistyczną przerwą z dążeniem do ideału najdokładniejszego zapisu. Najwybitniejsi konstruktorzy późnego baroku, Bach i Haendel, słynęli jako improwizatorzy. Świetnie improwizowali Mozart i Beethoven, Chopin i Liszt. Ale Brahms i Wagner, Mahler, Strauss i Debussy już niekoniecznie, nie mówiąc o Strawińskim, Szymanowskim i wiedeńczykach. Mogli – i nieraz to robili – improwizować prywatnie (dla zabawy, albo w funkcji rozgrzewki przed właściwą pracą koncepcyjną), ale nie robili tego publicznie i programowo. Improwizacja pozostała domeną wirtuozów, postrzeganych często jako staromodni, i jako powszechna praktyka ostała się praktycznie wyłącznie wśród organistów. (Ale czy nie jest praktyką na granicy improwizacji błyskawiczne tempo komponowania, jakie w swym okresie „swobodnej atonalności" osiągnął Schönberg?)

Oczywiście musimy pamiętać, że duch intuicji rozgościł się w tym samym czasie w jazzie, który nieubłaganie zajmował coraz szersze kręgi życia artystycznego, sięgając równocześnie po tereny „popularne" czy „rozrywkowe" i sfery „akademickie".[3]

Jednakże trudno zaprzeczyć, że z naszego punktu widzenia zasadnicza cezura przypada dopiero na lata sześćdziesiąte XX w., a zwłaszcza na ferment kontrkulturowy – przy czym musimy od razu pamiętać, że w perspektywie polskiej (też wschodnioeuropejskiej, ale nie tylko) nakładają się tu na siebie dwie fale: awangardy „darmstadzkiej" z paradygmatem serialnym i późniejszymi odejściami od niego, z kluczową postacią Johna Cage'a[4] i jego kręgu, a potem Karlheinza Stockhausena (który, rzecz jasna, łączy obie fazy i postawy), zarazem z początkami muzyki elektronicznej, oraz owego fermentu kontrkulturowego z wpływami kultury Dalekiego Wschodu. W tle znajdujemy oczywiście impulsy spoza muzyki – element intuicyjny w dadaizmie i surrealizmie, w tradycji Duchampa i Artauda, w *action painting* i różnych przykładach eksperymentalnego kina. Oczywistą sprawą jest czysto formalna reakcja na hiperkontrolę serializmu, a zarazem interesująca sytuacja wytworzona w momencie powstania muzyki elektronicznej/konkretnej, z jej charakterystyczną

[3] Musimy jednak pamiętać, że ewolucja i ekspansja jazzu niekoniecznie musi oznaczać rozszerzenie pola działania „intuicji": jazz w musicalu, muzyka ery big-bandów, a potem „trzeci nurt" ograniczają rolę spontanicznej improwizacji.

[4] Skoro padło nazwisko Cage'a, musimy zwrócić uwagę na pułapkę, którą stanowi muzyka oparta na dominującej roli przypadku; na zdrowy rozum aleatoryzm w czystej postaci nie ma nic wspólnego z „intuicjonizmem", bowiem podejmowanie decyzji zostaje tu powierzone czystym, niezależnym od podmiotu procedurom losowym. Jednakże w praktyce mamy do czynienia z różnymi sytuacjami mieszanymi.

dychotomią ścisłości technicznych parametrów z jednej strony, a wyzwoleniem z myślenia tradycyjnymi „elementami muzyki" z drugiej.

Co z tego słyszymy w Polsce? Muzyczne okno na świat, którym niewątpliwie była „Warszawska Jesień", na różne przejawy „free" otwierało się ostrożnie. Festiwal w pierwszych latach zdominowany był przez tradycyjne zespoły symfoniczne i kameralne oraz dość konwencjonalny teatr muzyczny. Na tym tle występy Johna Tilbury'ego, Karla-Erika Welina, Michaela Vettera, Kulturkvartetten, balet Cunninghama, pierwsze produkcje Mauricio Kagela i Sylvano Bussottiego, a z naszej strony – pomysły Zygmunta Krauzego, Bogusława Schaeffera czy Leoncjusza Ciuciury stanowiły raczej punkty niż konstelacje. Wyraźniejsze wejście „intuicji" można datować na początek lat 70; w tym samym czasie radykalny free jazz zaczyna zdobywać estrady „Jazz Jamboree" i festiwali krajowych z „Jazzem nad Odrą"; pojawiają się hybrydy, jak *Actions* Krzysztofa Pendereckiego i Dona Cherry'ego (1971), regularnie zaczynają przyjeżdżać grupy improwizujące czy parateatralne, rozwija się ruch teatru niezależnego (zwanego u nas „studenckim" a później „otwartym"); także w teatrze głównego nurtu większą rolę odgrywa żywa muzyka, niekiedy z elementami improwizacji. Nie zawsze oznacza to połączenie awangardy z awangardą: najbardziej znani i poszukujący twórcy teatralni złotych lat polskiego eksperymentu, czyli Jerzy Grotowski, Henryk Tomaszewski i Tadeusz Kantor, pod względem muzycznym posiłkowali się materiałem bardzo tradycyjnym, a niekiedy wręcz – co widać w przypadku Grotowskiego, a jeszcze bardziej Kantora – muzyką „najniższej rangi", strzępkami popularnej audiosfery bez jakiegokolwiek związku z dźwiękowymi poszukiwaniami[5].

Co w Warszawie, a co w Krakowie

Trudno wątpić, że wśród pionierów sztuki „intuicyjnej" trzeba dostrzec działania „Warsztatu Muzycznego", założonego już w roku 1963, który w swych ekspansywnych latach w świadomości słuchaczy funkcjonował głównie jako grupa performerów, a nie tradycyjny

[5] Jedynie Henryk Tomaszewski w pierwszym okresie swego Teatru Pantomimy wykorzystywał muzykę „współczesną" – zwłaszcza kompozycje Augustyna Blocha i należącego wówczas do „sonorystów" Juliusza Łuciuka – a w późniejszym okresie współpracował nawet z Karlheinzem Stockhausenem (przy realizacji prapremiery *Wtorku* z cyklu *LICHT* w Lipsku), ale była to raczej działalność zarobkowa niż artystyczne pokrewieństwo. Stockhausen wyrażał podziw dla techniki Tomaszewskiego i jego aktorów, a nawet można by zaryzykować, że obaj mieli pewne wspólne upodobania w sferze czysto wizualnej, ale nie ma dowodu, że akceptował estetykę jego teatru *en bloc* – zwłaszcza w formie, jaką ów przyjął w tym okresie. Z kolei Tomaszewski muzyki Stockhausena nigdy nie polubił i raczej nie rozumiał, a podejście kompozytora do wyzwań czysto teatralnych uważał za amatorskie. (Informacje ustne od śp. Henryka Tomaszewskiego i Stefana Kaysera.) Z kolei eksperymenty dźwiękowe Grotowskiego – zarówno w okresie teatralnym, jak postteatralnym – szły bardziej w stronę archaicznego „pradźwięku" czy też „prapieśni" niż ku otwieraniu nowych perspektyw muzycznych. Poza tym wszyscy trzej wspomniani twórcy dążyli do stworzenia jakiejś formy performatywnego inwariantu. Do rzadkich wyjątków flirtujących z jazzem należał Adam Hanuszkiewicz. (Inaczej wyglądała sprawa w filmie.)

kwartet instrumentalistów. Ale gdy przyjrzymy się repertuarowi słynnej grupy, nie trudno zauważyć, że formy otwarte, happeningowe, działania performerskie były raczej importem, podczas gdy twórcy polscy – z wyjątkiem, a i też nie bez zastrzeżeń, założyciela zespołu Zygmunta Krauzego oraz Bogusława Schaeffera – przynosili „Krabogapie" głównie gotowe partytury. Wystarczy spojrzeć na utwory Serockiego, Dobrowolskiego, Góreckiego, Kilara, Penherskiego, Meyera czy Knapika. Na tym tle wykonania projektów Cage'a, Kagela czy Christiana Wolffa wyglądają jak rzeczy z innej planety, choć – przyznajmy – nie zawsze czysto dźwiękowe rezultaty są tak od siebie odległe.

Ważniejsze miejsce zajmują polskie propozycje „otwarte" w działaniach krakowskiej grupy MW2 i dwóch postaci: *spiritus movens* grupy, pianisty i pedagoga (zajmującego się także czasem kompozycją) Adama Kaczyńskiego (1933-2010) oraz nadwornego kompozytora formacji Bogusława Schäffera, który – już jako Schaeffer – dotrzymał swym przyjaciołom wierności aż do końca faktycznego istnienia zespołu. Formy otwarte i parateatralne nie były jedyną domeną MW2 i jego szefa (Kaczyński był jednym z pierwszych polskich wykonawców Weberna; członkiem grupy był u jej początków także Krzysztof Meyer, a więc twórca uważany później za modelowego klasycystę), ale to one najsilniej utrwaliły się w pamięci słuchaczy; szczególne piętno wywarli wybitni aktorzy z Janem Peszkiem i Mikołajem Grabowskim, niezrównani wykonawcy „teatru instrumentalnego"[6] Schaeffera, oraz przezabawny w swej powadze fortepianowy duet Kaczyński-Mietelski.

Hipisi i ich przyjaciele

Awangarda spod znaku „Warsztatu" i „MW2" przy całej bezkompromisowości należała niewątpliwie do nurtu, by tak rzec, „frakowego". Impulsy brali z „wysoka", a ewentualne odwołania do kultury popularnej mogły być co najwyżej elementem persyflażu. (Jazz, szczególnie modern/free jazz, był już wówczas grywany w filharmoniach.) Natomiast pokolenie kolejne, naznaczone doświadczeniem kontestacji, której głównym medium artystycznym była muzyka szeroko rozumianego rocka i folku, nie wstydziło się nie tylko przelotnych flirtów, ale wręcz mariażu z muzyką popularną, choć w wydaniu z założenia antysystemowym.

Centralną postacią sceny staje się Andrzej Bieżan (1945-1983), absolwent kompozycji z klasy Piotra Perkowskiego, co miało znaczenie wyłącznie formalne, i inicjator szeregu grup określających się *explicite* jako „intuicyjne*": Materials Service Co., Grupa Muzyki Intuicyjnej, Sesja 72, Super Grupa Bez Fałszywej Skromności, Cytula Tyfun da*

[6] Cudzysłów jest tu konieczny, gdyż sam autor w różnych okresach odmiennie określał gatunkową przynależność swoich dzieł, zaliczając je raz do muzyki, innym razem do teatru.

Bamba Orkiester czy Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej.[7] Postrzegany przez muzyków akademickich (w obydwu głównych znaczeniach) jako *enfant terrible* zyskał w końcu uznanie dzięki serii kompozycji elektronicznych z *Mieczem Archanioła* i *Isn't it?* na czele, a także dzięki pracy w teatrze i wyglądało na to, że wejdzie pewnym krokiem do głównego nurtu współczesnego życia muzycznego.

Pozostaje pytanie, czy i w jakim stopniu Bieżan mógłby i chciałby wejść do owego „głównego nurtu" i co by w nim ewentualnie robił; nie możemy na nie sensownie odpowiedzieć, gdyż w momencie – prawdopodobnie – zwrotnym artysta zginął nagle w samochodowym wypadku. (Złośliwcy powiadali, okrutnie, ale zdaje się nie bez powodu, że tragedię spowodowało... *intuicyjne* podejście kierowcy do zasad prowadzenia pojazdów i ruchu drogowego.)

Jakkolwiek „by było", bogata wyobraźnia artystyczna i ujmująca osobowość Bieżana pozwalała mu nawiązać kontakty z kilkoma naraz kręgami artystycznymi: z przedstawicielami radykalnego free jazzu (jak Władysław Jagiełło, Helmut Nadolski i Andrzej Przybielski oraz najsławniejszy z nich Tomasz Stańko), przybyszami ze sfery techniki elektroakustycznej: Krzysztofem Knittlem i Tadeuszem Sudnikiem, eksperymentującym instrumentalistą Zdzisławem Piernikiem, kompozytorami „klasycznymi" jak Stanisław Krupowicz czy Paweł Szymański, artystami na pograniczu sztuk, jak plastyk, muzyk i literat Jacek Malicki, a także z odrębnym od wszelkich nurtów i szkół, samorządnym i niezależnym Szabolcsem Esztényim[8].

Esztényi, budapeszteńczyk przerobiony na warszawiaka, jest rzeczywistym artystą pogranicza (nie tylko polityczno-historycznego). O swojej muzyce kreowanej (co jest zarazem nazwą gatunku i serią tytułów) mówi jako o połączeniu trzech płaszczyzn: wykonawczej, kompozytorskiej i oratorskiej w jednym akcie twórczym i jednej osobie. W młodości grywał jazz, ale potem go zarzucił. Projektów – z wyjątkiem nielicznych kompozycji tradycyjnie skomponowanych – nie zapisuje; „trzyma je w głowie", mając jakiś zasadniczy zarys wstępny, ale w trakcie gry przyjmując także nasuwające się pomysły, podlegające natychmiastowej racjonalizacji i wprowadzane w czyn. „Jeśli coś jest wykonane źle, to jest to do d..." Zatem element *ratio* jest co najmniej równie ważny, jak otwarcie na impulsy zewnętrzne.[9]

Pytanie naiwne: w jakim stopniu kulturowe zaplecze pierwszego i drugiego pokolenia polskich „intuicjonistów" warunkuje czysto („czy-

[7] Zwięzły opis działań Andrzeja Bieżana przedstawia m.in. Rafał Księżyk w przywoływanym wyżej artykule *Intuicjoniści...*

[8] Jednym z ostatnich projektów Bieżana była teatralna wersja *Motetu* Szabolcsa Esztényiego, wystawiona w poznańskim Teatrze Animacji (znanym jako „Marcinek"). Jej prezentację na festiwalu wrocławskim, późniejszej „Polonice", w 1984 roku uniemożliwiła nagła śmierć artysty.

[9] Esztényi nigdy nie eksperymentował z narkotykami czy innymi zewnętrznymi wspomagaczami odmiennych stanów świadomości. Niemniej takie stany interesują go jako człowieka i artystę, a nawet partnera. W kręgu Bieżana interesowały go także „odloty", których sam nie doświadczał, ale próbował (i sądząc z rezultatu, potrafił) wykreować w sobie analogiczne, mantryczne, transowe stany i działania.

sto?") muzyczne, dźwiękowe rezultaty? Czy – mimo różnicy fizycznych źródeł dźwięku – brzmiący efekt działań MW2 jest tak odległy od Grupy Muzyki Intuicyjnej jak garnitury Kaczyńskiego i Mietelskiego od hipisowskich ciuchów Malickiego i Bieżana?[10]

Drugie (i częściowo trzecie) pokolenie

Zarówno Warsztat Muzyczny, jak i MW2 doczekali się następców. Jednakże proces dziedziczenia (jeśli to w ogóle dziedziczenie) w obydwu przypadkach wygląda inaczej. Warszawski kwartet swoją replikę ujrzał dopiero w latach dziewięćdziesiątych, a zatem w praktyce dwa pokolenia później: Nonstrom, czyli powtórkę ostatecznego składu „Warsztatu"[11] powołali do życia muzycy urodzeni w latach 70 z Maciejem Grzybowskim i Pawłem Mykietynem na czele. (Oryginalny skład „Warsztatu" zdołał się po pięciu dekadach spotkać znowu, by zagrać w Huddersfield i Warszawie.) Jednakże profil Nonstromu przechylił się znacznie ku tradycyjnemu wykonawstwu, zaś poszczególni jego członkowie intensywniej niż „warsztatowcy" (poza Krauzem) od początku podążali własnymi, bardzo rozmaicie prowadzącymi, ścieżkami artystycznej kariery.

Natomiast krakowiacy z MW2 nie tylko bezpośrednich spadkobierców się doczekali, ale ich wręcz... wychowali sobie. Adam Kaczyński prowadził bowiem aż do przedwczesnej śmierci zajęcia w krakowskiej Akademii, na których wykorzystywał wprost doświadczenia w kreowaniu niestandardowych form i sytuacji muzycznych. Istotną rolę – choć chyba mało dostrzeganą poza Krakowem – odegrał także kolejny niedoceniany twórca i krytyk, Adam Walaciński. Ale przede wszystkim niewątpliwym spadkobiercą zespołu MW2 jest Muzyka Centrum, animowana przez ucznia Schaeffera, Marka Chołoniewskiego, i cały szereg związanych z tym twórcą inicjatyw w kraju i poza nim.

Interesującą kwestią na tym tle jest miejsce „pokolenia lat 50", które zazwyczaj bywa określane jako tradycjonalistyczne, nie tylko w płaszczyźnie stylistycznej, lecz także w sensie artystycznej ontologii i pragmatyki. Jeśli zawęzić rozumienie pokolenia do grupy twórców górnośląskich rocznika 1951 z nieśmiertelną trójcą Krzanowski -Knapik-Lasoń, to w istocie będziemy mieli do czynienia z twórcami mocno stojącymi na gruncie tradycji z triadą „kompozytor-wykonawca-słuchacz" i wyraźnym konceptem *dzieła* jako centralnego obiek-

[10] Albo jak... nazwy zespołów z obydwu generacji: techniczne, a nawet cokolwiek biurokratyczne w pierwszym przypadku (MW2 to skrót „Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej"); nie sądzę, by Krauzemu czy Kaczyńskiemu zakładającym grupę przyszłaby na myśl jakakolwiek „Cytula Tyfun da Bamba"...

[11] Musimy pamiętać, że znany skład klarnet-puzon-wiolonczela-fortepian nie był pierwotnym zamysłem; Warsztat Muzyczny miał być zespołem o zmiennym składzie, a właściwie raczej inicjatywą koncertową z grupą związanych bliżej wykonawców, wzorowaną na paryskich „Domaines Musicales". Kwartetowy skład przyjął w cztery lata po powstaniu. Z kolei Nonstrom istniał pierwotnie jako klasyczne trio klarnetowe bez puzonu.

tu sztuki. (Nie zmienia tego fakt wykonawczej praktyki wszystkich wymienionych twórców: Knapik-pianista, Krzanowski-akordeonista, Lasoń-pianista i dyrygent spełniają w danym momencie wyraźnie określoną tradycyjną rolę.)

Ale gdy pokolenie to zakreślić szerzej, to znajdą się w nim zarówno ekspansywni i wszystkożerni podróżnicy: Krzysztof Knittel i Marek Chołoniewski, introwertyczny Tadeusz Wielecki, nieustannie kontekstująca, niepasująca jakoby do nikogo Lidia Zielińska i pozornie jednolity w swej postawie Paweł Szymański. Każda z wymienionych osób w mniejszym czy większym stopniu zapuszcza się na tereny muzyki niezdeterminowanej, na estetyczne i poznawcze pogranicza.

Technologia w domu i zagrodzie

W tym momencie na scenę, dosłownie i w przenośni, wkracza kolejny techniczny wynalazek, hydra współczesności, zwana wpierw „mózgiem elektronowym", albo „maszyną liczącą". W pierwszej fazie, jako wielka szafa, uczestniczy w kreowaniu czy organizowaniu dźwięków w paradygmacie studyjnym, laboratoryjnym. Tego w Polsce prawie nie doświadczyliśmy, obserwując tylko dokonania – przede wszystkim Amerykanów i Xenakisa. Natomiast wszechświatowa kariera komputera osobistego (nawet jeśli był on jeszcze własnością studia) to coś zupełnie innego. Dzisiejsza automatyzacja obróbki dźwięku pozwala na znacznie silniejszy udział intuicyjnego działania z efektami o silnym stopniu sprecyzowania. Ale nawet klasyczne analogowe studio, jeśli się je dobrze opanuje, pozwala improwizować niemal w czasie realnym.[12]

I tu pojawia się kolejne pokolenie, dla którego komputer jest już bliskim współpracownikiem. Stanisław Krupowicz, z dodatkowym wykształceniem matematyczno-informatycznym, wprowadza kolejne nowinki, sam czy z pomocą kolegów zza oceanu. Powstaje wrocławskie akademickie Studio Kompozycji Komputerowej, którego czołową postacią staje się szybko młodszy o pokolenie Cezary Duchnowski.

Jego twórczość jest bardzo dobrym przykładem współistnienia daleko posuniętej kalkulacji i bezpośredniego impulsu u tego samego twórcy. Jak sam mówi, bliski mu jest pogląd Artura Rubinsteina (który skądinąd improwizował rzadko), że najlepsza improwizacja to taka, która jest bardzo dobrze przygotowana. Otarł się o jazz i rozrywkę, jest dobrym pianistą i klasycznym improwizatorem, ale równocześnie komponowanie zaczyna zwykle od stworzenia jakiegoś algorytmu generującego muzyczne struktury. Ale jako wykonawca penetruje intensywnie zjawisko „gestu performatywnego", często rozumianego dosłownie, jako gest wyzwalający – dzięki czujnikom – różne

[12] Doskonałym przykładem jest uchwycona w dokumentalnym filmie Zuzanny Solakiewicz *15 stron świata* praca Eugeniusza Rudnika, grającego na swych studyjnych magnetofonach niemal jak na żywym instrumencie.

dźwiękowe i niedźwiękowe artefakty. Z tego, w końcu nienowego już, pomysłu potrafi – sam i z licznymi wspólnikami – tworzyć świeże i bardzo nietechnologiczne efekty. Warto porównać jego podejście do pomysłów i praktyki Marka Chołoniewskiego; krakowianin akcentuje przede wszystkim konceptualny wymiar i strategiczne znaczenie działań, wrocławianin wychodzi przede wszystkim od efektu. Najlepiej widać to na przykładzie współpracy z Agatą Zubel, której główne medium wykonawcze, jak najbardziej „analogowe", stanowi wirtuozowskie *obbligato* płynnie uzupełniające się z elektronicznym *basso continuo* Duchnowskiego.

Pokolenie trzecie (i częściowo czwarte)

Lata dziewięćdziesiąte i dwutysięczne przynoszą podstawowe zmiany w całym życiu artystycznym, choć – zastrzeżmy od razu – nie wszędzie i nie dla wszystkich. Liberalizacja życia społecznego i otwarcie na świat mają inny wymiar w muzyce (a także sztuce w ogóle) niż w polityce czy gospodarce. Ostrożności wymagają diagnozy o związkach między różnymi sferami życia społecznego, techniki i sztuki, konstatacje typu „tyle się zmieniło, a ci tradycjonaliści w «związkach twórczych» i głównych mediach niczego nie zauważyli" albo odwrotnie: „doświadczamy upadku kultury i totalnego kryzysu wartości/autorytetu" albo „teraz każdy może kupić laptop i montować cokolwiek". Niemniej nie jest odkryciem teza, że w miarę centralistyczny, czy osiowy układ panujący w naszym życiu muzycznym jeszcze w latach osiemdziesiątych przekształcił się w wielonurtowy, barwny labirynt.

Gdyby narysować mapę widzianych pod naszym kątem wzajemnych relacji różnych „scen" muzycznych (i niemuzycznych) w dzisiejszej polskiej i międzynarodowej rzeczywistości, wyglądałaby ona dość zawile. Byłyby na niej wciąż terytoria klasyczne, jazzowe i rockowe, ale także folk i muzyka dawna (zatem dokonujemy skoku przez wspomniane na początku „intermezzo doskonałego inwariantu"), cały obszar „klubowej" elektroniki, techno, *ambient* i różne formy sonosfery. Byłyby miejsca skupione na jednej sztuce, z ewentualnymi wycieczkami za miedzę (jak ZKP i jego festiwale), a nawet na jednym rodzaju działań (jak coraz liczniejsze inicjatywy improwizatorów w rodzaju Wrocławskiej Orkiestry Improwizującej, skupiającej zresztą głównie przybyszów z innych sztuk), a z drugiej strony – przedsięwzięcia muzyczne organizowane wokół galerii i grup plastycznych (jak liczne „Łaźnie" w różnych miastach czy poznańskie „Penerstwo"). Wreszcie rozwój niezależnego rynku fonograficznego umożliwia działalność nie tylko firmom wszystkożernym, jak CD Accord czy Dux, ale także „lejblom" o wyraźnym profilu ideowym, jak Bôłt czy *for*tune, i rzecz jasna Musica Genera. No i oczywiście rozwojowi kreacji i dystrybucji w sieci.

Przy całym zamieszaniu, trzy podstawowe tendencje wydają się jednak niewątpliwe. Po pierwsze – kwestionuje się (teoretycznie i praktycznie) sztywność podziału na twórczość „poważną/profesjonalną/

artystyczną" i działalność „rozrywkową/popularną/komercyjną"[13]. Po drugie – prawem przemian pokoleniowych punktem odniesienia dla młodszych artystów staje się pokolenie dziadków, a nawet pradziadków, czyli z grubsza biorąc wielka awangarda powojenna i jej krajowe odbicia łącznie ze „szkołą polską", a przede wszystkim z niezależnymi twórcami (stąd tak ważne miejsce Tomasza Sikorskiego czy Eugeniusza Rudnika jako patronów), natomiast świadomie odrzuca się postawy (a przynajmniej ich rozumienie) i dorobek „piatidiesiatnikow". Do tego dochodzi zainteresowanie archeologią wynalazków dźwiękowych i wczesnymi instrumentami elektrycznymi. Po trzecie – we względnie spójną całość łączą się różne aspekty technologii, a więc z jednej strony – łatwość nagrywania i kopiowania, z drugiej – transformacji dźwięku dzięki obfitości gotowych programów[14], z trzeciej – możliwości emisji w różnych przestrzeniach akustycznych, z czwartej – istnienia w sieci (czy sieciach) komunikacji elektronicznej – wszystko to sprawia, że mamy prawo zastanawiać się nad nowym paradygmatem (-ami) i – mimo początkowych zastrzeżeń w tym tekście – problemami ontologicznymi: kto i co stwarza, komu i jak oferuje.

Gdyby natomiast mapę Polski potraktować dosłownie, geograficznie, trzeba by użyć wielu kolorów, a do tego większe i mniejsze kręgi połączyć całą siecią strzałek, łuków, linii prostych i przerywanych, co wykracza nie tylko poza ramy tego tekstu, ale przede wszystkim poza kompetencje autora. Bowiem duopol warszawsko-krakowski od dawna nie wystarcza: jest Gdańsk, Toruń, Szczecin, z którego wywodzi się „Musica Genera", Lublin z festiwalem „Kody", a nawet Elbląg (nb. miejsce urodzenia Cezarego Duchnowskiego, który wszelako na rozwój tamtejszej sceny bezpośredniego wpływu nie miał). No i – nie tylko gwoli lokalnego patriotyzmu – Wrocław, którego obszerna reprezentacja nie jest wyłącznie symptomem kuratorskiego kumoterstwa i nadodrzańskich klapek na oczach. I teraz sprawa najciekawsza: owe strzałki i linie, łączące ze sobą poszczególnych ludzi (może nawet bardziej niż ośrodki jako całości) w kraju i – coraz częściej – za granicą, także w czasie realnym. Co z tego, że Jarosław Kapuściński jest w Kalifornii, a Jagoda Szmytka w Niemczech? Gdzie w tym momencie jest Pierre Jodlowski? Czy Mikołaj Laskowski przeprowadził się już z Holandii do Berlina, a Michał Talma-Sutt jeszcze tam jest? Z którego kontynentu nadaje dzisiaj Chołoniewski? Sprawa kontaktu jest bardziej kwestią kalendarza i zegara niż fizycznej odległości.

[13] Zauważmy, że owe retoryczne zestawienia mają odmienną strukturę: pierwsze jest zbiorem niemalże synonimów, drugie odsyła do różnych kryteriów wyodrębnienia.

[14] Drobiazg technologiczno-odzieżowy: zakładam czasem t-shirt, który dostałem wraz z zakupionym programem do obróbki dźwięku. Robię to bez chęci reklamy czy jakiejkolwiek manifestacji – po prostu koszulka jest ładna i wygodna. Ostatnio zauważyłem, że staje się ona coraz częściej obiektem zainteresowania spotykanych ludzi – formalnie dalekich od muzycznej profesji: byli tam naukowcy z różnych niemuzycznych fakultetów, a ostatnio także ksiądz – którzy zagadują mnie o różne techniczne nowinki, opowiadając, jakich to programów używają i co ja na to.

Perspektywa teoretyczna

Obiecywałem ograniczyć spekulacje, ale chciałbym jakoś zarysować konteksty (niezależne od konkretnych historyczno-społecznych realizacji), które proponuję rozpisać na kilka wybranych dychotomii:

- Relacja między „zapisanym" i „kreowanym" (Marek Chołoniewski, świadom uproszczenia, w tym jednak widzi podstawową dystynkcję w ramach różnych nurtów muzyki dzisiejszej).
- Relacja między *narzędziem* i *rezultatem* ze szczególnym uwzględnieniem muzyki determinowanej przez medium – zatem będą tu wszelkie podgatunki muzyki tworzonej z użyciem np. dawnych instrumentów – akustycznych czy elektrycznych, magnetofonów, gramofonów, laptopów, instrumentów „małych", niekompletnych i marginalnych;
- Relacja między dźwiękiem „muzycznym" i dźwiękiem „naturalnym" – przy czym nie mam tu na myśli dawnego rozróżnienia na dźwięki wydawane przez tradycyjne instrumenty, w szczególności o określonej wysokości, i dźwięki np. używane w muzyce konkretnej, lecz relacje między *wszelkimi* dźwiękami, także konkretnymi, użytymi jednakowoż w funkcji muzycznej, a takimi dźwiękami, które pozostają znakiem sytuacji, w której zostały wykreowane bądź zarejestrowane; będą tu wszelkiego rodzaju sytuacje konceptualne, zdarzenia „społeczne", audiosfery i *field recordings* i w ogóle znaczna część instalacji.
- Relacja między muzyką „programową" i „absolutną" – co rozumiem jako niemal dosłowne powtórzenie dziewiętnastowiecznej dychotomii, dzisiaj niekoniecznie dostrzeganej, ale moim zdaniem zdecydowanie obecnej i ważnej.
- Nieco inna perspektywa tego samego: relacja między muzyką wyrażającą jakieś środowisko/grupę/orientację i muzyką świadomie od tego abstrahującą.
- Relacja między „skupionym" i „rozszerzonym", a więc muzyką *dążącą do muzyki* (nawet przy użyciu środków paramuzycznych czy niemuzycznych) i muzyką, która *chce być czymś innym*: teatrem, kinem, happeningiem, architekturą czy aktem politycznym.
- Relacja między „wynalezionym" i „znalezionym".
- Relacja między „kunsztownym" i „zdegradowanym" z uwzględnieniem całej gamy „pierwotnych" rozwiązań od punk-rocka po wyraźne dzisiaj echo *arte povera*.
- No i wreszcie – i tu wracamy do punktu wyjścia – to, co Andrzej Panufnik (pisząc o muzyce zupełnie innej, mianowicie własnej) definiuje jako relację między *impulse* and *design*.

Oczywiście, dychotomie te niekoniecznie muszą ograniczać się do muzyki „intuicyjnej", ale w jej obszarze rysują się szczególnie wyraziście. Wypadałoby sprawdzić to i ewentualnie zmodyfikować w oparciu o solidnie zgromadzone i zdokumentowane fakty, w spo-

sób pozbawiony cechowych uprzedzeń. Jeśli ktoś tego dokonał, proszę o kontakt i przepraszam za ignorancję. Jeśli nie, zachęcam do działania.

O dzisiejszym programie

Zastrzeżmy od razu: w momencie pisania tego tekstu nie wszystko jest jeszcze postanowione – nie tylko ze „względów organizacyjnych", ale także z samej natury rzeczy: sporo spraw *powinno* pozostać niezdeterminowanych prawie, albo całkowicie do samego końca.

Co jednak można ustalić? Koncert nasz nie jest ani systematycznym przeglądem historycznym, ani wyczerpującą reprezentacją „nurtu". Jest wyborem, bolesnym i nieuniknienie subiektywnym, z dużym udziałem kuratorskiego doświadczenia – choć opartym również na przynajmniej elementarnym rozeznaniu w rzeczach, z którymi niżej podpisany bezpośrednio się nie zetknął – z uwzględnieniem jednak pewnej rozmaitości historycznej, terytorialnej i stylistycznej. Nie jest to rzecz całkiem „skomponowana", ale także nie jest wyłącznie listą dań.

Myśląc o programie, zastanawialiśmy się (bo nie tylko ja sam) nad „mapą", także w dosłownym znaczeniu geograficznym. Niewiele z tego zostało – z prostych, życiowych powodów. Zdajemy sobie sprawę, że z wielkiego i kolorowego środowiska Poznania (nie tylko „wiosennego", nie tylko „penerskiego") nie mamy nikogo, że Górny Śląsk (Adam Pierończyk) czy Szczecin (Anna Zaradny) mogą być przez nich reprezentowani tylko na zasadzie „konsulów honorowych". Że Łódź nie dopłynęła, podobnie jak cała scena trójmiejska i pomorska, które musiałaby być przedstawione osobno; że nie pojawił się czający się Lublin. Że potrzebna byłaby solidniejsza wyprawa w głąb Polski, a także na pogranicza (polsko-niemieckie, polsko-czeskie, polsko-wschodniosłowiańskie – choćby Denis Kolokol...), a także polsko-amerykańskie (Jarosław Kapuściński i jego krewni i znajomi) i podobne.

Punktem wyjścia były raczej osoby i środowiska niż „nurty" czy tendencje. Kluczowymi postaciami są niewątpliwie Szabolcs Esztényi i Marek Chołoniewski – każdy na swój sposób. Esztényi ze swą ideą „muzyki kreowanej" jest zjawiskiem samym w sobie, trudnym do naśladowania bez obawy plagiatu. Jest niewątpliwie solistą i choć nie unika partnerstwa, a także ma poważne ambicje pedagogiczne, to jednak najbardziej znaczące są jego dokonania indywidualne. Odwrotnie Chołoniewski; trudno zliczyć grupy, formacje, sytuacje artystyczne które zakładał i animował, muzyków (i w ogóle artystów) z którymi wspólnie występował. Podczas gdy dla Esztényi'ego punktem wyjścia i dojścia jest sytuacja koncertu, Chołoniewski penetruje rozmaite pola relacji między nadawcą, odbiorcą, dziełem, przestrzenią i czasem, niekiedy prowadząc do zanegowania, czy kwestionowania niektórych z tych niezmienników.

Na przecięciu indywidualności i działania zbiorowego znajduje się trzeci z centralnych punktów programu, czyli – w uogólnieniu – scena wrocławska, na której pierwszoplanową rolę grają duet ElettroVoce i jego ogniwa składowe wzięte osobno. Agata Zubel i Cezary Duchnowski prowadzą bogatą działalność artystyczną, kompozytorską i wykonawczą, uprawiając wielkie, średnie i małe formy oraz angażując się w liczne przedsięwzięcia zbiorowe – Duchnowski przede wszystkim w trio *Phonos ek Mechanes* z Pawłem Hendrichem (zarazem gitarzystą) i Sławomirem Kupczakiem (zarazem skrzypkiem), dla których trzymane w ręku narzędzia są jednak „zaledwie" wyzwalaczami dźwięków z tytułowej *maszyny*.

Recital for 4 Agaty Zubel próbuje odpowiedzieć na pytanie o możliwości odwracania relacji między improwizacją i notacją, każdy z wykonawców ma do dyspozycji własne instrukcje, których realizacja jest częściowo zdeterminowana. Pierwsze wykonanie *Recitalu* odbyło się w czasie tegorocznego festiwalu „Musica Polonica Nova" we Wrocławiu; z dzisiejszego składu uczestniczyli w nim Cezary Duchnowski i Wojciech Błażejczyk, a poza nimi skrzypek Adam Bałdych i wokalista Kuba Badach.

Anna Zaradny – niezależnie od swej wyrazistej osobowości instrumentalistki, kompozytorki, plastyczki – jest u nas znakiem, niestety tylko symbolicznym, niedogmatycznego i ponadcechowego myślenia swej generacji (i współzałożonej przez nią z Robertem Piotrowiczem formacji *Musica Genera*). Z kolei Adam Pierończyk przynosi *ethos* i *logos* szlachetnego jazzu, ale zarazem gotowość współpracy i słuchania partnerów, nawet jeśli przychodzą z innego świata. Wojciech Błażejczyk, dysponując najpopularniejszym z popularnych instrumentów dzisiejszego świata dźwiękowego, rozszerza jego zastosowanie nie burząc zarazem jego specyfiki. Zaś Paweł Romańczuk, twórca Małych Instrumentów, jest postacią tak wyrazistą, że jego dziecięcą radość w kreowaniu nowych lub odkrywaniu zagubionych pod nogami dźwięków i układaniu ich w barwne całości „poważna" analiza mogłaby tylko zmącić.

Do tego pasztetu kurator dorzuca jeszcze przyprawę własnego pomysłu, za co przeprasza: *Pierwsze czytanie* , w tonacji *un poco buffo*. Tytuł jest oczywiście wieloznaczny i odnosi się zarówno do warstwy „anegdotycznej" (redagowanie parlamentarnej ustawy)[15] jak i artystycznej pragmatyki (czytanie a vista, lub też pierwsze odczytanie/zrozumienie jakiegoś tekstu); nie od rzeczy byłoby także wspomnieć o liturgicznych „czytaniach" w nabożeństwach różnych religii. Projekt powstał na przełomie 2015 i obecnego roku, a wykonanie pierwszej wersji, z udziałem głównie muzyków nie- lub półprofesjonalnych odbyło się w styczniu tego roku we wrocławskim Centrum Technologii Audiowizualnych na koncercie zorganizowanym przez Dariusza Jackowskiego w ramach działań Wrocławskiej Orkiestry Improwizującej.

[15] Nie od rzeczy będzie w tym momencie zastrzec, że za jakiekolwiek skojarzenia osób, postaw, tekstów i sytuacji z konkretnymi „siłami politycznymi" całkowitą odpowiedzialność ponosi osoba kojarząca.

Planowany jest jako wstęp – czy przypis – do kolejnego ogniwa serii „Double Exposure".[16] Z formalnego punktu widzenia można to rozumieć jako kompozycję chóralną bez użycia głosów, o zdeterminowanej architektonice ale niecałkowicie zdeterminowanym materiale.

Tyle w wirze przygotowań. Reszta w praniu.

Rafał Augustyn

[16] Nie chcąc przesadzić z autopromocją, wspomnijmy jednak pokrótce o dwóch pierwszych odsłonach „Double Exposure" zainicjowanych przez niżej podpisanego przy intensywnej współpracy Cezarego Duchnowskiego i Agaty Zubel, ponieważ są stosunkowo mało znane. Pierwsza, z udziałem także kompozytorów Marcina Bortnowskiego i Ryszarda Osady, skupiała muzyków „klasycznych" jak klawesynistka Aleksandra Rupocińska i skrzypek Jarosław Pietrzak – obok jazzmenów (wszystkich o imieniu Piotr: saksofonista Baron, akordeonista Dziubek i trębacz Wojtasik). W drugiej kluczową rolę odegrał Maciej Kaziński i jego kolekcja dawnych, ludowych i egzotycznych instrumentów. W obu przypadkach udział form otwartych i improwizacji był bardzo istotny. Planowana trzecia, której zalążkiem byłoby *Pierwsze czytanie*, ma penetrować tereny między tekstem i muzyką, gramatyką, formą i ekspresją, a także rozmaitymi paradoksami sytuacji aktora. Byłoby to więc swoiste nawiązanie m.in. do praktyki MW2 i Schaeffera.



KONSTRUKCJA

20.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorką koncertu *Beatą Bolesławską-Lewandowską*

godz. **19:00 Koncert**

Andrzej Panufnik (1914-1991)
Kwartet smyczkowy nr 2 „Messages" („Przesłania") (1980)
wyk.
KWARTET ŚLĄSKI:
Szymon Krzeszowiec – skrzypce I
Arkadiusz Kubica – skrzypce II
Łukasz Syrnicki – altówka
Piotr Janosik – wiolonczela

Witold Lutosławski (1913-1994)
Kwartet smyczkowy (1964)
wyk.
KWARTET ŚLĄSKI

***

Zbigniew Bargielski (ur. 1937)
Kwartet smyczkowy z klarnetem „Po drugiej stronie lustra" (1985)
wyk.
Roman Widaszek – klarnet
KWARTET ŚLĄSKI

Krzysztof Meyer (ur. 1943)
Kwartet fortepianowy (2009)
wyk.
Piotr Sałajczyk – fortepian
Szymon Krzeszowiec – skrzypce
Łukasz Syrnicki – altówka
Piotr Janosik – wiolonczela

***

Aleksander Lasoń (ur. 1951)
Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski" (2000)
wyk.
KWARTET ŚLĄSKI

PRASQUAL (ur. 1981)
PERNYAI na klarnet, fortepian i kwartet smyczkowy (2010/2016)
wyk.
Roman Widaszek – klarnet
Piotr Sałajczyk – fortepian
KWARTET ŚLĄSKI

KONSTRUKCJA

Słowo **Konstrukcja** kojarzy się niemal natychmiast z takimi pojęciami, jak forma czy struktura. W odniesieniu do dzieł muzycznych wyznaczenie takiego właśnie nurtu, mającego opisać jedną z dróg rozwoju polskiej muzyki ostatnich siedmiu dekad, pozwala istotnie przyjrzeć się bliżej tym spośród naszych twórców, którym kwestie dotyczące doskonałości formy i logiki konstrukcji własnych kompozycji były najbliższe. Przy czym zaznaczyć tu należy, że nie chodzi tu o proste i bezpośrednie podążanie wzorami czy śladami tradycyjnych rozwiązań w zakresie gatunków czy modeli formalnych, ale raczej o wskazanie tych pomysłów, dzięki którym kompozytorzy potrafili (i wciąż potrafią) podążyć własną drogą, proponując autorskie rozwiązania formalne, wypełnione oryginalną treścią muzyczną. Wydaje się, że zwłaszcza po 1956 roku w muzyce polskiej często to inne elementy muzycznego dzieła niż akurat forma przyciągały uwagę kompozytorów – tak zarysowane nurty stanowią jednak treść sześciu pozostałych spojrzeń na historię polskiej muzyki od czasów powstania Związku Kompozytorów Polskich.

Prezentowana tu perspektywa skierowana została natomiast na aspekt może w pierwszej chwili mniej kojarzący się z największymi zdobyczami tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, jednak przy bliższym spojrzeniu ukazujący trwałe walory nieprzemijających wartości, jakie nieść może doskonałość i precyzja struktury w połączeniu z oryginalną treścią muzyczną. W dobie często programowego wręcz rozsadzania tradycyjnych pojęć i modeli gatunkowych byli i są u nas twórcy, którzy doskonalili swój język muzyczny nie tylko w odniesieniu do muzycznej tradycji, ale także poprzez twórczy dialog zarówno z tradycją, jak i z nowoczesnymi zdobyczami języka muzycznego. Dlatego celowo postanowiłam wybrać do prezentacji tego nurtu gatunek muzyczny niezwykle – wydawałoby się – zakorzeniony w historii muzyki, czyli kwartet smyczkowy. „Wydawałoby się", bo okazuje się, że właśnie kwartet smyczkowy stał się w polskiej muzyce ostatnich siedmiu dekad gatunkiem najbardziej chyba żywotnym – na co wskazał zresztą już dekadę temu Krzysztof Droba, przygotowując na „Warszawskiej Jesieni" w roku 2006 maratonowy przegląd tego właśnie gatunku. Pisał wówczas w programie festiwalu wręcz o „fenomenie" polskiego kwartetu w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku, szacując ilość istniejących opusów na kilkaset. Istotnie, kwartet smyczkowy pojawia się w twórczości polskich kompozytorów reprezentujących wszystkie bodaj wyróżnione w niniejszym festiwalu nurty, zyskując w nich zarazem najbardziej różnorodne oblicza. Tutaj jednak, w spojrzeniu skupionym na **Konstrukcji,** sześć wybranych kwartetów smyczkowych kompozytorów różnych generacji pozwoli, mam nadzieję, przedstawić najbardziej istotne i najciekawsze koncepcje, dzięki którym gatunek ten pozostał w ciągu ostatnich siedmiu dekad polskiej muzyki ważny nie tylko brzmieniowo – ze względu na skład instrumentów, ale przede wszystkim znaczeniowo – dzięki oryginalnym rozwiązaniom formalnym oraz zawartą w nich treść muzyczną. W każdym przypadku mamy tu do czynienia z twórcą,

który zbudował swój utwór niesłychanie precyzyjnie i dla którego owa tytułowa dla całego nurtu konstrukcja pozostaje bez wątpienia niezwykle istotna. Jednocześnie jednak za każdym razem konstrukcja ta wykracza swym znaczeniem daleko poza li tylko dbałość o stronę formalną i precyzję detali konstrukcyjnych, wiążąc się nierozerwalnie z siłą muzycznego przekazu i głębią ekspresji.

Nie ulega wątpliwości, że przy tak zarysowanym temacie nie kto inny, jak **Witold Lutosławski** (1913–1994) staje się jego najważniejszym patronem. Dbałość kompozytora o doskonałość konstrukcyjną własnych utworów jest szeroko znana i została precyzyjnie opisana przez badaczy jego twórczości, a dokonania kompozytora w zakresie nowatorskich rozwiązań w zakresie budowy formalnej stały się jego trwałym wkładem w obraz muzyki XX wieku. Jedyny napisany przez Lutosławskiego *Kwartet smyczkowy*, skomponowany w 1964 roku, stanowi pierwszy w jego twórczości przykład tzw. formy dwuczęściowej, którą kompozytor rozwijał później głównie na gruncie symfoniki – począwszy od *II Symfonii* (1965-1967) aż do ostatnich niemal dzieł. Koncepcja Lutosławskiego wiązała się z jego przekonaniem, że dzieło muzyczne powinno składać się z części wprowadzającej, której celem powinno być wzbudzenie zainteresowania u słuchacza, oraz części głównej, kulminacyjnej, w której przedstawiona zostaje zasadnicza „akcja muzyczna" utworu. W przeciwieństwie do epizodycznej w charakterze części wstępnej, dramaturgia części głównej rozwijać się ma w sposób ciągły i tworzący narracyjną całość, prowadzącą do wyraźnie zarysowanej kulminacji i jej ewentualnego wygaszenia. *Kwartet* jest pierwszą realizacją tak postrzeganej i skonstruowanej przez kompozytora formy muzycznej. Składa się on z dwóch części zatytułowanych po prostu *Część wstępna* i *Część główna* – dopiero w późniejszej *II Symfonii* kompozytor nadał swym częściom tytuły najlepiej oddające ich charakter oraz funkcję w jego koncepcji formy dwuczęściowej ukierunkowanej finalnie, jak nazwali ją później muzykolodzy (od angielskiego „end-accented form", terminu zastosowanego po raz pierwszy przez niedawno zmarłego Stevena Stucky'ego w jego pionierskiej książce o muzyce Lutosławskiego). Chodzi mianowicie o określenie części wstępnej mianem *Hésitant* – wahając się, a części zasadniczej – *Direct*, co oznacza dążenie wprost, bezpośrednio do celu. Oczywiście, w tak zarysowanej koncepcji formalnej można dopatrywać się pewnych analogii z istniejącymi przecież w historii muzyki przykładami dzieł, w których nacisk wyrazowy i dramatyczny położony został na część finałową (choćby *IX Symfonia* Beethovena, otwierająca w tym zakresie szerokie pole możliwości nowych rozwiązań formalnych na gruncie symfonii), jednak idea Lutosławskiego otworzyła nowe drzwi w zakresie konstrukcji formalnej dzieła muzycznego. Model Lutosławskiego zakładał bowiem wykorzystanie nowatorskich technik języka muzycznego, na czele z wynalazkiem samego kompozytora, a mianowicie – aleatoryzmem kontrolowanym. Zainspirowany wysłuchanym przez radio *Koncertem fortepianowym* Johna Cage'a, polski twórca postanowił zastosować pewne cechy indeterminizmu we własnej muzyce. Jednak, jako że zawsze dbał o precyzję nie tylko kształtu formalnego swych utworów, ale i ich możliwej interpretacji wykonawczej, postanowił, że pozostawi pewien margines dowolności wyłącznie w określonym przez

siebie zakresie. Dotyczył on strony rytmicznej dzieła i przez samego Lutosławskiego określony został mianem aleatoryzmu kontrolowanego. Technika ta, zastosowana po raz pierwszy w *Grach weneckich* na orkiestrę z roku 1961, widoczna jest wyraźnie także w *Kwartecie smyczkowym*. Utwór w pierwotnej wersji nie posiadał nawet partytury, dlatego że w założeniu kompozytora każdy z wykonawców wykonywać miał swój głos niezależnie, realizując jego stronę rytmiczną właśnie na zasadzie aleatorycznej dowolności. W ten sposób utwór uwolniony został od rygoru kreski taktowej, a co za tym idzie – od pionowej koordynacji. Nie oznacza to jednak całkowitego braku koordynacji, Lutosławski zaznaczył bowiem w partyturze specjalne znaki-sygnały, dzięki którym wykonawcy porozumiewają się ze sobą, przechodząc wspólnie do realizacji kolejnych ogniw dzieła, nazwanych przez kompozytora mobilami. Jak pisał Andrzej Chłopecki:

> Konstruując formę *Kwartetu*, Lutosławski zainspirował się zasadą ruchomych, wiszących rzeźb Alexandra Caldera, przejął też ich określenie – mobile – obrazowo oznaczające własne, dźwiękowe obiekty, ruchome nie tylko w swym wewnętrznym brzmieniu, ale i w tym sensie, że w kolejnych wykonaniach trwać mogą dłużej lub krócej, grane mogą być szybciej lub wolniej, a jakby wiszące w przestrzeni czasu i kart domniemanej partytury. (...) Pierwsza część *Kwartetu* składa się z takich trzynastu mobili – epizodów, zindywidualizowanych i silnie z sobą skontrastowanych: od pierwszego, w którym pierwsze skrzypce wygłaszają jakby na stronie swą dość indyferentną kwestię poprzez materię punktualistycznie rozproszkowaną, obiekty statyczne, szmerowe albo ruchliwe. Rolę refrenicznie pojawiającego się motta, refrenu lub porządkującego przerywnika (...) pełni motyw energicznego następstwa oktaw realizowanego w zgodnym następstwie instrumentów kwartetu. (www.lutoslawski.org.pl)

Pojawiające się w przebiegu utworu oktawy pozwalają także słuchaczowi bez problemu śledzić kolejne fazy utworu i podążać za jego wartko rozwijającą się, zwłaszcza w części głównej, dramaturgią. Chłopecki tak opisywał charakter obu części utworu:

> Jeśli forma części wstępnej ma charakter mozaikowy, to część druga rozwija się w sposób zdecydowanie bardziej płynny, jakby dążący ku zamierzonym celom. Nie jest to jednak cel jeden, gdyż wewnętrznie część ta dzieli się na trzy formalne segmenty: pizzicatowe *furioso*, dążące do kulminacji *appasionato* i glissandowe, zamierające w długich wartościach rytmicznych *funebre*, kończące dzieło rodzajem komentującej całość, w wysokim rejestrze umieszczonej poświaty dźwiękowej. (jw.)

Witold Lutosławski skomponował tylko ten jeden *Kwartet smyczkowy*. Nigdy później do tego gatunku nie powrócił, miał nawet kiedyś powiedzieć: „Co więcej można napisać po moim kwartecie?" Być może dlatego rozwijał swą koncepcję formalną już na gruncie symfoniki, gdzie jego forma dwuczęściowa przyjmowała różne oblicza. W *II Symfonii* mamy jej najbardziej „czystą" postać, ale już w następują-

cym po niej, genialnym *Livre pour orchestre* (1968) część wstępna składa się z trzech mniejszych cząstek (rozdziałów) zwieńczonych rozbudowaną częścią główną, a kolejne symfonie kompozytora są zasadniczo jednoczęściowe, choć z wyraźnie zaznaczonymi wewnętrznymi epizodami, przy czym w *III Symfonii* (1983) duże znaczenie zyskuje wyraźna koda o zaskakująco lirycznym obliczu, a *IV Symfonia* (1988–1992) przez Adriana Thomasa została nawet uznana za przykład konstrukcji, w której kompozytor odszedł od swej zasadniczej koncepcji formalnej, główny nacisk dramaturgiczny kładąc na epizod otwierający utwór.

Warto w tym miejscu dodać, że nie tylko u Lutosławskiego forma i techniki dźwiękowe wypracowane – czy też może przetestowane – na gruncie kwartetu smyczkowego, podejmowane były później w dziełach symfonicznych. Właściwie bowiem wszyscy prezentowani tutaj kompozytorzy są jednocześnie twórcami ważnych utworów symfonicznych, w tym także samych symfonii. Jeśli bowiem spojrzymy na dorobek Lutosławskiego, Panufnika, Meyera, Bargielskiego, Lasonia, a nawet najmłodszego w tym gronie Prasquala, to można bez jakiejkolwiek przesady powiedzieć, że każdy z nich jest znakomitym symfonikiem, co oznacza jednocześnie, że jest także twórcą szeroko zakrojonych muzycznych konstrukcji formalnych i precyzyjnie zakomponowanych dźwiękowych architektur. Prasqual, najbardziej w tym gronie zainteresowany operą i muzyką sceniczną, wręcz nazywa ostatnie swe utwory mianem architektur muzycznych; o architekturze własnych kompozycji (choć w innym trochę kontekście) mówił też niejednokrotnie Andrzej Panufnik. Także pozostali prezentowani tu kompozytorzy, każdy na swój własny i całkowicie oryginalny sposób, prowadzą twórczy dialog z tradycją i nowoczesnością, a w dialogu tym dbałość o wyrazisty kształt konstrukcji formalnej kolejnych utworów, często zresztą o dalekim od tradycji obliczu, znajduje się zawsze na wysokiej pozycji.

Andrzej Panufnik (1914–1991), podobnie jak Lutosławski wychowany w kulcie neoklasycznych wartości, na dalszym etapie swej twórczej drogi poszedł we własnym kierunku. W poszukiwaniu oryginalnych rozwiązań przeszedł od ulubionej we wczesnych utworach formy łukowej do stworzonej przez siebie formy lustrzanej, symetrycznej pod każdym względem, w której wszystkie elementy – od całości formy aż po najmniejszą komórkę dźwiękową – poddawane są zasadom symetrii: odbiciom, rotacjom i przesunięciom. To właśnie przekształcenia podstawowej komórki interwałowej (najczęściej trzydźwiękowej F-H-E, niekiedy łączonej z komórką czterodźwiękową bądź liniami melodycznymi kształtowanymi na wzór tonalny, jak w ostatnich symfoniach) budują kształt brzmieniowy, a także zasadniczo wpływają na obraz konstrukcyjny większości dzieł kompozytora. Fascynacja nie tylko symetrią, ale i zasadami geometrii określiła większość utworów Panufnika, powstałych od początku lat 70-tych. Wielokrotnie strukturę kolejnych kompozycji twórca odzwierciedlał graficznie w postaci geometrycznych diagramów, zamieszczanych w partyturze wraz z autorskim komentarzem.

Również w latach siedemdziesiątych, a dokładnie w roku 1974, Andrzej Panufnik skomponował swój pierwszy kwartet smyczkowy. Zwrócił się zatem w stronę tego intymnego gatunku muzycznego dopiero w wieku dojrzałym, jako sześćdziesięcioletni już twórca. Ów „urodzony symfonik" (jak nazwał go Zygmunt Mycielski już w 1946 roku, po prawykonaniu odtworzonej z pamięci wojennej symfonii, później zresztą przez kompozytora zniszczonej) pozostawił ostatecznie w swoim dorobku trzy kwartety smyczkowe, będące – podobnie jak dzieła orkiestrowe tego twórcy – świadectwem jego zamiłowania do szczególnej dbałości o kształt konstrukcyjny utworu, połączony z silnym rysem ekspresyjnym. Szczególne miejsce wśród tych trzech kwartetów zajmuje skomponowany w 1980 roku *II Kwartet smyczkowy „Messages" („Przesłania")*, ulubiony chyba przez wykonawców, bo najczęściej przez nich włączany do programów koncertów. Cechuje go rzeczywiście frapująca narracja muzyczna, budowana z pojedynczych dźwiękowych komórek, rozwijających stopniowo swój muzyczny przekaz. Charakter kompozycji ma związek w jej pozamuzyczną inspiracją, sięgającą do doświadczeń kompozytora z wczesnego dzieciństwa. Sam Panufnik pisał o nich tak:

> Kiedy miałem siedem albo osiem lat podczas wakacji na wsi moim ulubionym zajęciem było przykładanie ucha do drewnianych słupów telegraficznych i słuchanie dźwięków wydawanych przez druty wibrujące na wietrze. Po chwili zdałem sobie sprawę, że słyszę prawdziwą muzykę – co patrząc z perspektywy czasu było moim pierwszym doświadczeniem procesu twórczego, jako że po raz pierwszy użyłem wówczas mojej muzycznej wyobraźni. (www.panufnik.polmic.pl)

Owe dziecięce doświadczenia muzyczne przełożyły się na kształt brzmieniowy *II Kwartetu smyczkowego*, któremu właśnie ze względu na wspomnianą inspirację kompozytor nadał tytuł *Messages (Przesłania)*. *Kwartet* jest kompozycją jednoczęściową, opartą pod względem materiału muzycznego na dwóch komórkach interwałowych – czterodźwiękowej i trzydźwiękowej. To za ich pomocą kompozytor przekazuje myśli muzyczne, będące dźwiękową realizacją słuchanych w dzieciństwie dźwięków i szmerów rozbrzmiewających w telegraficznych słupach. Panufnik zastrzegł co prawda, że utwór nie zawiera pozamuzycznego programu i pozostaje dziełem abstrakcyjnym, niemniej jednak świat brzmieniowy kompozycji oraz jej wciągająca muzyczna narracja sprawiają, że całość nabiera charakteru nierealnego poematu – fantazji brzmieniowej, niezwykle sugestywnej w wyrazie. Doskonałość konstrukcyjna i dbałość o precyzję kształtu formalnego połączyła się tu w znakomity sposób z intrygującą muzycznie treścią.

Do kolejnego pokolenia polskich twórców reprezentowanych w prezentowanym tu nurcie konstrukcyjnym należą **Zbigniew Bargielski** (ur. 1937) i **Krzysztof Meyer** (ur. 1943). Obaj mają w swym dorobku szereg znakomitych utworów orkiestrowych, jak i kwartetów smyczkowych, niejednokrotnie łączonych też z innymi instrumentami. Dla obu ważne pozostają też: dbałość o kształt formalny kolejnych

kompozycji, jak i wyraźne zakorzenienie w wielowiekowej tradycji, twórczo i na inny sposób przez każdego z nich przetwarzanej. Bargielski w większym stopniu przyznaje się do bardziej „romantycznej" inklinacji swej twórczości, szczególnie w zakresie melodyki czy też, szerzej, zawartości elementu lirycznego – nie darmo jego *Koncert skrzypcowy* z 1975 roku postrzegany był jako jeden z najważniejszych utworów zwiastujących odwrót od tendencji awangardowych w stronę tzw. „nowego romantyzmu". Choć zaznaczyć tu od razu trzeba, że Bargielski zanadto się do tego kierunku nie zbliżył, podobnie zresztą jak do żadnego innego, zachowując autonomię i wyrazistość własnego języka muzycznego, w którym aspekt konstrukcyjny – czy to w zakresie organizacji wysokości dźwięku (z zasadniczą rolą wyróżnionych dla danych odcinków dźwięków centralnych), czy też kształtu formalnego dzieła muzycznego (na czele z jego autorską „formą klockową") – odgrywa do dziś zasadniczą rolę. Co ciekawe, mieszkając i pracując przez wiele lat w Austrii, Bargielski zdaje się pozostawać w swej twórczości znacznie bliższy kręgowi kultury romańskiej i, jak pisze badaczka twórczości kompozytora, Violetta Przech:

> W tym prawdopodobnie tkwi źródło, obserwowanej u Bargielskiego na różnych poziomach muzycznego métier, skłonności do ukształtowań logicznych, klarownych, niejednokrotnie niepozbawionych muzycznego dowcipu, konstrukcji naznaczonych logiką i prostotą ujęć z jednej strony, a z drugiej – ujmujących finezją odmian liryzmu i zadziwiających sensualistyczną wrażliwością na dźwięk, barwę, kolor. (Forum Muzykologiczne 2010)

Wszystkie wymienione cechy odnaleźć można i w prezentowanym tu utworze *Po drugiej stronie lustra* na kwartet smyczkowy i klarnet, skomponowanym w roku 1988 i zmienionym nieznacznie w 2003, przy okazji jego prawykonania na „Warszawskiej Jesieni", kiedy to kompozytor dopisał kilka taktów na początku i na końcu utworu. Kilka lat później Bargielski powrócił do tej kompozycji raz jeszcze, aby tym razem zamienić partię klarnetu na flet, z myślą o wykonaniu utworu przez Elżbietę Gajewską i Kwartet Wilanów. Jak napisał Andrzej Chłopecki, *Po drugiej stronie lustra* to „mini koncert na klarnet i mini orkiestrę smyczkową". Istotnie, wskazywałby na to widoczny rozmach gestu i brzmienia, daleki od skupionej intymności wypowiedzi, z jaką często kojarzyć można gatunek kwartetu smyczkowego. Brawurowe wirtuozostwo jest tutaj udziałem całego zespołu, nie tylko solisty, który zresztą w wielu miejscach pięknie stapia się z brzmieniem smyczków. Jednoczęściowy, choć z wyraźnie zaznaczonymi epizodami, utwór rozwija się od pełnej spokoju nastrojowości, stopniowo wciągając słuchacza w coraz bardziej intrygującą grę barw i muzycznych figur, które kreują niezwykły świat dźwięków, przywołujący na myśl – również ze względu na tytuł dzieła – przygody Alicji w krainie czarów. Bargielski nie stroni tu nawet od odwołań do rytmów jazzowych, przefiltrowanych jednak przez własną, wysublimowaną wrażliwość, dzięki której z połączenia powtórzeń i rozwinięć krótkich fraz i dźwiękowych motywów buduje on nie tylko całość

logiczną i przejrzystą, ale jednocześnie fascynująco wielobarwną i ekspresyjnie nasyconą wieloma odcieniami.

Nieznacznie od Bargielskiego młodszy Krzysztof Meyer od początku swej działalności kompozytorskiej wykazuje silny związek z tradycyjnymi gatunkami muzycznymi, pośród których kwartet smyczkowy znalazł poczesne miejsce – obecnie kompozytor ma w katalogu czternaście dzieł tego gatunku, zbliżając się tym samym do niezwykle bliskiego mu Dymitra Szostakowicza, autora piętnastu kwartetów. Do tego dochodzą utwory na kwartet z jednym innym, bądź dodanym instrumentem, wśród których plasuje się również prezentowany tutaj *Kwartet fortepianowy* z 2009 roku. Wyraźny rys klasycystyczny, w którym dbałość o przejrzystość i logikę konstrukcji muzycznej wysuwa się na plan pierwszy, stał się przez lata niemal znakiem rozpoznawczym Meyera, znacząc silnie nawet jego wczesne kompozycje, mocno jeszcze operujące modnymi wówczas technikami sonorystycznymi (jak choćby *I Kwartet smyczkowy* z roku 1963, czy o rok późniejsza *I Symfonia*). Kompozytor sam zresztą przyznawał, że nieobce są mu wszystkie współczesne techniki, z których jednak zawsze wybiera to, co odpowiada jego własnemu językowi muzycznemu i temu, co sam chce wyrazić w swej muzyce. Symfonie, koncerty, sonaty i kwartety – obecność tych gatunków sytuuje Meyera bez cienia wątpliwości w gronie twórców o konstruktywistycznym nastawieniu, przede wszystkim w zakresie precyzyjnie budowanej formy, rozumianej zawsze jako logiczny ciąg muzycznej narracji. Nie oznacza to jednak, że – mimo stosowania tytułów odnoszących się bezpośrednio do wielowiekowej tradycji – Krzysztof Meyer wpisuje swą twórczość w klasyczne ramy znanych modeli formalnych. Wręcz przeciwnie, za każdym razem stara się on nadać swym strukturom – także tym wieloczęściowym – rys indywidualny, dbając o wewnętrznie spójną strukturę i budując przekonującą muzycznie dramaturgię. Często utwory Meyera to formy szeroko zakrojone, wieloczęściowe, rozgrywające się na długiej przestrzeni czasowej. W tym kontekście prezentowany tu *Kwartet fortepianowy* należy pośród jego kameralnych dzieł do utworów stosunkowo krótkich (trwa ok. 25 minut). Zasadniczo jest też jednoczęściowy, choć o jego formie sam kompozytor pisze tak:

> Forma *Kwartetu*, wykonywanego od początku do końca bez przerwy, pozwala na dwojakie odczytanie. Z jednej strony można potraktować ją jak rozbudowany, acz wielofazowy utwór jednoczęściowy, z długą drogą do kulminacji i niewiele krótszym kulminacji tej rozwiązaniem. Z drugiej zaś – ponieważ dramaturgia obfituje w różnorodne perypetie: zahamowania i przyspieszenia rozwoju, zróżnicowania temp, rozmaite kontrasty brzmieniowe, a uważny słuchacz rozpozna powroty do występujących wcześniej fragmentów – daje się uznać za konstrukcję cykliczną. Można wtedy dopatrzeć się w *Kwartecie* pięciu części granych attacca. Każda kolejna jest dłuższa od poprzedniej. Wszystkie te części łączy podobieństwo motywów początkowych oraz zakończeń, natomiast różni materiał podstawowy. (w mailu do autorki)

Fortepian ma w tym utworze funkcję konstrukcyjnie spajającą – w pojedynczych dźwiękowych „sygnałach" (podobnie jak u Lutosławskiego są to powtarzane oktawy) daje znak do otwarcia bądź zamknięcia kolejnej fazy. W dużej mierze wyznacza też charakter poszczególnych fragmentów, jak w motorycznym perpetuum mobile epizodu drugiego czy nastrojowym fragmencie trzecim, przy czym zasadniczo pozostaje w kontrze do materiału instrumentów smyczkowych. Nie ma tu zatem jedności i stopienia w całość instrumentalnego medium fortepianu i smyczków. Przeciwnie, oś dramaturgiczną swego *Kwartetu fortepianowego* Meyer buduje raczej właśnie na kontraście i opozycji fortepianu i smyczków, rozwijając w tym kontekście narrację utworu, stopniowo intensyfikowaną i zagęszczaną, z punktem kulminacyjnym przypadającym na część czwartą. Finał przynosi uspokojenie i rozrzedzenie dźwiękowej materii – pojawia się najpierw spokojna, długo rozwijająca się i o wyrazistej głębi linia melodyczna, a następnie przywołane zostają echa wcześniejszych sygnałów fortepianu i fraz skrzypcowych, choć tu już nie tak zdecydowane w wyrazie, ale uspokojone – i dopiero samo zakończenie przywołuje na powrót pełne energii, motoryczne przebiegi fortepianowe, tu już zgodnie podkreślane akordami smyczków, jednoczących się na koniec z fortepianem. Ciągłość narracji, wyrazista opozycja dwóch elementów jako podstawa rozwoju akcji muzycznej, a wreszcie logika i przejrzystość formy to elementy istotne dla tego, ale i innych utworów Krzysztofa Meyera – kompozytora, który bez wątpienia pozostaje ważnym spadkobiercą wielkiej klasycznej tradycji, od lat zapisując ją na nowo własnym językiem muzycznym o wysoce intelektualnym obliczu (jest też przecież znakomitym teoretykiem i autorem wielu cenionych publikacji).

O ile dotychczas zaprezentowani twórcy wpisują się znakomicie w nurt „konstrukcyjny" w polskiej muzyce ostatnich siedmiu dekad, o tyle obecność w tym gronie **Aleksandra Lasonia** (ur. 1951) może budzić pewne wątpliwości. Jego najbliżsi koledzy ze stalowowolskiego Pokolenia'51, Eugeniusz Knapik i Andrzej Krzanowski, znaleźli bowiem swe miejsce pośród „liryków", a i w twórczości Lasonia znaleźć można wiele cech łączących go z jednej strony z liryką, z drugiej natomiast wkraczających już na tereny bliskie „redukcjonistom". Niemniej jednak wyraźny rys klasycyzujący muzyki Aleksandra Lasonia, związany z dbałością o kształt formalny dzieła i logikę wewnętrznego przebiegu, jak również wyraźna preferencja muzyki absolutnej uprawniają tego twórcę do włączenia go do grona kompozytorów prezentowanych właśnie w nurcie „konstrukcyjnym". Spośród swych stalowowolskich kolegów to on bowiem pozostał najbliższy idei komponowania symfonii (ma ich w katalogu pięć) i kwartetów smyczkowych (lista kompozycji obejmuje ich obecnie osiem), a także „muzyk kameralnych" (napisał ich sześć), w których z niewielkimi wyjątkami unikał nadawania programowych tytułów. Sam mówi, że w odniesieniu do muzyki „intelekt i emocje znajdują się u niego na wspólnym poziomie ważności", choć dodaje od razu: „Może z małym wskazaniem na emocje, z maleńkim przechyleniem na stronę serca". Nie przeszkadza mu to jednak z wielką dbałością konstruować

formę swych kolejnych dzieł, to formę bowiem uważa za niezwykle istotny element dzieła muzycznego, do którego przywiązuje dużą wagę, Za każdym razem stara się przy tym, aby to był jego własny model formalny, w każdym utworze inny. W przypadku prezentowanego tu *IV Kwartetu smyczkowego „Tarnogórskiego"* forma ta składa się z dwóch części, zbliżonych czasem trwania, lecz kontrastujących wyrazem. Część pierwsza to spokojne i nastrojowe *misterioso*, część druga natomiast, *decise e energico*, opiera się na energicznych, wielokrotnie repetowanych akordach ustępujących miejsca we fragmencie środkowym (*largamente e tranquillo*) spokojniejszej, eufonicznej wręcz w wyrazie warstwie melodycznej. Tytuł kwartetu związany jest z jego zamówieniem przez Stowarzyszenie Miłośników Ziemi Tarnogórskiej i nie ma charakteru programowego. Wręcz przeciwnie, kompozytor przyznał, że mimo iż członkowie stowarzyszenia, chcąc poddać mu inspirację, pokazali mu atrakcje okolicy, włącznie z zejściem do mieszczącej się tam kopalni, napisał on po prostu „swoją muzykę". Muzykę, w której można też usłyszeć dalekie echa wpływów melodii cygańskich (w tęsknych frazach części pierwszej) i góralskiej rytmiki (w energicznych repetycjach akordowych części drugiej), wpisanych w autonomiczny język muzyczny kompozytora.

Dbałość o konstrukcję własnych struktur muzycznych, traktowanych niekiedy jako rozbudowane architektury muzyczne, łączące wiele elementów, cechuje myślenie kompozytorskie najmłodszego w prezentowanym tu gronie twórców – **Prasquala** (ur. 1981). Artysta od lat tworzy utwory będące w dużej mierze odbiciem jego głębokich filozoficznych przemyśleń, często dotykających niełatwej tematyki śmierci i odchodzenia. Mimo młodego wieku Prasqual należy bez wątpienia do twórców, którzy nie boją się w swej muzyce poruszać ważkich tematów – na czele z problematyką miłości, samotności i śmierci. Ma na swym koncie kilka oper, który to gatunek zdaje się być szczególnie mu ulubionym, ale pisze też utwory orkiestrowe i kameralne, wśród których znajduje się też prezentowany tu *PERNYAI* na klarnet, fortepian i kwartet smyczkowy. Pochodzący z 2010 roku utwór, podobnie jak napisany w tym samym roku *YMORH* dla 22 muzyków, zainspirowany został wewnętrznym światem bohaterki książki autorstwa Joenne Greenberg *I Never Promissed You a Rose Garden* – szesnastoletniej Deborah Blau, cierpiącej na schizofrenię. W prywatnym słowniku dziewczyny termin „pernai" oznaczał nicość, a sama bohaterka pisała o związanym z tym terminem stanie tak: „Nawet w pernai – nicości – potrzebna mi jest chociaż mała cząstka prawdy, która należy do mnie". To właśnie ten cytat stał się dla Prasquala inspiracją do powstania *PERNYAI*, a dodana przez kompozytora w tytule utworu litera Y ma dla niego samego symboliczne znaczenie – jako idea łączenia dualizmu w jedność i stapiania się przeciwieństw. Kompozytor bardzo precyzyjnie kształtuje konstrukcję swych utworów, przyznając że architektura utworu, jego forma i dramaturgia pozostają dla niego niezwykle ważne. Często korzysta przy ich konstruowaniu z mniej lub bardziej złożonych formuł i ciągów matematycznych (jak choćby ciąg Fibonacciego), dotychczas jeszcze bez udziału obliczeń komputerowych. W ostatnich latach

Prasqual zmienił zresztą swe myślenie artystyczne, przechodząc w kierunku tworzenia rozbudowanych dzieł przestrzenno-muzycznych, które nazywa architekturami muzycznymi. Za cezurę uznał rok 2012, a pierwszym utworem reprezentującym nowe podejście jest według samego kompozytora *Architektura światła* z 2013 roku – część szeroko zakrojonego projektu operowego, inspirowanego w pewnym stopniu dokonaniami Karlheinza Stockhausena. W tym kontekście kameralne *PERNYAI* jawi się jako utwór skromnych rozmiarów, niespełna dziesięciominutowy, w pełni jednak oddający dążenie kompozytora do zbudowania konstrukcji formalnej zarówno przejrzystej i logicznej, jak i silnie naładowanej elementem ekspresyjnym. W tym zakresie Prasqual odwołuje się zatem do tych samych wartości, co pozostali twórcy prezentowanego tu nurtu – budując klarowną konstrukcję formalną, wypełnioną indywidualnym i pełnym wyrazu językiem muzycznym, którego znaczącym elementem pozostaje również mikrotonowość.

Konstrukcja. Nurt powyżej zarysowany to zaledwie szkic szerszej panoramy zainteresowań konstruktywistycznych widocznych u kompozytorów polskich ostatnich siedmiu dekad. Bez wątpienia najważniejsze miejsce znaleźli w nim twórcy bez kompleksów sięgający do tradycyjnych gatunków i nieodcinający swych korzeni od tradycji – ale jednocześnie za każdym razem wypełniający odwołujące się do klasycznych modele formalne i gatunkowe zupełnie nowymi treściami. Każdy z prezentowanych tu twórców stworzył własny i rozpoznawalny język muzyczny – to nie ulega wątpliwości. Jest to język, w którym dużą rolę odgrywa umiłowanie przejrzystości i logiki konstrukcji, budowanych często z wykorzystaniem formuł matematycznych, a także zasad symetrii i geometrii – które jednak, co niesłychanie ważne! – stanowią za każdym razem jedynie środek do celu. Celem tym ma być bowiem wartościowe dzieło muzyczne, będące jak najdoskonalszym połączeniem warstwy intelektualnej z emocjonalną (czy też ekspresyjną) i jak najlepszą indywidualną wypowiedzią każdego z twórców. „Konstrukcjoniści" mogą, oczywiście, wchodzić w różnego rodzaju flirty z innymi nurtami – lirykami, redukcjonistami, brzmieniowcami, energetykami, meta-stylistami, a nawet intuicjonistami. Co więcej, w każdym z wymienionych nurtów znajdziemy też twórców, którzy posługują się w swej muzyce zabiegami konstrukcyjnymi o wysokim stopniu ustrukturyzowania – zaobserwować tę tendencję można zwłaszcza wśród młodszych kompozytorów, coraz częściej posługujących się w swej pracy komputerem oraz oferowanymi przez niego możliwościami najbardziej skomplikowanych obliczeń poszczególnych parametrów kompozycji. Tego rodzaju konstruktywizm z pewnością jest obecny choćby u Wojciecha Ziemowita Zycha (ur. 1976) czy Pawła Hendricha (ur. 1979), przy czym jego rezultaty najczęściej objawiają się już nie tyle w przejrzystości formy (bo niekiedy wręcz komplikują jej obraz), co raczej w rozszerzaniu palety brzmieniowej utworu i tym samym przynależą raczej do kategorii właściwej nurtowi związanemu z brzmieniowością. Z kolei konstruktywistyczne zabiegi takich twórców, jak Paweł Szymański (ur. 1954), Paweł Mykietyn (ur. 1971), czy Aleksander Kościów (ur. 1974), wpisują się ze względu

na finalny charakter ich muzyki w kategorię operowania meta-stylami i twórcze ich reinterpretacje. W kontekście zaś dbałości o konstrukcję formalną warto jeszcze przywołać tu nazwiska pań, które z uwagi na reprezentowany w ich utworach temperament reprezentują nurt energetyczny, choć również forma i zmysł konstrukcyjny pozostają ich mocną stroną – jak Grażyna Bacewicz (1909–1969), Hanna Kulenty (ur. 1961), czy Justyna Kowalska-Lasoń (ur. 1985), poruszająca się zresztą równie dobrze także w obszarach liryki. A zaznaczyć tu należy bardzo wyraźnie, że to tylko wybrane nazwiska i zapewne każdy mógłby tu jeszcze dodać własne typy kompozytorów mniej lub bardziej wpisujących się w każdy z siedmiu wyznaczonych w programie tego festiwalu nurtów.

Jak zatem na koniec podsumować nurt konstrukcyjny? Co w sposób szczególny go wyróżnia, stanowiąc zarazem o jego sile? Odpowiadając najprościej, trzeba przyznać, że największą chyba mocą dzieł zaliczonych do **Konstrukcji** pozostaje ich ponadczasowa klasyczność. Klasyczność wyrażająca się w twórczych reinterpretacjach wypracowanych przez tradycję gatunków i modeli oraz w budowaniu własnych światów brzmieniowych, opartych na solidnym kompozytorskim rzemiośle i nie podążających ślepo za doraźnymi trendami. Ich siłę stanowi też wyraźnie zarysowane dążenie do zachowania równowagi pomiędzy nowoczesnością a tradycją, intelektem a emocją, formą a treścią. Okazuje się bowiem, że utrzymanie tych właśnie, jakże przecież uświęconych tradycją wartości, przyniosło – i przynosi nadal – w muzyce polskiej tak znakomite, bogate i różnorodne wyrazowo owoce, jak twórczość prezentowanych podczas dzisiejszego koncertu kompozytorów.

Beata Bolesławska-Lewandowska



LIRYKA

21.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorem koncertu *Marcinem Trzęsiokiem*

godz. **19:00 Koncert**

Tadeusz Baird (1928-1981)
Cztery sonety miłosne na baryton, smyczki i klawesyn do słów Williama Szekspira (1969)
wyk.
Bartłomiej Misiuda – baryton
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

Aleksander Nowak (ur. 1979)
Naninana na amplifikowany instrument klawiszowy i orkiestrę smyczkową w dwóch grupach (2015)
wyk.
Piotr Orzechowski – Fender Rhodes Stage Piano
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent
Wojciech Błażejczyk – projekcja dźwięku

Grażyna Pstrokońska-Nawratil (ur. 1947)
...como el sol e la mar... (...jak słońce i morze...)
na flet i orkiestrę kameralną (2008)
wyk.
Łukasz Długosz – flet
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

***

Marek Stachowski (1936-2004)
Divertimento na kameralną orkiestrę smyczkową (1978)
wyk.
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

Eugeniusz Knapik (ur. 1951)
Przystępuję do ciebie na głos i orkiestrę smyczkową do słów Edwarda Stachury (2001)
wyk.
Urszula Krygier – sopran
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

Andrzej Krzanowski (1951-1990)
Symfonia nr 2 na 13 instrumentów smyczkowych (1984)
wyk.
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

Jeszcze chwilę walczę z sobą, choć wiem już, że się poddam. Bo jak się tu obronić przed fatalną frazą, która (nie bez racji) stała się emblematem szkolnej pedanterii: „Już starożytni Grecy…". A jednak od Greków zaczniemy. Cóż na to poradzę, że bez nich uprawa humanistyki, także dziś, nie jest możliwa – skoro to właśnie starożytni Grecy zostawiają nam w spadku „lirykę", czyli poezję śpiewaną do wtóru liry, instrumentu poświęconego Apollinowi. Liryka miała swoją epokę klasyczną – dwa stulecia między epickim Homerem a wielkimi tragikami. Epika i dramat dawały wyraz temu, co wspólne, społeczne i kosmiczne. Zaś liryka była głosem jednostki.

A teraz kolejny akademizm: „liryka grecka a sprawa muzyki polskiej". Jak to ugryźć? Może tak: wspomnijmy sławną/niesławną niechęć Platona do poetów. Nie do wszystkich, rzecz jasna. Platon nie znosił poetów lirycznych. Raził go ich subiektywizm, a dokładniej – urągające rozumowi pławienie się w uczuciach (nie przypadkiem tylko wśród liryków znajdziemy też wybitne poetki, z Safoną i Korynną na czele). Liryka obezwładniała, zagrażała więc porządkowi publicznemu. A teraz sobie przypomnijmy, co Schumann napisał o Chopinie – że to ukryte w kwiatach armaty. Oto siła liryki: płynąc wprost z serca, wypowiada coś więcej niż tylko subiektywność. Jest także wyrazem tego nieuchwytnego pola wrażliwości, które Charles Ives nazywał *over-soul* – „nad-duszą", duszą ponadindywidualną, zbiorową.

A ówże Charles Ives był przecież patronem „zwrotu lirycznego" w powojennej muzyce polskiej, związanego z tzw. pokoleniem stalowowolskim. W przemysłowej Stalowej Woli – otoczonej lasami niczym jezioro Walden, na którego brzegu swoją skromną samotnię zbudował Henry Thoreau – podczas Festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu" nowa muzyka polska drugiej dekady lat 1970-tych współbrzmiała z odkrywanym wówczas w Polsce Ivesem, który wcielał ducha amerykańskiego transcendentalizmu.

Jeszcze inny punkt widzenia: muzyka polska wieku XX stoi pod znakiem Karola Szymanowskiego. Poświęconą mu monografię Tadeusz Zieliński nie przypadkiem zatytułował *Liryka i ekstaza*. A kiedy Witold Lutosławski starał się uchwycić różnicę między powojenną awangardą polską i zachodnią, wskazywał na przewagę elementu konstruktywnego na Zachodzie, zaś ekspresywnego – nad Wisłą. Czy to znaczy, że polska *over-soul* ma charakter liryczny? Tezy takiej stawiać wprost nie można. Ale coś jest na rzeczy: kultura polska poezją i muzyką przecież stoi.

Różnie można było ułożyć ten koncert. Ostatecznie o jego kształcie zadecydowała liryczna aura orkiestry smyczkowej. Nasuwa się kolejna dygresja: otóż pod wpływem antyromantycznych tendencji w obu awangardach muzyki XX wieku (przedwojennej i powojennej) smyczki częstokroć „wyciszano", zwłaszcza te wysokie. Nowy ideał sztuki zdehumanizowanej, wedle jej teoretyka José Ortegi y Gas-

seta, wymagał zaprawy w chłodnym estetyzmie: zamiast ekspresji – ironia; zamiast tajemnicy – „atranscendentność". Stąd upodobanie do „obiektywnych" i „geometrycznych" instrumentów dętych oraz perkusji (a także perkusyjnie traktowanego fortepianu): u Strawińskiego, Bartóka, Varèse'a. W Polsce, rzecz znacząca, znalazły te idee stosunkowo niewielki odzew. Na koncercie lirycznym zabrzmią smyczki na ogół płynne i gorące.

Obok smyczków nie mogło też zabraknąć głosu. Gdyż liryka przemawia głosem – wbrew dekonstrukcjonistom, którzy głos kwestionują, w jego miejsce wstawiając bezosobowe pismo tekstu.

***

Tadeusz Baird
***Cztery sonety miłosne* na baryton,**
orkiestrę smyczkową i klawesyn

I. *Spójrz, co tu ciche serce wypisało*
II. *Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy*
III. *Słodka miłości*
IV. *Jakże podobna zimie jest rozłąka*

Tadeusz Baird (1928-1981) uosabia żywioł liryczny pokolenia urodzonego w dwudziestoleciu międzywojennym. Rozpoczynał swą drogę pod szyldem Grupy 49, której był współzałożycielem, wraz z Kazimierzem Serockim oraz Janem Krenzem. Przyświecała im idea muzyki zrozumiałej i ekspresywnej, a przy tym optymistycznej. Z biegiem lat, wraz z odejściem od estetyki neoklasycznej i przejęciem technik nowoczesnych (serializmu, elementów sonoryzmu), muzyka Bairda zyskała głębię ciemniejszą, wręcz tragiczną, np. w dramacie muzycznym *Jutro* (1966) wedle Józefa Conrada. Dojrzały Baird wskazywał na Albana Berga jako na swego pierwszego powinowatego z wyboru.

Dramat muzyczny skomponował tylko jeden, ale doświadczenie teatralne Bairda było ogromne – napisał muzykę do przeszło 40 sztuk. Traktował ją zresztą jako twórczość użytkową. Jest zatem paradoksem, że jedna z tych partytur stała się muzyczną wizytówką Bairda.

Cztery sonety miłosne na baryton i orkiestrę symfoniczną (1956) – umuzycznienie sonetów Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego – stanowią koncertową wersję fragmentów muzyki napisanej na potrzeby inscenizacji *Romea i Julii*. W roku 1969 sporządził Baird wersję na orkiestrę smyczkową i klawesyn. Podobnie jak w popularnej suicie „w dawnym stylu" *Colas Breugnon* (1951), Baird stosuje tu archaizację, zwłaszcza harmoniczną. Strumień muzyczny kształtowany jest przez interpunkcje-kadencje o posmaku wczesnobarokowym: renesansowa modalność poddawała się już wówczas nowej logice systemu dur-moll, jeszcze nie w pełni wykrystalizowanego. Także syntaksa, ciążąca ku okresowej symetrii, ale giętko poddająca się swobodnym prolongacjom, nawiązuje do stylu tamtej epoki.

Nie brakuje tu również cech neobaroku XX-wiecznego, spod znaku Igora Strawińskiego czy Francisa Poulenca (zwłaszcza w sonecie drugim), choć nie są to cechy dominujące. Przeważa bowiem ekspresja pieśniowa, w zasadzie romantyczna, wypływająca z frazy inicjalnej, zawsze mistrzowskiej w swej prostocie i sile, a potem wzbierająca w kulminacjach, które nie mieszczą się w konwencji ani baroku, ani – tym bardziej – neobaroku. Baird znajduje przy tym muzyczny klucz do formy sonetu angielskiego, w którym dwa ostatnie wersy są puentą rzucającą nowe światło na cały wiersz. Trzeba wreszcie zauważyć, że cykl ten, doskonale przemyślany, nawiązuje ostatecznie do romantycznej idei miłości niemożliwej, tragicznej, omalże przeklętej, niby w *Dichterliebe* („Miłości poety") Roberta Schumanna.

***

Aleksander Nowak
***Naninana* na fortepian amplifikowany**
i orkiestrę smyczkową w dwóch grupach

O Aleksandrze Nowaku (ur. 1979) napisał kiedyś Andrzej Chłopecki: „Być może jest najbardziej wrażliwym lirykiem w swym pokoleniu". Osobliwy to liryzm. Nie ma w nim śladu czułostkowości, nawet kiedy sięga – zresztą wyjątkowo – po kobiecą poezję (w *Songs of Caress*, 2007). Nie uderza też nigdy w ton afirmatywny, pełny, błogi. Dwie opery Nowaka – *Sudden Rain* (Teatr Wielki, Warszawa, 2010) oraz *Space Opera* (Teatr Wielki, Poznań, 2015) – są psychologicznym studium samotności we dwoje, w przypadku *Space Opera* rzuconym na tło cokolwiek niecodzienne: podróży na Marsa urządzonej jako widowisko telewizyjne w gatunku *reality show*. Szczególna intensywność wkrada się, kiedy Nowak dyskretnie wplata do swych utworów wątki autobiograficzne (m.in. w *Last Days of Wanda B*, 2006; *Ulica Spokojna 3*, 2010).

Jego muzyka korzysta z całej palety technik kompozytorskich, łącznie z mikrotonowością (począwszy od *I Kwartetu smyczkowego*, 2009). Ale czyni tak nie na sposób kolażu, lecz syntezy. Fuzja ta dokonuje się przede wszystkim na „wyższym" planie narracji: Nowak jest kompozytorem *suspensu*, wodzi i zwodzi słuchacza, kierując się czułym zmysłem psychologii formy.

W *Ulicy Spokojnej 3* zaznaczyła się tendencja do uproszczenia meandrów narracji, skompensowanych wielkopłaszczyznowym planem konstrukcyjnym. *Naninana* (2015), napisana dla Narodowego Instytutu Audiowizualnego, kontynuuje ten nurt. Uwagę przykuwa zwłaszcza wysublimowany estetyzm: elegancka geometria przestrzeni dźwiękowej, interakcje między grupami instrumentów, jazz-rockowa nostalgiczność *Fender Rhodes piano* (instrumentu zalecanego przez kompozytora). A jednak jest to wciąż ów paradoksalny epicki liryzm – chłodno wydestylowany, szklisty jak zimowa rzeka. Można o nim powiedzieć to, co pewien krytyk zanotował kiedyś na temat Stephana Mallarmé, porównując poetę do „jubilera, który marzy o zachowaniu blasku klejnotów, usunąwszy przedtem same klejnoty".

Kompozytor umieścił w partyturze „notkę programową":

Gdzie, ach gdzie
jest ów kot, co jest

i go nie ma?

(Autor nieznany)

***

Grażyna Pstrokońska-Nawratil
...como el sol e la mar... (...jak słońce i morze...)
na flet i orkiestrę kameralną z cyklu *„...myśląc o Vivaldim"* (*Lato*)

I. *la playa*
II. *la hondura*
III. *el viento dorado*

Grażyna Pstrokońska-Nawratil (ur. 1947) metrykalnie należy do generacji stalowowolskiej. Zresztą nie tylko metrykalnie: jej utwory były w Stalowej Woli wykonywane, zaś świadectwem nawiązanych tam przyjaźni jest *Kwartet lidyjski – myśląc o Andrzeju* (1994), poświęcony pamięci Andrzeja Krzanowskiego. Jej muzyka, w stopniu większym niż u innych twórców tego pokolenia (wyjąwszy Knapika), kształtowała się z inspiracji muzyką francuską. Kompozytorka słuchała wykładów Oliviera Messiaena i Pierre'a Bouleza. Nie dziwi więc tendencja do operowania różnorodnymi skalami czy też konstrukcyjna „racjonalność", np. wykorzystywanie palindromów. Ale co najmniej równie ważne są u Pstrokońskiej-Nawratil impulsy „irracjonalne": żywe odczucie magii dźwięku, w sensie omalże Cage'owskim, przejawiające się m.in. w upodobaniu do perkusji; oraz intuicja, jak u Debussy'ego, „tajemnych związków między naturą a wyobraźnią" – stąd tak harmonijne połączenie muzyki z pejzażem, często egzotycznym.

Na cykl *...myśląc o Vivaldim* składają się cztery utwory przeznaczone na różne składy. O ogniwie drugim – *Lato* – kompozytorka napisała: „Przebiega w trzech fazach: preludium *la playa* (*plaża*), passacaglia *la hondura* (*głębina*), fuga *el viento dorado* (*złoty wiatr*). Jest to muzyczny szkic znad Zatoki Meksykańskiej (gdzie słońce i morze pulsują w rytmie samby)". Podane przez autorkę nazwy gatunkowe nie mają przywoływać utartych znaczeń, np. „fugę" należy tu chyba rozumieć etymologicznie – jako „ucieczkę". We wszystkich częściach, następujących *attacca*, słyszymy muzyczną figurę fali: wypiętrzonej lub płaskiej, osobnej lub płynącej ławicą, leniwej lub prędkiej. Rytm odgrywa tu rolę pierwszoplanową, tworząc paradoksalne połączenie wariacji ewoluującej oraz *repetitive music* („passacaglia"). Sekcja metalofonów przypomina brzmienie gamelanu, pulsującego pod koniec „w rytmie samby". Odczuwamy atmosferę „dialogu wiatru z morzem", która nieraz ewokuje sugestywne obrazy. Ale w samej partyturze raz tylko, pod koniec *la hondura*, znajdziemy konkretną podpowiedź: „jak nagły powiew wiatru – bryza – na spokojnej powierzchni wody". Flet ma też czasem brzmieć „à la fletnia Pana".

Jest to muzyka rozświetlonej przestrzeni, zachwycającej i nieobjętej. Muzyka liryczna? Tak, ale to liryzm wolny od autoekspresji, od ciężaru „ja". Został tu uchwycony stan ducha bez blokady włączonego w migotliwy taniec form widzialnego świata.

***

Marek Stachowski
***Divertimento* na kameralną orkiestrę smyczkową**

I. ***Sinfonia***
II. ***Pezzo giovale***
III. ***Canzonetta notturna***
IV. ***Pezzo finale***

Twórczość Marka Stachowskiego (1936-2004) mieści się w dwóch wielkich rozdziałach. W fazie pierwszej Stachowski (uczeń Krzysztofa Pendereckiego, choć tylko o trzy lata odeń młodszy) włączył się w nurt polskiej awangardy lat 1960-tych, łącząc serializm z sonoryzmem. W fazie drugiej (po roku 1975) muzyka jego oczyszcza się, osiągając w końcu ten pułap prostoty i modlitewnej kontemplacji, który budzi skojarzenia z późnymi utworami Henryka Mikołaja Góreckiego, a nawet z *minimal music* (np. w *Recitativo e preghiera*, 1999). Ale Stachowski szedł własną drogą: miał osobny, witalistyczny i liryczny ton, zaś wyobraźnia jego zakorzeniona była silnie w kulturze śródziemnomorskiej, o czym świadczą m.in. *Choreia* (1980), *Madrigali dell'estate* (1984) czy *Ody safickie* (1985). Potrafił też przywołać aurę nocy romantycznej, np. w cyklu trzech orkiestrowych nokturnów według Rilkego – *Z księgi nocy* (1990, 2000).

Divertimento na orkiestrę smyczkową (1978) należy do dzieł przełomowych, sytuujących się na progu awangardy i „nowego romantyzmu". Ze świata modernistycznego pozostał tu tylko aleatoryzm oraz proporcjonalna notacja wartości rytmicznych – nie ma śladu rozszerzonych technik instrumentalnych, ani nawet przybliżonego zapisu wysokości dźwiękowych. Cztery części utworu układają się parami: *Sinfonia* + *Pezzo giovale* oraz *Canzonetta notturna* + *Pezzo finale*. Narracja wydaje się zrazu mozaikowa, oparta na kontrastach. Ale stopniowo odsłania się inna logika, oparta na zasadzie ciągłości. Płynne przejścia dotyczą nie tylko zjawisk wewnątrz części, zapewniają też spójność między częściami. Najsilniejsza cezura następuje między *Pezzo giovale* a *Canzonetta notturna*. Tam też muzyka osiąga swoją ekspresyjną głębię: *Pezzo giovale*, wbrew tytułowi, wchodzi pod koniec w rejestr wzniosłości, zaś „nocna piosenka" należy do owych nokturnów, w których Stachowski celował (w cyklu rilkeańskim znajdziemy podobne „dźwięki nocy", co w *Divertimento*, np. szmerowe tremolanda). Obie części flankujące mają charakter lżejszy: czasem motoryczny, czasem misternie koronkowy. Ich ramowy charakter podkreślony zostaje symetrycznymi odbiciami, choć *Pezzo finale* zawiera również nawiązania do pozostałych części, stanowiąc klasyczny finał w typie syntetycznym.

***

Eugeniusz Knapik
***Przystępuję do Ciebie* na mezzosopran i orkiestrę smyczkową**

Muzyka Eugeniusza Knapika od samego początku płynie nurtem lirycznym. Nawet utwory czysto instrumentalne starają się osiągnąć ton ekspresji ludzkiego głosu, czego najlepszym przykładem jest *Kwartet smyczkowy* (1980), złożony z dwóch części: *Gąszcz* i *Pieśń*. Po roku 1985 Knapik komponuje głównie wielkie formy wokalno-instrumentalne (cztery opery, monumentalny cykl pieśni z orkiestrą). *Przystępuję do Ciebie* (2001) należy do nielicznych dzieł mniejszego formatu. Utwór dedykowany jest Mieczysławowi Tomaszowskiemu. Neotonalna narracja harmoniczna, pełna poruszających niuansów, przypomina proces przetapiania metalu: tak jest ciągła, intensywna i gorąca. Panuje tu aura mahlerowskiego *Adagio*, przeplatanego krótkimi, acz sugestywnymi wybuchami nie całkiem stłumionej energii. W sposób dla Knapika charakterystyczny utwór osiąga punkt krytyczny, po którym napięcie i walka ustępują fali błogiej słodyczy („że oto dom mam w górach boskich") – ekstatycznej, choć niepozbawionej cieni („wróciłem właśnie z wojny ostatecznej"). Dominuje tu jednak koloryt molowy, podkreślony w epilogu, który zamyka tę pieśń klasyczną klamrą.

Słowa są wyimkiem z obszernego poematu Edwarda Stachury, będącego szeregiem apostrof do „siostry miłosiernej". U Knapika adresat tych wyznań nie jest określony:

Przystępuję do ciebie – przez mgły i kadzidła: te strefy
bo chciałbym jeszcze raz rzecz bardzo jasnowidną
napisać

że oto dom mam w górach boskich
w dolinie gdzie jedzenia w bród
i ryby-pstrągi jadło boskie

wróciłem właśnie z wojny ostatecznej
i jestem tylko lekko ranny

***

Andrzej Krzanowski
***II Symfonia* na 13 instrumentów smyczkowych**

I. *Con vigore*
II. *Comodo*
III. *Lento appassionato*

Spośród kompozytorów tzw. pokolenia stalowowolskiego Andrzej Krzanowski (1951-1990) najsilniej związany był z tradycjami awangardy. Można by go określić jako ekspresjonistycznego sonorystę. Monumentalnych rozmiarów *I Symfonia* (1975) na wielką orkiestrę (z udziałem m.in. pięciu akordeonów) prawykonana została dopiero w roku 2011 na koncercie inaugurującym „Warszawską Jesień". Okazała się sensacją festiwalu. *II Symfonia* (1984), napisana na

zamówienie Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich i prawykonana od razu po skomponowaniu, jest zupełnie inna, nie tylko ze względu na kameralną obsadę. Eksplozja młodzieńczej energii ustępuje w niej miejsca ekspresji wysublimowanej, kontrolowanej, choć nie mniej intensywnej.

Dzieło składa się z trzech części, zwięźle przedstawionych w nocie zamieszczonej w katalogu PWM: „Pierwsza, *Con vigore*, stanowi barwną introdukcję; druga, *Comodo*, skomponowana jest w swobodnej formie allegra sonatowego (trzy tematy); trzecia, *Lento appassionato*, rozpoczynająca się solem skrzypiec, to concerto grosso, w którym grupę concertina tworzy dwoje skrzypiec". Technicznie biorąc, znajdujemy tu dwa typy notacji rytmicznej: uporządkowaną w taktach oraz swobodnie proporcjonalną, ale bez aleatorycznych odcinków repetowanych (wyjąwszy jedno miejsce: kulminację części trzeciej). Ten drugi rodzaj faktury dominuje w części trzeciej – obejmując w ekstremach wszystkie 13 systemów, i upodabniając muzykę do strumienia ciągłego i jednorodnego, o narastającej sile. Można więc powiedzieć, że narracją globalną kieruje tu zasada scalania odłamków zrazu rozproszonych – jakby pod działaniem magnesu, który wprowadza ład, nie tyle przestrzenny, ile raczej czasowy.

Czytelnika partytury zadziwia nadzwyczajne bogactwo niuansów. Ale troska o detal idzie tu w parze ze zmysłem całości. Jak żywo wyłaniają się tu i ówdzie linie melodii, by za chwilę pogrążyć się w gorącej masie harmonicznej! Na tę harmonikę zwracał szczególną uwagę Witold Lutosławski, który recenzował *II Symfonię*: „Jest to właściwość szczególnie cenna, w czasie gdy powstawała i ciągle powstaje wielka liczba utworów świadczących o zaniku harmoniki jako jednego z prowadzących czynników dyskursu muzycznego. Swoją twórczością udowadnia Krzanowski, że jest jednym w rzadkich rzeczników poglądu, iż najwyższy czas, aby wrażliwość na współbrzmienie odżyła w psychice kompozytora naszego czasu, a także – aby wrażliwość ta wykluczała zredukowanie harmoniki do kilku prymitywnych, bez końca powtarzających się współbrzmień".

Warto dodać, że technika harmoniczna Krzanowskiego wiele zawdzięcza Lutosławskiemu – słychać w tej symfonii opozycje harmonii „zimnych" (półtonowo-trytonowych) i „ciepłych" (z przewagą tercji). Ale Krzanowski, inaczej niż Lutosławski, nie stroni też od diatoniki – zwłaszcza w zakończeniu części drugiej, gdzie można usłyszeć echa muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego, u którego Krzanowski studiował w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej.

Marcin Trzęsiok



METASTYLISTYKA

22.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorką koncertu *Katarzyną Naliwajek-Mazurek*

godz. **19:00 Koncert**

Paweł Szymański (ur. 1954)
CHLOROPHAENHYLOHYDROXIPIPER IDINOFLUOROBUTYRO-PHAENON na zespół i inne dźwięki (2002)
wyk.
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

Jacek Grudzień (ur. 1961)
Ad Naan na wiolonczelę i komputerowe przetwarzanie dźwięku (2002)
wyk.
Andrzej Bauer – wiolonczela
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

Stanisław Krupowicz (ur. 1952)
Tempo 72, wersja na klawesyn amplifikowany i zespół kameralny (1981/2016)
wyk.
Aleksandra Rupocińska – klawesyn
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

Adam Falkiewicz (1980-2007)
The Night Home na głos i zespół (2001)
wyk.
Joanna Freszel – sopran
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

***

Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994)
Credentials or «Think, Think Lucky» na głos i osiem instrumentów do tekstu Samuela Becketta (1961)
wyk.
Joanna Freszel – sopran
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

Marcin Bortnowski (ur. 1972)
Oczekiwanie na wiolonczelę i orkiestrę kameralną (2016)
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje" – priorytet „Zamówienia kompozytorskie" realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

wyk.
Andrzej Bauer – wiolonczela
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

Paweł Mykietyn (ur. 1971)
3 for 13 na zespół (1994)
wyk.
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

METASTYLISTYKA

Metastylistyka – czy raczej wolałoby się użyć formuły *pluralis* – metastylizmy, to zderzanie kontekstów wydawałoby się niemożliwych do zestawienia i spajanie ich pewną meta-koncepcją, meta-narracją...

Co istotne, nie chodzi tu o komponowanie w neostylach – a więc odwoływanie się całościowo i integralnie czy to do stylu pewnej epoki (neoklasycyzm, nowy romantyzm etc.), czy to do stylu konkretnego kompozytora (np. Jana Sebastiana Bacha czy Gustava Mahlera) i w obrębie takiego stylu pozostawanie, bycie, rozkwitanie... Wręcz przeciwnie, chodzi tu o częściową lub całkowitą dezintegrację wybranego stylu/stylów i kreowanie z nich jakiejś nowej, obcej im pierwotnie jakości.

Idealną formułą muzycznego ucieleśnienia formuły metastylizmu w muzyce polskiej jest surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza – neologizm (jako analogia do surrealizmu) stworzony przez nich na początku lat 80-tych, styl i poniekąd także technika... Sam Paweł Szymański opisywał to następująco:

> Odnoszę wrażenie, ze ostatnio coraz więcej kompozytorów próbuje łączyć różne rzeczywistości muzyczne. [...] Substytutem elementów realnej rzeczywistości są tu zastane konwencje stylistyczne, które rządzą się swoimi prawami. Kiedy jednak umieścimy je w nowym kontekście, powstaje nowa jakość. W obrazach Magritte'a czy w snach wszystkie elementy wzięte są z rzeczywistości. Relacje, w jakie elementy te wchodzą miedzy sobą, z punktu widzenia owej rzeczywistości są nienormalne, choć z innego punktu widzenia nie muszą być pozbawione sensu. Tak może się stać i z muzyką, jeśli np. *ricercar* w stylu Frescobaldiego potniemy na kawałki, a następnie skleimy je niezgodnie z ich pierwotnym znaczeniem, lecz – dajmy na to – wg ich długości, od najdłuższego do najkrótszego. Nie jestem pewien, czy będzie to dobra kompozycja, choć reprezentowałaby typowy „surkonwencjonalizm". Ale wymyślenie nazwy dla jakiegoś zjawiska jest jeszcze odległe od poznania jego istoty.

Idealną egzemplifikacją tego nurtu są liczne utwory pierwszego z tych kompozytorów i co najmniej kilka drugiego z nich, a także szereg utworów Pawła Mykietyna, również przez pewien czas podążającego tą drogą. Odwołania do muzyki dawnej, szczególnie barokowej i kreowanie z nich nowych jakości dźwiękowych i narracyjnych, to charakterystyczne metastyle, jakimi się posługują. Do dalekiej przeszłości muzycznej odwołuje się niekiedy Jacek Grudzień – choć surkonwencjonalistą w ścisłym sensie nie jest – ale nim w pewnym wypadkach bywa, łącząc/zderzając na przykład w utworze *Gagliarda* (na kwartet smyczkowy – 1996; na orkiestrę smyczkową – 2008) ową ideę tańca renesansowego, w baroku funkcjonującego jako część suity, z akordem „tristanowskim" Wagnera. Podobnie Adam Falkiewicz, którego faktury zbliżają się czasem do stylu partytur Jacka Grudnia, i który w ciągu swego krót-

kiego życia eksperymentował z różnymi stylami i technikami, m.in. z barokowym kontrapunktem, szczególnie w roku 2001, w świetnych utworach: *Counterpoint Seven* na 21 muzyków, wykonanym na „Warszawskiej Jesieni", czy *Spatial Counterpoint* na trzy grupy instrumentów dętych blaszanych i perkusję. Z tego samego roku pochodzi utwór *The Night Home* na głos i zespół kameralny.

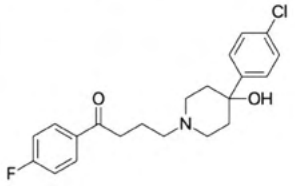
Z kolei kontrapunkt dla utworów z pierwszej części koncertu wyznaczają w drugiej jego części dwie kompozycje, które określić można jako metatekstualne. Kwestie odniesień do innych tekstów/estetyk nie są tak dobrze uchwytne na poziomie powierzchniowym, uchwytnym percepcyjnie; istnieją one raczej na poziomie prekompozycyjno-koncepcyjnym. Są one nie tylko skrajnie odmienne, ale także najbardziej też ze wszystkich utworów tego koncertu oddalone od siebie w czasie: utwór Romana Haubenstocka-Ramatiego *Credentials or «Think, think Lucky»* (1960) do tekstu zaczerpniętego z *Czekając na Godota* Samuela Becketta oraz najnowszy utwór Marcina Bortnowskiego – *Oczekiwanie* (2016), który dziś ma swą premierę.

3 for 13, czyli przebój autorstwa Pawła Mykietyna zamyka cały koncert surkonwencjonalną kropką nad i.

***

Paweł Szymański
***CHLOROPHAENHYLOHYDROXIPIPERIDINOFLUOROBUTYROPHAENON* na orkiestrę kameralną i inne dźwięki** (2002)

Jeśli nie posiadający zapachu proszek złożony z białych lub żółtych kryształów o formule $C_{21}H_{23}ClFNO_2$ może łagodzić chroniczny ból, dekonstruować halucynacje, iluzje, poniekąd nawet manie, sprawiać, że wieżyce przesłaniające świat swoim zawrotnym wzrostem osuwają się w nicość, to działałby podobnie jak *Etiudy* Pawła Szymańskiego. Tyle że *Etiud* nie można podać dożylnie ani w formie kapsułki, wprowadzenie ich do krwiobiegu nie jest tak proste. Czy muzyczny $C_{21}H_{23}ClFNO_2$ działa, a jeśli tak, to jakie jest jego działanie? Oto eksperyment *in vivo*. Mamy nawet nieco niepewną grupę kontrolną spóźnionych na koncert. Należałoby też wykazać, czy substancja ta wchodzi w interakcje z innymi oraz jakie są jej efekty uboczne – czy pozapiramidalne, czy piramidalne, a może metapiramidalne? Czy iluzje są tu dekonstruowane czy wręcz przeciwnie, a może wcale nie da się tego procesu działania zamknąć w prostej dychotomii? Czy efektem jest *serenitas* sprzedawana pod nazwą Serenase, której piękno sarkastycznie sławił już w 1986 roku włoski zespół punkowy CCCP? I czy działa przeciw halucynacjom, czy właśnie halucynogennie?



Z przestrzeni wspólnej, ale anonimowej i regulowanej przypadkiem (że nie jest to oksymoron, wiemy od jakiegoś czasu), wyłania się to, co już było, fragmenty (pięknej) przeszłości, aleatorycznie krążąc wokół *sol* (słońce, samotność), z regularnością, niewyczuwalną, tak jak obroty Ziemi wokół Słońca niewyczuwalne są dla jej mieszkańców, ale o której wie się, że jest (no bo w końcu słońce wschodzi i kędyś zapada). To co już było, staje się teraz w coraz większym stopniu teraźniejszością, jesteśmy świadkami (bądź uczestnikami) narastającej iluzji, zaczynamy rozróżniać kształty i staje się stopniowo coraz mniej jasne, co jest głównym nurtem rzeczywistości, czy angażujące piękno μορφή czy amorficzna przestrzeń *post et ante quem*. *Morph -é, -ine, -eus*, formowanie snów.

Słowa Krystiana Lupy o procesie świadomości zachodzącym w kontakcie z muzyką Pawła Szymańskiego ukazują w przebłysku głęboki nurt tego typu zdarzeń i działań: „to schodzi w głąb ciała – w ciało, tam trwa jako *continuum* i rozpędza się – i obdarza świadomość nową perspektywą [...] treść ta – pożądana treść – wyostrza się, twardnieje i nabiera kształtu tylko w stawaniu się; kiedy zamiera stawanie się – rozlewa się na powrót w bezkształtne przeczucie. Teraz – kiedy chcieć ją przenieść na rozpędzone krążenie – musi ulec bezpowrotnemu zniszczeniu. [...] Rozpędu lepiej dokonywać, używając innych – zdobytych aktem kojarzenia treści..."

Niemuzyczny neuroleptyk $C_{21}H_{23}ClFNO_2$, znany m.in. pod nazwą haloperidol, działa przeciw psychozom, manii, delirium, ale miewa poważne efekty uboczne (dyskinezje, akatyzje to pomniejsze z nich...), a przedawkowanie może zakończyć się śmiercią. Powstały w kwietniu 2002 roku *Chlorophaenylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon* jest ściśle powiązany z muzyką napisaną do nagrodzonego wieloma nagrodami filmu dokumentalnego *Schizofrenia* (2001) w reżyserii i do scenariusza Vity Želakevičiūtė-Drygas, i jej dedykowany. Ten wstrząsający dokument opisuje przerażającą rzeczywistość „psychuszek" – zamkniętych „szpitali" psychiatrycznych w Związku Radzieckim. Latami przetrzymywano tam więźniów politycznych, u których diagnozowano tzw. „schizofrenię bezobjawową" i którym tam aplikowano pod przymusem m.in. neuroleptyki. Pierwsze dźwięki instrumentów w filmie pojawiają się po odgłosach miejskiego ruchu, który tak lubił Cage – gdy brzmią po rosyjsku słowa zaczerpnięte ze stenogramu rozmowy „pacjenta" z ordynatorem oddziału szpitala psychiatrycznego im. Kaszczenki w Moskwie z 1974 roku:

> «Moje poglądy – jakie by nie były – nie mają nic wspólnego z psychiatrią».
>
> – «Gdyby pana poglądy nie stanowiły zagrożenia dla społeczeństwa nie zamykano by pana w szpitalu psychiatrycznym już po raz czwarty, po co to panu».
>
> „I uznano mnie za schizofrenika – ku mojemu zdziwieniu. A w aktach napisano tak: «zainteresowanie filozofią, językiem niemieckim i sportem wywołane chorobowymi zmianami osobowości»".

Lekarz: „Nie mówię, że nie mogliśmy się omylić. Mogliśmy. Ale nie pamiętam przypadku, żebyśmy nie stwierdzili żadnej choroby. Takiego przypadku nie pamiętam. Zawsze były zalążki choroby, która może rozwijać się różnie. Dotyczy to schizofrenii, a także innych chorób. Ale przecież nie u każdego stwierdzaliśmy schizofrenię. Stwierdzaliśmy, stawialiśmy diagnozę schizofrenii bezobjawowej, ale nie u każdego. Dlaczego uważa się, że u każdego obowiązkowo stwierdzaliśmy schizofrenię?! No nie".

Lekarka: „Trzeba stwierdzić, że nigdzie na świecie w naukowej literaturze medycznej nie ma takiej klasyfikacji schizofrenii – tylko u nas".

„Pacjent": „Na obchodzie lekarz pyta: Jak się pan czuje? A jak można się czuć po pięciu ampułkach haloperidolu? Ślina cieknie na podłogę, jedne mięśnie się wydłużają, inne kurczą, zwijają, ciało powykręcane, twarz koszmarna, a dusza potwornie cierpi. Tego się nie da po prostu opisać. Każdy ma świadomość swego istnienia, ma swoje ja, to nasze ja jest wewnątrz w nas, jest z nami zespolone. A po zażyciu haloperidolu jest jak balon na nitce, gdzieś daleko, daleko od nas. Nie masz swego ja, powstaje nie do zniesienia sytuacja, niby jesteś, ale cię nie ma. A wtedy lekarz przychodzi i mówi: «jest pan chory, my pana leczymy i wyleczymy, a pan się upiera, że jest pan zdrowy»".

W *Chlorophaenylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon* Pawła Szymańskiego możemy zauważyć takie procesy, jak wychodzenie z rzeczywistości i zanurzanie się w innej, zlewanie się różnych porządków i zacieranie między nimi granic (co tu jest realnością, a co stanem oddalenia), powrót do rzeczywistości... Choć utwór ten jest znacznie mniej naskórkowo „metastylistyczny" od szeregu innych dzieł kompozytora, w warstwie koncepcyjnej wydaje się podejmować ów podstawowy aspekt meta-rzeczywistości, nad-realizmu, sur-konwencji. Jeśli surkonwencjonalizm w muzyce jest muzycznym ucieleśnieniem zasady bytowania ponad realnością i konstruowania tego bytu z elementów niekongruentnych, pochodzących z innych wymiarów, z innych światów, to mamy do czynienia z realizacją tej zasady na wielu poziomach dzieła. Jednocześnie obecność pierwiastka *alea*, przypadkowości niekontrolowalnej, oddziałuje poprzez włączenie dźwięków świata „obiektywnego", „zewnętrznego", które, gdy słuchamy poza ich naturalnym kontekstem, zaczynają się stopniowo odkształcać, tracić rzeczywiste kontury, nabierać wymiaru nadrealnego...

Prawykonanie utworu miało miejsce 29 listopada 2006 podczas Festiwalu Pawła Szymańskiego zorganizowanego przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.

Paweł Szymański urodził się 28 marca 1954 w Warszawie. Studia kompozytorskie w warszawskiej Akademii Muzycznej ukończył z wyróżnieniem (1978). Odbywał je pod kierunkiem Włodzimierza

Kotońskiego (1925-2014) – wybitnego twórcy i pedagoga, który był nauczycielem większości kompozytorów dzisiejszego koncertu. Pasją lat studenckich Pawła Szymańskiego była gra na flecie barokowym w zespole muzyki dawnej, a upodobanie do muzyki baroku odegrało kluczową rolę w jego późniejszej twórczości. W latach studiów brał też udział w legendarnych Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt. Jego debiut utworem *Gloria* na chór żeński i orkiestrę, stał się wielkim wydarzeniem Festiwalu „Warszawska Jesień" w 1979 roku, a Andrzej Chłopecki proroczo zapowiadał w „Ruchu Muzycznym": „Szymański okaże się z całą pewnością jedną z głównych postaci wchodzącego w dorosłe życie pokolenia". Utwór otrzymał I nagrodę na XXII Konkursie Młodych Kompozytorów Związku Kompozytorów Polskich w 1979 i czwartą lokatę w kategorii młodych kompozytorów podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu (1981). Pod koniec lat 1970-tych Paweł Szymański zaczął komponować utwory elektroakustyczne na zamówienie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, kierowanego przez Józefa Patkowskiego: *La folia* (1979), z przetworzonym dźwiękiem klawesynu oraz... *under the plane-tree* (1980), w którym brzmi śpiew ptaków. W okresie stanu wojennego był współzałożycielem Niezależnego Studia Muzyki Elektroakustycznej, z którym współpracował w latach 1982-1984. W roku 1983 współpracował też ze Studiem Muzyki Elektronicznej Akademii Muzycznej w Krakowie. W tym czasie powstają: *Sonata* na zespół instrumentalny (1982), o której Rafał Augustyn napisał, że to mieszanka Telemanna z gamelanem oraz *Appendix* na flet piccolo i inne instrumenty dedykowany Andrzejowi Chłopeckiemu (1983). Jako stypendysta niemieckiego Herder Institut przebywał przez rok w Wiedniu (1984-1985), gdzie dopełniał swoje studia pod kierunkiem Romana Haubenstocka-Ramatiego. Andrzej Chłopecki tak opisał ów czas: „w październiku 1984 Szymański wyjechał do Wiednia na przyznane mu stypendium im. Herdera. Opuszczał Polskę przetrąconą stanem wojennym, która niebawem porażona została wiadomością o porwaniu i zamordowaniu przez funkcjonariuszy służby bezpieczeństwa Solidarnościowego kapelana, Jerzego Popiełuszki. W listopadzie siadł do pisania części mszy za zmarłych, opierając swą kompozycję na temacie *L'homme armé*. Tak powstał utwór *Lux aeterna*, który rok później otrzymał nagrodę w Konkursie Kompozytorskim Muzyki Sakralnej Międzynarodowej Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie".

Muzyka, którą komponował w latach 80-tych, a szczególnie w schyłkowych 90-tych, opisywana przez niego samego za pomocą celnej kategorii „surkonwencjonalizm", wpisywała się w nurt postmodernistyczny i tak była wówczas w znacznej mierze interpretowana. W okolicznościowym, żartobliwym utworze *SONAT(IN)A* na fortepian (1995) kompozytor zdaje się przeglądać tomy sonat Mozarta, wycinając z nich „przypadkowe" fragmenty. Podobnie jest w poświęconym żonie, Annie Jordan-Szymańskiej, *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1996). Idea ta zo-

stała mistrzowsko zrealizowana w poświęconej Webernowi, wyrafinowanej *Bagatelle fur A.W.* (1995). Jednocześnie jednak powstają utwory oddalające się od tego nurtu, zakorzenione w rytuale, przepełnione duchowością, jak motet na chór męski *In Paradisum* czy *Viderunt omnes fines terrae* na chór chłopięcy i zespół (1998) czy abstrakcyjne *A Study of Shade* na orkiestrę (1989; wersja na pełną orkiestrę, 1992). Jego *Partita III* (prawykonanie na Warszawskiej Jesieni 1986, nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. Benjamina Brittena w Aldeburgh, 1988) olśniewa aurą wzmocnionego elektronicznie klawesynu, z „sekcją rytmiczną" wyraziście podkreślaną przez nisko brzmiące kontrabasy i gitarę basową.

Twórczość kompozytora określanego obecnie jako „kompozytora z generacji wyrosłej w cieniu wielkości Witolda Lutosławskiego, i zarazem tego pokolenia postaci najważniejszej" (Grzegorz Michalski, w programie koncertu Filharmonii Narodowej, 2013), przechodzi stałą ewolucję. Choć trudno wytyczyć w niej poszczególne okresy, wyraźne jest jednak przejściowe odejście od „surkonwencjonalnego" stylu utworów na przełomie wieku XX i XXI. Jest on jeszcze silnie obecny w utworach spiętrzających grę konwencjami stylistycznymi i doprowadzających ją do krańca: *Ceci n'est pas une ouverture* (2007) oraz *.Eals (Oomsu)* na orkiestrę (2009), jednak nieprzypadkowo jeden z sygnałów owej przemiany dostrzec można w utworach powstałych na początku wieku XXI, czyli w *Trzech pieśniach do słów Trakla* na sopran i orkiestrę kameralną (2002), które Marcin Gmys uznał – obok *Sonetów Szekspira* Pawła Mykietyna – za „szczyty polskiej liryki wokalnej po Witoldzie Lutosławskim". To również czas powstawania zamówionej w 2001 roku przez Teatr Wielki Operę Narodową opery *Qudsja Zaher* (2005), w której gatunek operowy zyskuje zdumiewająco nowatorską postać, a jednym z głównych tematów jest śmierć, trauma jednostkowa i historyczna oraz wina społeczeństw zasklepiających się w swym dobrobycie i egoizmie. Opera ta, wykonana po raz pierwszy w Teatrze Wielkim w 2013 w ascetycznej wizji reżyserskiej Eimuntasa Nekrošiusa, została nominowana do prestiżowej międzynarodowej nagrody Opera Awards 2014, obok czterech innych dzieł (m.in. opery *Spuren der Verirrten* Philipa Glassa i *Kupca weneckiego* Andrzeja Czajkowskiego).

Paweł Szymański jest autorem muzyki filmowej i teatralnej, m.in. do filmu *Plac Zbawiciela* w reżyserii Krzysztofa Krauze (2006), szeregu spektakli Krystiana Lupy, a także filmów dokumentalnych, z których większość reżyserował Maciej Drygas. Ostatnie utwory Pawła Szymańskiego niekiedy powracają do surkonwencjonalizmu (*Dissociative counterpoint disorder* na klawesyn, 2014), przynoszą też nowe niespodzianki i tajemnice, często rozwijając się w twórczej symbiozie z dokonaniami kompozytora w dziedzinie muzyki teatralnej i filmowej. Przykładem tego nurtu twórczości jest jedna z ostatnich jego kompozycji – fascynujący *PHYLAKTERION* na szesnaście głosów i instrumenty perkusyjne (2011).

***

Jacek Grudzień
***Ad Naan* na wiolonczelę i komputerowe przetwarzanie dźwięku (2002)**

Hipnotyczny i przez krytykę określany jako „postrockowy" *Ad Naan* Jacka Grudnia, skomponowany w tym samym roku 2002 co *Chlorophaenylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon*, to rzeczywiście nie tylko esencja najlepszego jakościowo rockowego drive'u, jaki można sobie wyobrazić, a jednocześnie utwór wysublimowany dźwiękowo, formalnie i koncepcyjnie. Narracja muzyczna odrealnia się i dekonstruuje jak u Pawła Szymańskiego, pochłania słuchacza, zapętla się dyskotekowo, przechodzi w teatralność, po czym powraca do swej zwartości, i niemal w tym samym momencie przekornie splata się z żywiołem ludowości, prowadząc nas ku ekstatycznej estetyce w stylu Kapeli ze Wsi Warszawa... Choć jest „refleksją na temat dźwiękowego krajobrazu, który nas otacza", nie stanowi zwykłej mozaiki czy collage'u; przypomina raczej kalejdoskop. Mistrzostwo kompozytora polega na takim odkształcaniu konturów, że na moment upodobniają się do siebie w przebiegu ciągłych metamorfoz, co nadaje *Ad Naan* niezwykły dynamizm. W 2003 utwór otrzymał rekomendację na Trybunie Kompozytorów UNESCO w Wiedniu. Wielka kreacja Andrzeja Bauera sprzed 14 lat na „Warszawskiej Jesieni", utrwalona wówczas w nagraniu, dziś możemy ją powtórnie usłyszeć na żywo.

A oto komentarz samego kompozytora do *Ad Naan*:

> Już od dawna nosiłem się z zamiarem napisania utworu, który byłby swego rodzaju refleksją na temat dźwiękowego krajobrazu, który nas otacza. Komponowanie traktuję (chyba większość kompozytorów) jako rodzaj autobiografii, przetwarzania swoich wspomnień, doświadczeń, doznań, to akurat w tym utworze jest chyba wyraźne i słyszalne. Mnóstwo dźwięków, które nas otaczają, dźwięków, które produkuje nasza cywilizacja, którymi jesteśmy otoczeni, którymi jesteśmy bombardowani bez naszej woli, idąc do sklepu, słuchając muzyki w windzie, włączając programy w radiu czy telewizji jest naszym doświadczeniem i ten utwór jest swoistego rodzaju zapisem może trochę podirytowanego człowieka początku XXI wieku. Na szczęście mamy jeszcze możliwość wyjść z dyskoteki. Nie sądzę, że większość tych dźwięków jest jakoś napastliwa i wywołująca depresję; ja je przyjmuję, ja je akceptuję i przetwarzam, i to nie wynika z jakiegoś stanu irytacji, raczej jest to stan autoironii i gest przymrużenia oka, wybrania z tego świata czegoś, co jest charakterystyczne, co jest czasami fascynujące.
>
> W partii taśmy został użyty fragment tekstu z sztuki Williama Szekspira *Burza* – słowa monologu Prospera z aktu czwartego, który brzmi tak: „We are such stuff as dreams are made on, and our life is rounded with a sleep". Te słowa mówi mój angielski przyjaciel, Owen Leech, kompozytor, który zaoferował mi swój wspaniały oxfordzki kształt języka angielskiego. W tym samym

czasie słychać fragmenty pieśni wielkopostnych, nagranych w jednym z warszawskich kościołów. To wszystko jest zmieszane z jakąś bardzo dziwną, prostą, ostinatową figurą, która stanowi rodzaj jakiegoś conductusa, czegoś, co porządkuje te fragmenty. Utwór powstał latem 2002 roku na zamówienie wiolonczelisty Andrzeja Bauera, któremu kompozycja ta jest dedykowana. Taśmę zrealizowałem w studio własnym.

Utwór miał swe prawykonanie podczas festiwalu Warszawska Jesień, 23 września 2002. Nagranie zostało zrealizowane w studiu Polskiego Radia 5 maja 2003 przez Ewę Guziołek-Tubelewicz.

Jacek Grudzień, urodzony w Warszawie 7 lutego 1961, studiował, podobnie jak Paweł Szymański i Paweł Mykietyn, w warszawskiej Akademii Muzycznej kompozycję pod kierunkiem profesora Włodzimierza Kotońskiego. Uczył się również improwizacji fortepianowej w klasie Szabolcsa Esztenyiego. Jeszcze jako student zadebiutował na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień". Brał udział w kursach kompozytorskich w Darmstadt, Kazimierzu, Patras i Dartington. W latach 1986-1987, po ukończeniu studiów z wyróżnieniem, przebywał w Londynie na stypendium podyplomowym ufundowanym przez Witolda Lutosławskiego, gdzie studiował muzykę elektroniczną i system MIDI. Skomponowany tam utwór na chór i orkiestrę *Lumen* otwierał Światowe Dni Muzyki w Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Stanisława Skrowaczewskiego (1992). W 1988 roku otrzymał nagrodę na Konkursie Młodych Kompozytorów Polskich za utwór *Hologram II* na kwartet smyczkowy. Współpraca ze znakomitym gitarzystą, Leszkiem Potasińskim, zaowocowała utworem *Androvanda* nagrodzonym na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na Gitarę Klasyczną w roku 1995. W 1997 roku na zaproszenie Washington University w Seattle prowadził seminarium dotyczące polskiej muzyki współczesnej. Jest autorem muzyki do ponad 50 spektakli teatralnych, także filmów, i otrzymał szereg nagród za tę twórczość, m.in. nagrodę Ministra Kultury (2010) za muzykę do spektaklu *T.E.O.R.E.M.A.T.* w reżyserii Grzegorza Jarzyny.

Muzykę Jacka Grudnia cechuje doskonałe wyczucie formy. Jej spójna i przejrzysta struktura budowana jest z bloków o wyrazistej ekspresji i kształcie. Motoryczne, często repetytywne przebiegi rytmiczne (jak np. w *Turdus musicus* na klawesyn) tworzą niezwykle intensywne, energetyczne płaszczyzny, które współistnieją z kontemplacyjnymi, powolnie ewoluującymi stanami materii. Do zakresu ulubionych środków kompozytora należy addycyjne rozwijanie fraz – przez powtarzanie wyjściowej figury, z dodawaniem kolejnych dźwięków czy drobnych motywów, zwykle rozbudowujących frazę w kierunku wyższych rejestrów; stopniowe modyfikacje struktury decydują o rozwoju utworu i budują jego nastrój (np. w Koncercie na saksofon sopranowy i smyczki). Wraz z charakterystycznym dla tej twórczości repetytywizmem, często tworzącym efekt transowy, i typem tonalności odwołującej do tradycyjnego systemu dur-moll,

zbliża to ją do minimalizmu (*Wiatr od morza* na saksofon i fortepian). Zmierza też czasem w kierunku postmodernistycznej gry z cytatem i zawieszaniem przebiegu muzycznego, jak w utworze *Nonstrom*, czy aluzjom neoklasycznym i jazzującym jak w końcowej fazie koncertu saksofonowego. Wiele miejsca w jego dorobku zajmuje muzyka elektroakustyczna, a także pisana na saksofon oraz twórczość fortepianowa o rodowodzie zarazem konceptualnym i improwizacyjnym (*Tri Tonos*).

***

Stanisław Krupowicz
***Tempo 72* (wersja na klawesyn amplifikowany i zespół kameralny (1981/2016)**

Stanisław Krupowicz – współautor pojęcia surkonwencjonalizmu – jeszcze wcześniej był autorem utworu, który mógłby stanowić motto dzisiejszego koncertu: *De metamusicae* do wyjątków z pism Platona, Arystotelesa, Epikura i innych na sopran, alt, bas i zespół kameralny (1977), wykonywanego przez paryski Ensemble Intercontemporain.

W wywiadzie dla „Glissanda" powiedział Janowi Topolskiemu o przykładach surkonwencjonalnych w swojej twórczości : „Na przykład w *Tako rzecze Bosch* jest pewien klawesynawy fragment w stylu barokawym, który «improwizuje» komputer wedle trzech reguł", opisał też nieco żartobliwie zmiany w swoim podejściu wobec surkonwencjonalizmu:

> Z początku koncepcja była dla mnie frapująca. Później zaczęto doklejać do niej różne inne znaczenia i doszedłem do wniosku, że coraz mniej mi po drodze z różnymi samozwańczymi surkonwencjonalistami. Przez chwilę nawet się zastanawiałem nad koncepcją surkonwecjanalnego surkonwencjonalizmu, czyli „metasurkonwencjonalizmu", ale nie wiem jeszcze, na czym by to miało polegać *(śmieje się)*. Mówiąc poważnie, ciągle jestem zdania, że muzyka jest w istocie sztuką kreowania kontekstów. One stanowią, co jest czym i jakiego nabiera znaczenia, same elementy są bowiem niczym. Postanowiłem wówczas ekstrapolować ową kontekstowość na większe struktury, jak np. bloki stylistyczne. Do gry kontekstami trzeba oczywiście historii, przeszłości – konwencja nie rodzi się z dnia na dzień, choć ideałem byłoby samodzielne stworzenie w trakcie utworu kilku na tyle przejrzystych i czytelnych konwencji, żeby ich zderzenie było zauważalne. W latach 80. spotykałem się z zarzutami: „ja to już gdzieś słyszałem", na co odpowiadałem niezmiennie: „ale nie słyszałeś nigdy jednego obok drugiego: tego właśnie słuchaj". Oczywiście technika kolażu jest czymś bardzo podobnym, ale ja staram się unikać dosłownego cytatu na rzecz aluzji do pewnej konwencji.

Tak sam kompozytor opisał utwór, który w dzisiejszym programie brzmi w nowej wersji:

Nie da się zrobić czegoś z niczego, chyba że się jest Stwórcą. O kompozytorach mawia się, że tworzą. Ta językowa nobilitacja zawsze mnie intrygowała. Tworzą? Zatem nie potrzebują materiałów, surowców, są jak Stwórca, z niczego robią coś. Co prawda, kompozytorzy mówią czasem o materiale wyjściowym, o temacie i o sposobach jego przetwarzania ale przecież to oni też zwykle tworzą temat. Gdzież więc jest to pra-tworzywo, z którego powstaje muzyka?

Tempo 72 jest utworem-pasożytem. Pasożytem, który rozrasta się pożerając inny utwór. Na kilka dni przed napisaniem *Tempa*, skomponowałem niewielki pastisz na Chopina w formie walca na fortepian, po czym postanowiłem go muzycznie zniszczyć. Wariacyjne potraktowanie tematu, który jest – po pierwsze – skończonym utworem muzycznym, a po drugie – ma być doszczętnie zniszczony. A zatem, zamierzeniem moim nie była deformacja lecz destrukcja. Kanibalistyczna wariacyjność – mógłby ktoś powiedzieć – i miałby odrobinę racji. Na szczęście, ów kanibalizm jest czysto metaforyczny, gdyż walc i tak pozostał na papierze i w każdej chwili można go wykonać.

Jednak czemuś bliska mi jest ta metafora ofiary, coś za coś, zniszczyć aby stworzyć. Bo może to właśnie tak jest z kompozytorami. Może oni nie są twórcami. Co najwyżej, kapłanami składającymi ofiarę. I czasem może się zdarzyć, że granica między ofiarą a kapłanem staje się nieostra. Czasem przerażająco nieostra. Że aż boli.

Dzisiejsze prawykonanie nowej wersji utworu z 1981 przeznaczonego na klawesyn amplifikowany i smyczki jest transkrypcją oryginału, w której orkiestra smyczkowa została zastąpiona zespołem złożonym z muzyków Orkiestry Muzyki Nowej, i która została napisana specjalnie na dzisiejszy wieczór.

Stanisław Krupowicz, urodzony 25 listopada 1952 w Grodnie, studiował w Warszawie matematykę (1971-1976) i kompozycję pod kierunkiem Tadeusza Bairda i Włodzimierza Kotońskiego w PWSM (1975-1981, dyplom z wyróżnieniem). Brał udział w letnich kursach kompozycji w Bayreuth (1979) i Darmstadt (1982). W roku akademickim 1983-1984 jako stypendysta Fundacji Fulbrighta studiował kompozycję i muzykę komputerową w Center for Computer Research in Music and Acoustics przy Stanford University w Kalifornii pod kierunkiem Johna Chowninga i Lelanda Smitha. Zadebiutował na „Warszawskiej Jesieni" w roku 1984 utworem na taśmę *Music for S* – dedykowanym „Solidarności", choć dla cenzury mogło być to na przykład „Sophie" lub „Stanisław".

W 1986 uzyskał Prix de Paris – stypendium Stanford University na zrealizowanie utworu w Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM). W 1989 otrzymał stypendium Fundacji Barbary Piaseckiej-Johnson i Stanford University na badania nad skrzypcami Stradivariusa. W tym samym roku uzyskał tytuł

Doctor of Musical Arts w Stanford University. W latach 1991-1992 był stypendystą Fundacji Leverhulme.

Laureat wielu konkursów kompozytorskich, m.in. II nagrody Konkursu Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Tempo 72* na amplifikowany klawesyn i smyczki (1981), II nagrody na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Komputerowej NEWCOMP w Bostonie za *Tako rzecze Bosch* na taśmę (1985). W 1987 otrzymał wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Irino w Tokio za *Wariacje pożegnalne na temat Mozarta* na amplifikowany kwartet smyczkowy i taśmę (1986). Dwukrotnie – w 1989 za *Tylko Beatrycze* na amplifikowany kwartet smyczkowy i taśmę (1988) oraz w 1990 za *Tako rzecze Bosch* na taśmę (1985) – otrzymał Nagrodę Fundacji im. Aleksandra Borodina. W 1994 jego utwór *Fin de siècle* na orkiestrę (1993) uzyskał III lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu.

W latach 1993-1996 był członkiem Komisji Repertuarowej Festiwalu „Warszawska Jesień". Jest współzałożycielem i w latach 1998-2000 pełnił funkcję prezesa Fundacji Przyjaciół Warszawskiej Jesieni. Wykłada kompozycję i muzykę komputerową w Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz kieruje jej Studiem Kompozycji Komputerowej.

***

Adam Falkiewicz
***The Night Home* na głos i zespół (2001)**

Kompozycja *The Night Home* pochodzi z roku 2001, niezwykle intensywnego w biografii twórczej Adama Falkiewicza, i owocującego szeregiem wybitnych utworów. Angielski tekst *The Night Home* został napisany przez samego kompozytora, pod wpływem lektury książki Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*. Utwór złożony jest z trzech części. Są w nim obecne autocytaty (chodzi tu przede wszystkim o część drugą) z innych utworów tego okresu, *Single Line* na skrzypce amplifikowane, kwartet saksofonowy, fortepian, perkusję i gitarę elektryczną (2001), dedykowanego Nigelowi Kennedy'emu oraz orkiestrowego *Fearful Symmetry* (2001/2003).

The Night Home

I
I dream that I'm a pure vision
that I don't have a body or a name.
I watch from indefinable point above,
I can see everything or almost everything.
I can see

II
My sight moves but I do not.
The world I see lets me enter it

so I can see it all in one moment
or just the smallest details.

III
Like that I dream, it seems to me, for eternity.
There is no past and no future no future.
I don't expect anything new.
I cannot gain or lose anything.
Night never ends. Nothing happens.
Time doesn't change what I see.
I don't recognize and don't forget what I see.
The end.

Adam Falkiewicz, urodzony 4 stycznia 1980 w Warszawie, zmarł tragicznie 21 maja 2007, również w Warszawie. Tu ukończył szkoły muzyczne podstawową i średnią. Gdy był jeszcze licealistą (1996-1999), lekcji kompozycji udzielał mu prywatnie Włodzimierz Kotoński. Od 1999 był studentem kompozycji w Królewskim Konserwatorium w Hadze, gdzie jego profesorami byli Louis Andriessen, Diderik Wagenaar i Gilius van Bergejk, a od 2002 również w Conservatoire Nanterre – u Jean-Luca Hervé. W latach 1994-2001 uczestniczył w kursach kompozytorskich w Polsce (Radziejowice, Kraków), Niemczech (Stuttgart) i na Węgrzech (Szombathely). W 2001 brał udział – obok Luciana Beria i Louisa Andriessena w projekcie Bachowskim Unii Europejskiej, realizując zamówienie na utwór oparty na *Die Kunst der Fuge*. Od 2002 był także stażystą w prestiżowym Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) przy Centre Pompidou w Paryżu. W tym samym roku 2002 brał udział w kursach kompozytorskich Centre Acanthes w Villeneuve-les-Avignon i w Royaumont we Francji. W tym okresie pracował pod kierunkiem Briana Ferneyhougha oraz Jonathana Harveya. W sezonie 2003/2004 był artystą-rezydentem Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Jego utwory wykonywane były w Polsce, Holandii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech, na Węgrzech i w Stanach Zjednoczonych, przez takie zespoły, jak Nieuw Ensemble, Marten Altena Ensemble oraz Radiową Orkiestrę Symfoniczną w Warszawie. Współpracował również z artystami wizualnymi, m.in. Lukasem Gloorem i Bożeną Biskupską, tworząc z nimi instalacje i performanse.

Był laureatem wielu konkursów kompozytorskich, m.in. w 1994 otrzymał III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Andrzeja Krzanowskiego za *Fuoco* na klarnet i organy (1994), w 1995 - I nagrodę na Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda za *Kwintet dęty* (1995), w 1996 – I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Adama Didura za *Salve Regina* na sopran i orkiestrę kameralną (1996), w 1997 – I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Ryszarda Bukowskiego za *Sorrapis* na orkiestrę (1996), w 1999 – wyróżnienie na Konkursie Kompozytorskim im. Andrzeja Panufnika za *I Lock My Door Upon Myself* na 15 instrumentów smyczkowych (1999). W 2000 jego utwór *Manitou* na

dwa flety poprzeczne, dwa flety proste i dwa fortepiany (1999) znalazł się w finale międzynarodowego konkursu dla kompozytorów młodej generacji Gaudeamus Music Week w Amsterdamie.

Adam Falkiewicz był również autorem muzyki do filmu i do teatru, współpracował z Mają Kleczewską, Michałem Kotańskim i Krzysztofem Warlikowskim (*Anioły w Ameryce*).

***

Roman Haubenstock-Ramati
***Credentials or «Think, Think Lucky»* na głos i osiem instrumentów do tekstu Samuela Becketta (1960)**

Utwór *Credentials or «Think, Think Lucky»* Romana Haubenstocka-Ramatiego, to z jednej strony nawiązanie do techniki *Sprechgesang* Schönberga, z drugiej zaś sięgnięcie po kluczowy dla epoki powojennej tekst Samuela Becketta, ogniskujący w sobie jej napięcia i egzystencjalne zmagania. Kompozytor tworzy tu kolejną wersję swej koncepcji formalnej łączącej elementy mobilne, ruchome, ze stabilnym szkieletem formalnym. Otwiera muzykom duży obszar wolności wykonawczej, a jednocześnie stawia przed nimi ogromne wyzwania. W *Czekając na Godota* Lucky – uosobienie człowieka zniewolonego – jest milczący do momentu, gdy jego „właściciel", Pozzo, rozkazuje mu myśleć, podobnie jak wcześniej każe mu tańczyć. Wówczas Lucky wybucha ową tyradą, która wydaje się niemal niemożliwa do zrozumienia, a jednak w pewien sposób zrozumiałą, gdyż pozostałe postacie reagują na nią żywiołowo. Jak opisuje Beckett, przebiega to w czterech fazach:

1) Vladimir i Estragon słuchają z uwagą, Pozzo jest przygnębiony i zdegustowany.

2) Vladimir i Estragon zaczynają protestować, cierpienia Pozza wzmagają się.

3) Vladimir i Estragon znów uważni, Pozzo stopniowo coraz bardziej pobudzony, jęczy.

4) Vladimir Estragon protestują gwałtownie. Pozzo podskakuje, pociąga za linę, którą obwiązana jest szyja Lucky'ego. Lucky jednak próbuje wykrzyczeć swój tekst, choć cała trójka rzuca się na niego, próbując go udusić.

Czyżby najbardziej nie do zniesienia byłby wanitatywny wydźwięk tego skomplikowanego tekstu? W tyradzie Lucky'ego pojawiają się niekongruentne i zagadkowe elementy akcentowane powtarzającymi się zniekształconymi pytajnikami (*quaquaquaqua* – uważane za wersję francuskiego *quoi*) i przynoszące swego rodzaju refleksję nad obecnością czy brakiem obecności Boga (boska apatia, boska atambia [?], boska afazja), Boga, który kocha nas bardzo, z pewnymi wyjątkami (tu wyraziście słyszymy później powracające słowa „for reasons unknown but time will tell") – tych, którzy zanurzeni są w cierpieniu, w ogniu.

Wśród szeregu innych znajdują się ironiczne odniesienia do autorów dzieł naukowych, z autoironicznym dla kochającego tenis Becketta obsesyjnym wymienianiem sportów i medycznych wynalazków, które mają nas utrzymać dłużej przy życiu, zestawianych z coraz bardziej potęgującą się i zwycięską wizją czaszki...

Roman Haubenstock-Ramati (urodzony 27 lutego 1919 w Krakowie, zmarł 3 marca 1994 w Wiedniu) – kompozytor i wielki autorytet, jest jednym z wybitnych twórców formy otwartej, nie do końca sprecyzowanej, na wzór Calderowskich mobili, oraz grafik muzycznych, które formę tę ujmują w zapisie.

Dzieciństwo spędził w Krakowie, gdzie rozwijał swe uzdolnienia plastyczne i muzyczne, a do jego pierwszych utworów należały *Mazurek* i *Nokturn*, powstające pod wpływami m.in. Chopina i Szymanowskiego. Studia kompozytorskie u Artura Malawskiego zostały przerwane przez wybuch wojny. Haubenstock przedostał się z rodziną do Lwowa we wrześniu 1939 i podjął studia u Józefa Kofflera, ostatecznie przerwane w roku 1941. Znajomość obcych języków, wizy francuska i szwajcarska wystarczyły, by władze sowieckie oskarżyły go o szpiegostwo i aresztowały. Z więzienia wypuszczony został dzięki amnestii ogłoszonej w wyniku porozumienia Sikorski-Majski i wstąpił do Armii Polskiej generała Andersa jako muzyk wojskowy. Wraz z nią przedostał się transportem przez Iran do Palestyny. Podczas okupacji stracił rodziców i brata. W 1947 powrócił do Krakowa, gdzie pozostał do 1950. Pracował jako sekretarz redakcji „Ruchu Muzycznego", od 1948 do 1950 był kierownikiem redakcji muzycznej krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia. W latach 1950-1957 mieszkał w Izraelu. W Tel-Awiwie kierował założoną przez siebie Państwową Biblioteką Muzyczną, wykładał kompozycję w Akademii Muzycznej, jednak, jak napisała w monografii kompozytora Ewa Kowalska-Zając „Pomimo intensywnie rozwijającego się życia muzycznego w nowej ojczyźnie Roman Haubenstock-Ramati odczuwał dotkliwie izolację od przemian zachodzących w muzyce europejskiej". Po znacznym sukcesie, jakim okazało się wykonanie *Recitativo ed aria (Konzert für Cembalo und Orchester)* na Donaueschinger Musiktage w roku 1955, uzyskał stypendium i począwszy od 1957 badał możliwości muzyki konkretnej i elektronicznej w paryskim studiu Pierre'a Schaeffera, a następnie zamieszkał na stałe w Wiedniu. Trzy lata później otrzymał obywatelstwo austriackie (1960). Rok wcześniej w Donaueschingen zorganizował pierwszą wystawę grafik muzycznych. Do 1971 był lektorem i konsultantem Universal Edition, później zaś profesorem w wiedeńskiej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (1973-1989), gdzie prowadził także Institut für Elektroakustik. Brał udział w pracach jury wielu konkursów kompozytorskich, wykładał gościnnie na uczelniach i kursach mistrzowskich na całym świecie, m.in. w Darmstadt (1964, 1965), Bilthoven (1967), Buenos Aires (1968), Tel-Awiwie (1967-1972), Sztokholmie (1969), San Francisco (1972).

***

Marcin Bortnowski
***Oczekiwanie* na wiolonczelę i orkiestrę kameralną (2016)**

Oczekiwanie Marcina Bortnowskiego to utwór, który podobnie jak w przypadku Beckettowskiego „czekania" jest refleksją nad czasem i kwestiami egzystencjalnymi. Jednocześnie na poziomie prekompozycyjnym posiada on charakter metatekstualny. Jak sam kompozytor powiedział w odpowiedzi na pytanie o jego sposób myślenia twórczego:

> Kilkanaście lat temu sięgając po poezję T. S. Eliota dostrzegłem, że właściwie w trochę podobny sposób komponuję swoją muzykę. Oczywiście uwzględniając wszystkie różnice pomiędzy poezją a muzyką. Chodzi jednak o odwoływanie się do twórczości innych. Eliot robi to poprzez umieszczanie obok siebie różnych cytatów lub parafrazując słowa innych, ja robię to „parafrazując" (przepuszczając przez moje słyszenie) czasem drobne elementy muzyki mi bliskiej. I choć zabiegi te raczej nie są czytelne dla słuchacza, to podobnie jak u Eliota poszerzają kontekst, tworząc jakąś kolejną metawarstwę. U Eliota dobrym tego przykładem jest np. *Ziemia jałowa*. W którymś miejscu tego poematu pisze on: „Do Kartaginy przybyłem wtedy / Płonąc płonąc płonąc". Po głębszej analizie możemy się zorientować, że druga księga *Wyznań* św. Augustyna kończy się zdaniem: „I stałem się dla siebie ziemią jałową", natomiast trzecia księga rozpoczyna się od zdania: „Przybyłem do Kartaginy, gdzie kocioł występnych namiętności huczał dokoła mnie". Gdy odczytuje się ten kontekst, poezja Eliota poszerza swoje znaczenie. Myślę, że trochę podobnie jest z moją muzyką. Oczywiście w muzyce trudno doszukać się takich bezpośrednich znaczeń, więc wszystko jest dużo mniej czytelne.

Sam utwór, który dziś zabrzmi po raz pierwszy, kompozytor opisał następująco:

> *Oczekiwanie* na wiolonczelę i orkiestrę kameralną (2016) w zamierzeniu miało być trzecim (ostatnim) ogniwem pewnego cyklu, który zaczął przed laty się układać. I choć po napisaniu *I już nocy nie będzie* na akordeon i orkiestrę kameralną (2010) nie planowałem żadnego cyklu muzycznego, to wiedziałem, że chcę napisać *I morza już nie ma* na klawesyn i orkiestrę kameralną (2013), a później wiedziałem, że to, co powstało, muszę dopełnić jeszcze jednym utworem.
>
> Wszystkie trzy utwory są rodzajem „koncertu" (choć tak ich nie nazywam) na instrument solowy i orkiestrę kameralną. To jest pierwsza ich wspólna cecha. Drugą są powtarzające się we wszystkich tych utworach pewne motywy i gesty muzyczne. Ale to, co dla mnie czyni z nich cykl, rozgrywa się na poziomie idei. Odwołują się one bowiem – na poziomie idei właśnie – do Apokalipsy św. Jana. W pierwszych dwóch utworach wskazują na to również tytuły, które zaczerpnięte są z Apokalipsy.

W przypadku nowego utworu bardzo długo zmagałem się ze znalezieniem dla niego właściwego tytułu. I choć rozpoczynając pracę wiedziałem, że ma być on pewną „kontynuacją", to z czasem zauważyłem, że ta muzyka prowadzi mnie gdzieś jeszcze. Inspiracją stały się słowa, które odnalazłem w książce Josepha Ratzingera pt. *Śmierć i życie wieczne* (Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2000). W pewnym miejscu, odwołując się do Heideggera, przyszły papież pisze tak:

„Gotowość oczekiwania jest sama z siebie czynnikiem przemiany. Świat, w którym budzi się gotowość oczekiwania, jest światem różnym od świata pozbawionego tej gotowości. Ale i sama gotowość jest różna zależnie od tego, ku czemu się zwraca: oczekuje pustki czy Tego, którego rozpoznaje w Jego znakach, pewna Jego bliskości właśnie wtedy, kiedy rozwiewają się czysto ludzkie nadzieje" (s. 184).

Marcin Bortnowski urodził się 1 marca 1972 w Żarach. Kompozycję pod kierunkiem Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil studiował w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu (dyplom z wyróżnieniem w 1997). Uczestniczył w II Międzynarodowych Spotkaniach Młodych Kompozytorów w Apeldoorn w Holandii, organizowanych przez Fundację Gaudeamus (1996), a następnie w warsztatach muzyki eksperymentalnej i komputerowej na Uniwersytecie w Gandawie (1997). Dwukrotny laureat Konkursu Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda (I nagroda za *Kwartet smyczkowy nr 2*, 1995; II nagroda za *Kwartet smyczkowy nr 1*, 1994), w 1997 zaś otrzymał II nagrodę za *Music for...* na dwie perkusje i dwa akordeony. W tym samym roku III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w Gdańsku otrzymała jego *Symfonia nr 1*, a w 2000 *Music in Lent* na akordeon i kwartet smyczkowy – I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Pan Accordion. Prowadzi zajęcia z kompozycji, współczesnych technik kompozytorskich i muzyki komputerowej w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W 2012 uzyskał stopień doktora habilitowanego sztuki muzycznej w zakresie kompozycji. Był stypendystą Ministra Kultury i Sztuki, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Fundacji Przyjaciół Warszawskiej Jesieni, Ernst von Siemens Musikstiftung oraz Deutschlandfunk. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich oraz Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej.

***

Paweł Mykietyn
***3 for 13* na zespół (1994)**

Kompozycja *3 for 13* Pawła Mykietyna, który rok wcześniej, w wieku 22 lat, zadebiutował na festiwalu „Warszawska Jesień" utworem *La Strada*, powstała na zamówienie Polskiego Radia. Natychmiast zyskała uznanie na świecie, otrzymując pierwsze miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu w kategorii młodych kompozytorów. Rok później (1996) utwór *Epifora*, zamówiony przez Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, zdobył pierwsze miejsce na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Amsterdamie w kategorii młodych kompozytorów. *3 for 13* jest zadedykowane Andrzejowi Chłopeckiemu.

Tytuł odzwierciedla strukturę utworu – składa się on z 3 części przeznaczonych dla 13 wykonawców. Jak napisał Marcin Gmys w komentarzu do płyty *Speechless song*, materiał utworu wywiedziony został „ze struktury prekompozycyjnej, którą jest napisana przez [Mykietyna] fuga. Fuga czterogłosowa, utrzymana w bachowskim stylu, której nigdy nie będzie nam dane usłyszeć w postaci pierwotnej, ale której kształtu z wielu fragmentów *3 for 13* – przy zaangażowaniu wyobraźni i intelektu – możemy się domyślać".

W czasie, gdy utwór powstawał, młody kompozytor był zafascynowany muzyką Pawła Szymańskiego. Poświęcił jej swoją pracę magisterską, podkreślał też kluczową rolę znajomości z Szymańskim. Wszystko to znalazło twórcze i indywidualne odzwierciedlenie w utworach z tego okresu. W rozmowie z Janem Topolskim i Ewą Szczecińską dla pisma „Glissando" Paweł Mykietyn powiedział, że „*3 dla 13* nawiązywało do konwencji, ale też nie wprost, bo poprzez Szymańskiego, czyli surkonwencji: do muzyki barokowej, ale przefiltrowanej przez niego".

W ciągu ostatnich kilkunastu lat kompozytor wykształcił nowy, odrębny język muzyczny, jednak ów entuzjazm dla surkonwencjonalizmu zaowocował w jego twórczości takimi utworami, jak *3 for 13* – trzymającymi w napięciu, intrygującymi, hipnotyzującymi...

Paweł Mykietyn urodził się 20 maja 1971 roku w Oławie. Dyplom z kompozycji w klasie Włodzimierza Kotońskiego uzyskał w 1997. Brał udział w Międzynarodowych Letnich Kursach dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu nad Wisłą (1991, 1992, 1993) oraz Gaudeamus Music Week w Amsterdamie (1992). Uczestniczył w wykładach takich kompozytorów, jak Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Magnus Lindberg, Louis Andriessen, François-Bernard Mâche czy Michael Nyman. Komponował dla solistów wielkiego formatu, do których należą Elżbieta Chojnacka, Ewa Pobłocka, Andrzej Bauer, pracuje też z wybitnymi dyrygentami, m. in. Jean-Paulem Dessy, Jackiem Kaspszykiem, Jerzym Maksymiukiem, Diego Massonem, Wojciechem Michniewskim, Reinbertem de Leeuw.

Założyciel i klarnecista działającego w latach 1990-2005 zespołu Nonstrom, specjalizującego się w wykonawstwie muzyki współczesnej. Pisał muzykę na zamówienia festiwalu „Warszawska Jesień", Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i dla zespołów Belcea Quartet, de ereprijs, Icebreaker, Kronos Quartet. W styczniu 2000 otrzymał „Paszport Polityki". W tym samym miesiącu jego utwór *3 for 13* był prezentowany na Midem Classique w Cannes. W 2008 został pierwszym laureatem Nagrody Mediów Publicznych „OPUS". W 2011 został uhonorowany Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 2012 roku został nagrodzony prestiżową nagrodą Prix France Musique Sacem za muzykę do filmu *Essential Kiling* Jerzego Skolimowskiego. Począwszy od 1996 skomponował muzykę do większości spektakli teatralnych w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Od 2008 prowadzi scenę muzyczną w Nowym Teatrze w Warszawie. Jest autorem muzyki do wielu filmów fabularnych, za które był nagradzany między innymi podczas Festiwalu Filmowego w Gdyni.

Po serii mistrzowskich utworów surkonwencjonalnych, a także tych zmierzających w nowych kierunkach, inspirowanych jego doświadczeniami w dziedzinie teatru, jak *Kartka z albumu* na wiolonczelę i komputer (2002), do jego fenomenalnych osiągnięć kompozytorskich należą utwory ostatniej dekady: Kwartet smyczkowy nr 2 (2006), Sonata na wiolonczelę solo lub z live electronics (2006), Symfonia nr 2 (2007), monumentalna, teatralna, a jednocześnie intymna *Pasja według św. Marka* na sopran, głos recytujący, głos naturalny, chór i orkiestrę kameralną (2008), rapująca *III Symfonia* na alt i orkiestrę (2011) oraz opera *Czarodziejska góra* (2015) – nowatorska reinterpretacja wątków wielkiej powieści Tomasza Manna.

A tymczasem na zakończenie całego koncertu brzmi olśniewający Mykietynowski metasurkonwencjonalizm...

Katarzyna Naliwajek-Mazurek

W tekście wykorzystano biogramy kompozytorów zaczerpnięte ze strony Polskiego Centrum Informacji Muzycznej www.polmic.pl, fragmenty ścieżki dźwiękowej filmu *Schizofrenia* Vity Želakevičiūtė-Drygas, wywiadów z pisma *Glissando* oraz z rozmowy przeprowadzonej z Pawłem Szymańskim przez Martę Ługowską (*Rozwiązać łamigłówkę...*, „Ruch Muzyczny" 1986 nr 18), cytat z książki Ewy Kowalskiej-Zając, *Oblicza awangardy: Roman Haubenstock-Ramati* (Łódź, 2000). Podziękowania dla pani Anny Falkiewicz za informacje o utworze *The Night Home* oraz dla Justyny Rekść-Raubo.



BRZMIENIE

23.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorką koncertu *Iwoną Lindstedt*

godz. **19:00 Koncert**

Krzysztof Penderecki (ur. 1933)
Quartetto per archi no. 1 (1960)

Sławomir Wojciechowski (ur. 1971)
Blind spot na amplifikowany kwartet smyczkowy (2013)

Kazimierz Serocki (1922-1981)
Fantasmagoria na fortepian i perkusję (1971)

Krystyna Moszumańska-Nazar (1924-2008)
Warianty na fortepian i perkusję (1979)

***

Witold Szalonek (1927-2001)
Improvisations sonoristiques na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968)

Marcin Stańczyk (ur. 1977)
Attorno na flet altowy, wiolonczelę i fortepian (2013)

Jagoda Szmytka (ur. 1982)
per ._o dla trzech wykonawców (2007)

Dobromiła Jaskot (ur. 1981)
Hgrrrsht na 2 amplifikowane flety i krtanie (2015)

wyk.
Ewa Liebchen – flet (w utworach *Attorno*, *per ._o* oraz *Hgrrrsht*)
Ania Karpowicz – flet (w utworach *per ._o* oraz *Hgrrrsht*)

SEPIA ENSEMBLE:
Olga Winkowska, Ostap Mańko – skrzypce
Anna Podsiadły – altówka
Anna Szmatoła – wiolonczela
Paulina Graś-Łukaszewska – flet altowy
Szymon Jóźwiak – klarnet
Wojciech Jeliński – puzon
Tomasz Sośniak – fortepian
Aleksandra Dzwonkowska – perkusja
Rafał Zapała – elektronika, opieka artystyczna, projekcja dźwięku
Artur Kroschel – opieka artystyczna

BRZMIENIE

Z hasłem wywoławczym tego koncertu, kategorią brzmienia, wiążą się pewne konfuzje. Brzmienie oznaczać może wszak już samo w sobie wydawanie dźwięku, a przecież traktowane jest też często jako synonim barwy albo faktury. Jeśli jednak założymy, że brzmienie wynika nie tylko z kombinacji tembrów faktur czy rejestrów, lecz zależne jest od znacznie szerszego zespołu cech dźwiękowych danego przebiegu muzycznego, jasne staje się, ze mamy do czynienia z problemem wielce złożonym. W rodzimej tradycji refleksja nad brzmieniem odbywa się zwykle z użyciem dwóch kluczowych terminów, z którymi, zanim przejdę do rzeczy, muszę się rozprawić. Chodzi o przymiotnik „sonorystyczny" i rzeczownik „sonorystyka". Nimi właśnie polski muzykolog Józef Michał Chomiński już pod koniec lat 50-tych opisywał obserwowane w muzyce XX stulecia zjawiska polegające na wysunięciu „na pierwszy plan jako głównego środka ekspresji i tym samym jako czynnika konstrukcyjnego wartości czysto brzmieniowych"[1]. Terminy wywiódł Chomiński z francuskiego *sonore* (= dźwięczny, wydający dźwięk) i nie podejrzewał chyba nawet, jak wielkiej i pełnej emocji fali dyskusji nad ich zakresem, znaczeniem i użytecznością da początek. „Bo co to znaczy sonorystyczny? Brzmieniowy – oczywiście. Muzyka brzmi dobrze, marnie, interesująco czy zachwycająco, ale sam fakt, że brzmi, nie jest niczym niezwykłym (jak ma nie brzmieć, jeśli jest muzyką – oczywiście, że brzmi, więc po diabła podkreślać ten fakt)" – ironizował na przykład, przywołując poglądy Zdzisława Jachimeckiego, Bogusław Schaeffer[2].

Nie da się jednak ukryć, że w ostatecznym rozrachunku pojęcia wprowadzone przez Chomińskiego okazały się bardzo „chwytliwe". Nie dość, że rozpleniły się w pracach muzykologicznych i krytyczno-muzycznych, to jeszcze uległy dalszym mutacjom, tworząc całą paletę określeń połączonych wspólnym rdzeniem i dodatkowymi kwalifikatorami. Najważniejszym z nich był bez wątpienia „sonoryzm" – termin idealnie nadający się na etykietę dla całego kierunku/stylu twórczości muzycznej, nobilitującego i wyróżniającego osiągnięcia tej generacji twórców, którą zwykło się nazywać „polską szkołą kompozytorską"[3]. Przymiotnik „sonorystyczny" stał się natomiast uniwer-

[1] Józef M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 127.

[2] Bogusław Schaeffer, *Sonorystyka współczesna* [maszynopis], s. 1, http://www.aureaporta4schaeffer.pl/uploads/docs/84c30059524afb16ec005e8973c78305993623af.pdf, dostęp: 14 maja 2016.

[3] Na temat ten wyczerpująco piszą m.in. Krzysztof Szwajgier (*Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny" 2009 nr 10, na http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1127) i Zbigniew Granat (*Sonoristics, sonorism*, „Grove Music Online" 2008, na http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/2061689?q=sonorism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit). Pierwszy autor definiuje sonoryzm jako „kierunek artystyczny" (także nurt, ruch, formację, gatunek, zjawisko, ideę, postawę) „o własnym stylu, estetyce, technice, wpływie, wyrazie, właściwościach, zbiorze dzieł. Ustanowiony został przez polskich kompozytorów z początkiem lat sześćdziesiątych i pod koniec dekady wyszedł z orbity aktualności razem z całą formacją modernistyczną. Jest ostatnim z jej -izmów". Granat z kolei stwierdza, że jest to „styl w muzyce polskiej lat 60. XX wieku, który eksplorował kontrasty w zakresie instrumentacji faktury, barwy, artykulacji, dynamiki, ruchu i ekspresji jako pierwszoplanowych elementów fotmotwórczych".

salnym „wytrychem", stosowanym instynktownie wtedy, gdy daje się wyczuć szczególną wrażliwość kompozytorów na barwę dźwięku czy fascynację „czystym brzmieniem" w różnych postaciach. Także komentatorom współczesnej polskiej sceny muzycznej „wyrywa się" niejednokrotnie konstatacja, że muzykę młodego pokolenia twórców charakteryzuje skłonność do „rafinowania sfery kolorystycznej", „wrażliwość na brzmienia, pomysłowość zestawień, energia", co w sumie zasługuje na miano „neosonoryzmu" czy też „nowego sonoryzmu"[4]. W takim razie powstaje pytanie: czy nurtotwórczą mocą obydwu izmów można usankcjonować umieszczenie obok siebie, jak w programie tego koncertu, utworów powstałych przed kilkudziesięciu laty i dzieł tworzonych niemal na naszych oczach, przez kompozytorów, którzy zasadniczo nie powołują się na łączność z ewokowaną przez lata 60-te ubiegłego stulecia tradycją?

Powiedzmy wprost i bez dalszej zwłoki – daleka jestem od takiego przekonania. Z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze – tylko jeden z bohaterów dzisiejszego koncertu używał pojęcia sonoryzmu w odniesieniu do własnej twórczości, jednakże w zgoła dalekim od stereotypowego znaczeniu. Inni nie używali go wcale lub się od niego dystansowali, nawet jeśli próbowano ich w sonoryzm uwikłać, co ważne przy próbie przywołania stanu samoświadomości kompozytorskiej, jaka się w dalszym toku tego eseju nieuchronnie dokona. Po drugie – pojęcie sonoryzmu zbyt silnie kojarzy się ze środkami o charakterze efektownej błyskotki przyozdabiającej mające w gruncie rzeczy niewiele wspólnego z rzeczywistą odnową języka muzycznego propozycje (czy słusznie? – to kwestia warta odrębnej dyskusji), by po doświadczeniach ponowoczesności mogło utrzymać swą atrakcyjność i adekwatność, nawet jako zjawisko quasi nowe. Zbyt silnie podkreśla prymat barwy dźwięku, wobec którego wszystkie inne elementy muzyki wydają się nieistotne, zbyt silnie konotuje przeszłość. Jeśli zgodzimy się z Harrym Lehmannem (a to konsensus raczej powszechny), że niemożliwe jest dziś utrzymanie pryncypiów wywołującej szok estetyki negatywnej i wyczerpują się możliwości dokonywania rewolucji materiałowych w muzyce, pojęcie to staje się bezużyteczne. Do współczesnej sytuacji nowej muzyki znacznie lepiej przystaje jego diagnoza mówiąca o „zwrocie treściowo-estetycznym", skutecznie odwodząca od dalszego mnożenia izmów na rzecz myślenia relacyjnego[5]. Wobec tego wszystkiego jestem przekonana, że brzmienie jako motyw przewodni dzisiejsze-

[4] Określenia te pojawiały się w tekstach Macieja Jabłońskiego (*Młodzi polscy kompozytorzy na „Warszawskiej Jesieni" 2010*, „Ruch Muzyczny" 2010 nr 24), Doroty Szwarcman (*Dzień pełen niespodzianek*, 27.09.2014, http://szwarcman.blog.polityka.pl/2014/09/27/dzien-pelen-niespodzianek/, dostęp: 14 maja 2016) i Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej (*Droga młodość sonoryzmu, czyli o muzyce polskiej na festiwalu*, „Ruch Muzyczny" 2012 nr 22).

[5] Zob. Harry Lehmann, *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*, tłum. Monika Zamięcka, Piotr Jan Wojciechowski, Tomasz Biernacki i Monika Pasiecznik, „Glissando" 2013 nr 22, s. 9–105. Wielce interesującą i aktualną refleksję Harry'ego Lehmana konsekwentnie przybliża polskiemu środowisku muzycznemu Monika Pasiecznik. M.in. na blogu: https://pasiecznik.wordpress.com/harry-lehmann/, dostęp: 14 maja 2016.

go koncertu nie da się „przystemplować" etykietą (neo)sonoryzmu, co nie zmienia faktu, iż każdą z zebranych w programie kompozycji cechuje specyficzny idiom brzmieniowy lub – jak kto woli – sonorystyczny. Spróbujmy zatem inaczej.

Wybrane dzieła, skomponowane w różnych momentach burzliwych dziejów nowej muzyki w XX i XXI stuleciu, posiadają każdorazowo uchwytną zmysłowo cechę, jaką jest ważka rola jakości brzmieniowych. Funkcjonują one jako jeden ze współczynników języka muzycznego kompozytorów i ich własnych strategii artystycznych, wyrastają ze zróżnicowanych podstaw estetyczno-filozoficznych. By pomóc słuchaczom doświadczyć pełniej nie tylko specyfiki brzmieniowej każdego pojedynczego dzieła, lecz także stworzyć warunki do ich percepcyjnej kontekstualizacji, proponuję zestawienie utworów w pary, które warunkuje taka sama lub podobna obsada wykonawcza. Bowiem owe media służące przekazywaniu treści muzycznych i estetycznych – od kwartetu smyczkowego poczynając, poprzez duet fortepianowo-perkusyjny, mały skład kameralny po duet fletowy (z „dodatkiem") – mają każdorazowo odmienny potencjał brzmieniowy, zdeterminowany naturą i możliwościami poszczególnych instrumentów oraz ich kombinacji z jednej strony, a z drugiej pamięcią o zaistniałych w przeszłości przykładach ich wykorzystania.

Na początek w dwóch osłonach kwartet smyczkowy jako rodzaj obsady, jednorodnej faktury instrumentalnej, a zarazem gatunek muzyczny zakotwiczony w tradycji historycznej budzącej niekłamany respekt, jeden z najistotniejszych paradygmatów zachodniej muzyki absolutnej. Pierwsza jego konkretyzacja pochodzi z samego serca polskiej awangardy i stanowi – jak mówił David Harrington – rodzaj sonorystycznego leksykonu, z którego pomysły „po dziś dzień powracają w utworach zamawianych przez Kronos Quartet u najmłodszych kompozytorów"[6]. Wynalazczość Krzysztofa Pendereckiego w zakresie technik artykulacyjnych (np. „grać między podstawkiem a strunnikiem", „efekt perkusyjny: uderzyć otwartą dłonią lub palcami w struny", „bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, uzyskane przez przesuwanie palca") była swego czasu zarówno „objawieniem", jak i wielkim wyzwaniem dla wykonawców. To właśnie artykulację sam kompozytor uznawał za zasadniczy element formotwórczy swego dzieła, tworzący „bogaty, zróżnicowany (choć w sensie nadrzędnym jednolity) materiał dźwiękowy"[7]. Gdy wziąć pod uwagę dynamiczno-dramaturgiczny kształt dzieła (ze szmerów, trzasków i stuków rodzą się dźwięki o wysokości określonej i powadzą do akordowej kulminacji, po której następuje wysokościowa dezintegracja i wyciszenie w *al niente*), mający wpływ na jego wyraz oraz nadanie pozostałym elementom muzycznym marginesowego charakteru, dość to już argumentów, by uznać *Quartetto per archi* nr 1 Pendereckiego za dzieło

[6] Michał Mendyk, *Słowiańska nuta. Rozmowa z Davidem Harringtonem*, http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/236220,1,rozmowa-z-davidem-harringtonem.read, dostęp: 14 maja 2016.

[7] Krzysztof Penderecki, nota autorska w książce programowej Warszawskiej Jesieni 1962, s. 33.

wielce reprezentatywne, wręcz modelowe dla polskiego sonoryzmu lat 60-tych XX wieku[8]. Jednakże utwór Pendereckiego zadaje kłam przekonaniu, że utwory utrzymane w tym „modnym" wówczas stylu były pozbawione czynnika intelektualnego i złożone z samych tylko działających zmysłowo, w gruncie rzeczy łatwych „efektów". Znaczącą rolę odgrywa tu bowiem myślenie konstruktywistyczne – to ścisłe artytmetyczne ciągi (np. ciąg Fibonacciego) bądź grupy regulują proces kombinowania ze sobą rozmaitych układów dźwiękowych.

Niebanalny tok brzmieniowy kwartetu *Blind spot* Sławomira Wojciechowskiego wyrasta z zupełnie innych przesłanek. Utwór jest przy tym swoistym rozliczeniem kompozytora z wcześniejszymi doświadczeniami, jego – jak sam mówi – „pożegnaniem z estetyką negatywną i próbą zarysowania świeżego konceptu formalno-brzmieniowego"[9] zarazem. Formuła tytułu odnosi się do przekonania, że najistotniejsze zdarzenia dźwiękowe rozgrywają się w „ślepej plamce", odsłaniającej się słuchaczom w wyniku nagłośnienia instrumentów. W centrum zainteresowania kompozytora leży tu sfera materializacji dźwięku oraz jego „mobilność" wyznaczona ramami precyzyjnej notacji z jednej strony, a preparacją instrumentów odkrywającą nieznane dotąd ich brzmieniowe oblicza z drugiej. W całości zaś *Blind spot* pełni funkcję ruchomego modelu, „który w zależności od poziomu nagłośnienia, rodzaju użytych mikrofonów, akustyki sali, czy jakości interakcji instrumentalistów, wypełnić się może za każdym razem nieco inną treścią"[10]. Warto pamiętać, że uchwytny percepcyjnie kształt dzieła ma swe źródła w eksperymencie, wyrasta z improwizacji, selekcji i „oswajania" najróżniejszych brzmień, a także z fascynacji kompozytora typowym dla ery cyfrowej zanikaniem granicy między dźwiękiem wirtualnym i rzeczywistym. Opiera się m.in. na przemyśleniach nad rolą gestu wykonawczego, fizycznego kontaktu z instrumentem czy muzyką jako systemem komunikacji. Ekscentryczne brzmienie *Blind spot*, pełne mikrotonowych odchyleń, szmerów, skrzypień i stuków, barw zmieniających się subtelnie w zależności od kombinacji strun skróconych z pustymi czy miejsca pobudzenia strun jest zatem pochodną wielu współzależnych czynników kreatywnych. Innymi słowy Sławomir Wojciechowski nie tylko komponuje tu brzmienia i muzykę jako „mowę dźwięków", lecz także – zgodnie z nową estetyką – jej relację do świata zewnętrznego.

Druga para utworów to dzieła przeznaczone na fortepian i perkusję – duet obsadowy, który odsyła do Béli Bartóka i jego *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję*. Obydwa prezentowane utwory przynależą do tej samej estetycznej sfery poszukiwań brzmieniowych charakterystycznych dla XX-wiecznego modernizmu. Obydwa są też jednak wysoce oryginalnym spojrzeniem na ten problem. „Ja nie robiłam ka-

[8] Zob. definicję i dystynktywne cechy sonoryzmu wg Krzysztofa Szwajgiera. Jw.

[9] Paweł Krzaczkowski, *Wyzwolony playback. Wywiad ze Sławomirem Wojciechowskim*, https://slawomirwojciechowski.wordpress.com/2014/05/17/wyzwolony-playback-wywiad-ze-slawomirem-wojciechowskim/, dostęp: 14 maja 2016.

[10] Sławomir Wojciechowski, komentarz do utworu na https://slawomirwojciechowski.wordpress.com/2014/01/22/blind-spot/, dostęp: 14 maja 2016.

talogu efektów, które już ktoś zastosował, ale one mnie inspirowały i realizowałam swoje indywidualne wyobrażenia"[11] – mówiła na przykład Krystyna Moszumańska-Nazar komentując własności swego kompozytorskiego stylu w okresie zwieńczonym skomponowaniem *Wariantów*. Natomiast dla Kazimierza Serockiego *Fantasmagoria* była materiałem do wyjaśniania wielopłaszczyznowej koncepcji „komponowania barwą dźwięku", którą w połowie lat 70-tych ubiegłego stulecia wyłożył na potrzeby kursu mistrzowskiego w Musik -Akademie w Bazylei.

Warianty łączą różnorodność barw brzmienia z niezwykle plastyczną narracją dźwiękową sterowaną zasadą kontrastu i wariabilności (stąd tytuł utworu). Dialog toczący się między instrumentami perkusyjnymi a fortepianem wykorzystuje wiele niekonwencjonalnych środków wykonawczych. Rim-shoty i jété (mocne uderzenia w środek membrany z przesunięciem i odbiciem pałki od brzegu instrumentu) na werblu, stopniowe zmiany miejsca gry na bębnach (od środka instrumentu do jego brzegu i z powrotem), glissanda, tremola (także takie, które wykonywane jest palcami na drewnianej ramie fortepianu), nieregularne repetycje, klastery – to tylko niektóre z nich. Służą one projekcji zmiennych stanów ekspresyjnych, oscylujących między *drammatico*, *tranquillo* i *misterioso*. Na rys wyrazowo-dramaturgiczny *Wariantów* mają też niewątpliwy wpływ te ich fragmenty (*improvisando*, *ad libitum*), w których kompozytorka usamodzielnia wykonawców w zakresie interpretacji znaków zapisanych w partyturze w sposób przybliżony. Co także istotne, Moszumańska-Nazar osobliwie traktuje instrumenty perkusyjne o bliżej nieokreślonej wysokości dźwięku – „nie tylko rytmicznie, lecz quasi-kantylenowo"[12]. Takie rozwiązania umożliwia jej wykorzystanie zróżnicowanych rejestrowo grup jednego rodzaju (metalowych, membranowych i drewnianych). A sam typ myślenia jest – jak można przypuszczać świadomym – nawiązaniem do umiłowanego przez kompozytorkę Bartóka, który we wspomnianej *Sonacie* zestawił nową, perkusyjną rolę fortepianu z melodycznym traktowaniem instrumentów perkusyjnych.

Fantasmagoria Serockiego jest utworem nie mniej intrygującym. Feeria brzmień jest tu pochodną zastosowania aż 37 instrumentów perkusyjnych z dzwonkami krowimi i wiszącymi butelkami włącznie oraz mnóstwa niekonwencjonalnych artykulacji, w które szczególnie bogata jest partia fortepianu. Jego struny są preparowane za pomocą wałków plasteliny, a pianista gra (palcami, paznokciami, miotełkami jazzowymi) nie tylko na strunach, ale też na wewnętrznych i zewnętrznych elementach konstrukcyjnych instrumentu (np. metalowych żebrach dzielących rejestr, kołkach od strun, boku drewnianej obudowy). Perkusista z kolei ma do dyspozycji całą gamę pałek i miotełek. W toku dzieła struktury dźwiękowe zmieniają się kalejdo-

[11] Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków 2007, s. 159.

[12] Krystyna Moszumańska-Nazar, *Autorefleksja kompozytorska*, w: Katarzyna Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2004, s. 150.

skopowo, a żadna z nich się nie powtarza, zgodnie z przyjętą przez Serockiego regułą. W rezultacie powstaje żywy, pełen subtelnych odcieni wyrazowych strumień muzyki, w których barwy dźwięku zarówno następują po sobie na zasadzie kontynuacji lub opozycji, jak i wzajemnie się przenikają tworząc „mieszanki", albo też zlewają się ze sobą i postrzegane są jako jedność. Wszystkie środki techniczne służą zaś budowaniu wyznaczonego tytułem dzieła nastroju – świata złudzeń czy iluzji z pogranicza jawy i snu, pełnego frenetycznej delikatności i tajemniczości, ale też dramatycznych erupcji. Co jednak najważniejsze, w kompozycji realizuje się osobista koncepcja formotwórczej roli barw dźwięków w muzyce. Linie, rytmy, pola, mieszanki i kompleksy barw o niekoniecznie zatartej pod względem wysokościowym rozpoznawalności są tu, jak dawniej melodia i harmonia, substancją, za pomocą której Serocki buduje formę o możliwym do zmysłowego postrzeżenia przebiegu i zrozumiałym dla słuchaczy sensie, rozwiązując na własny sposób jeden z najważniejszych problemów sztuki kompozycji w epoce postserialnej.

Trzecia para utworów, podobnie jak pierwsza, jest zestawieniem „starej" i „nowej" koncepcji kompozytorskiej, zderza dwie przestrzenie czasowe i estetyczne. Reprezentuje małe, choć zróżnicowane (uwzględniające instrumenty z różnych grup – dęte, smyczkowe i fortepian) składy kameralne jako wyraz typowej dla XX wieku i współczesności tendencji do nieuprzywilejowywania jakiegokolwiek pojedynczego zespołu jako centralnego rodzaju medium czy gatunku muzycznego. Powstają przy tym dwa kolejne, niepowtarzalne idiomy brzmieniowe. *Improvisations sonoristiques* Witolda Szalonka stanowią, obok wyżej omówionych dzieł Moszumańskiej-Nazar i Serockiego, przykład muzyki, która rozsadza wyznaczone przez słownikowe definicje, ramy sonoryzmu w muzyce polskiej. Stanowi za to wyraz szczególnego pojmowania sensu i znaczenia tego pojęcia. „Sonoryzm jawi mi się jako logiczny przejaw ukształtowania myśli muzycznej poprzez wykorzystanie absolutnie jednorazowej właściwości danych generatorów dźwięku, czyli danych instrumentów [...] Sonoryzm to jawiąca się muzyką dusza instrumentu" – pisał Szalonek[13], kładąc nacisk nie na stylistyczne parametry domniemanego nurtu, lecz na zmysłowo postrzegane treści muzyki „sonorystycznej", których nośnikiem jest barwa dźwięku. W *Improvisations sonoristiques* przedmiotem uwagi jest barwowa tożsamość czterech instrumentów będących atrybutami zespołu Warsztat Muzyczny, dla którego dzieło zostało skomponowane. Sam tytuł wskazuje na dwie główne zasady konstrukcyjne – strukturalną swobodę (sugerowaną m.in. przez przybliżone oznaczenia czasowe i elementy graficzne w partyturze) i dźwiękową innowacyjność. Ten wymiar kompozycji Szalonka nazwalibyśmy dziś chętniej raczej rozszerzonymi technikami instrumentalnymi, niż wydobywaniem z instrumentów „niewykorzystanych walorów sonorystycznych", jak zapewne wolałby kompozytor. Wiolonczela grająca zbliżone do flażoletu zgrzytliwe

[13] Witold Szalonek w rozmowie z Iwoną Szafrańską, zob. *Sonoryzm, muzyka i dusza*, „Kwarta" 2002 nr 10.

acz czyste tony, klarnet produkujący multifony i enharmoniczne tryle, puzon jako źródło wielorakich glissand, fortepian z preparowanymi strunami i pokrywą służącą gdzieniegdzie klarneciście za pudło rezonansowe – to główni aktorzy „spektaklu", którego istotą jest nie tyle eksperyment, ile wymyślanie na nowo dźwięku jako samodzielnego bytu niosącego zróżnicowane emocje i treści pozamuzyczne. *Improvisations sonoristiques* to bowiem dzieło nie tylko bardzo radykalne, lecz także posiadające „moc wywoływania przedziwnego wrażenia obcowania z naturą"[14].

Obok niego *Attorno* Marcina Stańczyka, kompozytora, którego szczególnie zajmuje idea „podźwięków" inspirowana malarstwem Władysława Strzemińskiego i jego *Powidokami*. Muzyczne ekwiwalenty „powidoków", czyli zjawisk optycznych polegających na utrzymywaniu się wrażenia wzrokowego po ustaniu działania bodźca, przybierają w jego dziełach różne postaci – są obecne jako konkretne ukształtowania materiału dźwiękowego (wszystko to co słychać po, a czasem przed danym dźwiękiem), ale też – na poziomie psychologii i twórczej inspiracji – mają sens metaforyczny[15]. Jeśli dodać do tego wiedzę o konsekwentnie poszukiwawczej postawie kompozytora oraz jego szczególnej wrażliwości na jakość brzmienia, nie może dziwić, że w *Attorno* mamy do czynienia ze złożonym i relacyjnym konceptem muzycznym. Swój charakterystyczny język muzyczny oparty na wykorzystaniu rozszerzonych technik instrumentalnych oraz teatralizacji wykonania łączy tu Stańczyk z inspiracją dokonaniami Witolda Lutosławskiego – postaci ściśle związanej z genezą i przeznaczeniem utworu. Źródłem kreatywnych pomysłów jest przemyślenie na nowo rozwiązań Lutosławskiego w zakresie formy łańcuchowej oraz kontrolowanego aleatoryzmu. Współdziałają tu partie „o dokładnie zapisanym rytmie i melodii, ale bez wspólnej synchronizacji" z fragmentami posiadającymi wspólny puls, „gdzie sama używana materia dźwiękowa jest częściowo niestabilna, lecz w pewnym sensie kontrolowana"[16]. Wspomnieć też trzeba o wykorzystaniu fragmentów wiersza Henri Michaux pt. *Z daleka*. *Attorno* jest zatem „o" Lutosławskim i „wokół" Lutosławskiego jak rodzaj metaforycznie rozumianych „podźwięków". A zrytmizowane zachowania sceniczne muzyków po wyjściu na scenę okazują się „przedźwiękami" do następującego po nich płynnie utworu, w którym wszelkie środki techniczne służą nadrzędnej idei „total performance".

W ostatniej parze utworów do demonstracji brzmieniowych praktyk artystycznych służy flet, instrument dla którego XX stulecie było „złotym wiekiem", czasem odkrywania możliwości technicznych i ekspresyjnych oraz powstawania nowego repertuaru, który wzbogacili

[14] Carl Humphries, *Witold Szalonek – choreograf dźwięku*, „Opcje" 1998 nr 2, s. 92.

[15] Zob. Marta Tabakiernik, *Marcin Stańczyk's Afterimages and Aftersounds – Reflections and Self-Reflections*, „Musicology Today" 2015, vol. 12, s. 137–146, hhttps://www.degruyter.com/view/j/muso.2015.12.issue-1/muso-2015-0014/muso-2015-0014.xml, dostęp: 14 maja 2016.

[16] Marcin Stańczyk, komentarz do partytury *Attorno* (2013) udostępnionej dzięki uprzejmości kompozytora.

tacy mistrzowie, jak choćby Pierre Boulez, Luciano Berio i Brian Ferneyhough. Zakres rozszerzonych technik fletowych jest imponujący i ciągle się urozmaica. Są one obecne także w dziełach Jagody Szmytki i Dobromiły Jaskot, lecz w żadnym wypadku nie stanowią samego w sobie celu artystycznych działań. *Per ._o* Szmytki to wedle słów kompozytorki ważny „etap na drodze odkrywania ruchu i energii ciała jako surowca muzycznego", a zarazem doświadczenie wyzwalające od „myślenia zorientowanego wysokościowo"[17]. Frapująca swą nieco surową brzmieniowością tkanka dźwiękowa utworu, pełna mniej lub bardziej „zapowietrzonych" fletowych świstów w kombinacji z ekscentrycznymi brzmieniami fortepianu skrywa wprowadzenie do indywidualnej koncepcji „muzyki gestów". U jej podstaw leży idea redukcji. W odniesieniu materiału, którego tradycyjne elementy „zredukowane są do podstawowych impulsów: punktów artykulacji, linii glissand i dłuższych dźwięków, cyrkulacji oddechu i krążenia/wymiany kamieni"[18] oraz samych instrumentów (wykorzystane są wyłącznie ustniki fletowe oraz skrajne – najwyższy i najniższy – rejestry fortepianu). To zakodowane w tytule podstawowe gesty (punkt, linia i okręg), które wykonują muzycy, ich siła, kierunek czy prędkość tworzą sens dzieła rozpoczynającego nowy etap twórczości Jagody Szmytki, zmieniającego jej dotychczasowe determinanty estetyczne. Oryginalność brzmieniowa jej muzyki została odtąd trwale zespolona z konceptem filozoficznym i poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o granice muzyczności.

Hgrrrsht Dobromiły Jaskot także dotyczy wielce interesującej idei. Oto mamy do czynienia z pospieszną, pędzącą, pełną gwałtownych zmian artykulacyjnych grą fletów. Fleciści dodatkowo używają głosu, który „narzuca nie do końca możliwe do kontrolowania zmiany w brzmieniu fletu", a w rezultacie „pozostaje wrażenie nagłych zmian i gwałtowności"[19]. Brzmienie od zawsze było przedmiotem szczególnej uwagi kompozytorki, a to co można nazwać poszukiwaniami barwowymi czy eksplorowaniem jakości brzmieniowych – chlebem powszednim na jej drodze twórczej. „Złożoność barwy to dla mnie właśnie cały potencjał dźwięku, który nie jest definiowany przez pryzmat określonej wysokości, zapisanej na pięciolinii. I to jest mój wyznacznik w procesie twórczym" – wyjaśniała Ewie Schreiber[20]. Pryncypium to zostaje zachowane również w tej opatrzonej onomatopeicznym tytułem kompozycji. Przykuwa ona uwagę niezwykłymi brzmieniami uzyskiwanymi w wyniku nie mniej niezwykłych sposobów artykulacji, przy których istotne jest odpowiednie ułożenie ust, dłoni, ruch głowy, rodzaj oddechu, pozycja języka czy gardłowy odgłos. Jak *per ._o* dla Szmyki, tak *Hgrrrsht* dla Jaskot stanowi przy tym

[17] Jagoda Szmytka, komentarz do partytury *per ._o* (2007), http://www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/szmytka_per.-o_werkkommentar.pdf, dostęp: 14 maja 2016.

[18] Jw.

[19] Cytaty pochodzą ze wstępu do partytury *Hgrrrsht* (2015) udostępnionej dzięki uprzejmości kompozytorki.

[20] Ewa Schreiber, *Wizytówka Dobromiły Jaskot*, http://meakultura.pl/publikacje/wizytowka-dobromily-jaskot-806, dostęp: 14 maja 2016.

otwarcie nowej perspektywy twórczości – w tym wypadku związanej z badaniem, w jaki sposób i w jakim zakresie przebieg czysto instrumentalnej akcji/narracji muzycznej może być zakłócony poprzez cielesną ekspresję wykonawcy „jako człowieka posługującego się tak samo oddechem czy artykulacją głosu"[21]. Eksploracje materiałowe Dobromiły Jaskot wiążą się zatem ściśle z poszukiwaniami nowych treści i sensów w muzyce.

Osiem utworów zebranych w programie tego koncertu to oczywiście tylko jedna z wielu możliwych opcji demonstracji „nurtu brzmieniowego" w polskiej muzyce ostatnich 56 lat. Nie rości ona pretensji do ukazania pełnego spektrum zjawisk. Niewykluczone, że najwłaściwszym medium byłaby do tego celu wielka, symfoniczna orkiestra, w której brzmieniowe profile, ich punkty ciężkości i najrozmaitsze „smaczki" miałyby szansę zaprezentować się w pełnej krasie. Intencją tego programu nie jest też przyklejenie wybranym kompozytorom kategoryzującej „łatki". Wiadomo przecież, że od czasu powojennej awangardy brzmieniowość została trwale zespolona z tkanką nowej muzyki i nawet stwierdzenie jej kluczowej dla struktury muzycznej rangi nie wyklucza możliwości interpretacji danej kompozycji w kategoriach zgoła innego „nurtu".

Pozostaję w nadziei, że nawet to kameralne zbliżenie problemów brzmienia w muzyce XX i XXI wieku wymownie może zaświadczyć o ich złożoności. Pozwoli prześledzić mające ograniczenia tylko w wyobraźni kompozytorskiej sposoby kształtowania brzmienia i zakresy jego dominacji. Rada bym była, by skłoniło słuchaczy także do myślenia – by w poszukiwaniach dźwiękowych dostrzegli coś więcej niż tylko pogoń za nowością, za kolejnym niewynalezionym dotąd „efektem", by chłonąc brzmieniowe akcje nie oddzielali ich od innych współczynników muzyki i nadrzędnych idei twórczych, by te zróżnicowane wizje brzmieniowe potraktowali nie tyle jako wyraz grupowych tendencji czy pokoleniowych preferencji, ile jako przejaw twórczej wolności. Dla intelektu to wyzwanie, dla zmysłów – prawdziwa uczta.

Iwona Lindstedt

[21] Informacje te pochodzą z korespondencji mailowej z kompozytorką.



REDUKCJA

24.06.2016
Narodowy Instytut
Audiowizualny
ul. Wałbrzyska 3/5

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorem koncertu *Krzysztofem Szwajgierem*

godz. **19:00 Koncert**

Preludium, foyer

Dorota Dywańska (ur. 1961)
Wschód tańczącego słońca, projekcja audio-video, wersja na taśmę i wibrafon (2012-2013); Stanisław Skoczyński – wibrafon, Jarosław Faliński – reżyseria, Dorota Dywańska – montaż

***

Tomasz Sikorski (1939-1988)
Autograf na fortepian (1980)

Zygmunt Krauze (ur. 1938)
Kwartet smyczkowy nr 2 (1970)

Magdalena Długosz (ur. 1954)
SaxSpiro na saksofony i warstwę elektroakustyczną (2011)

Zygmunt Konieczny (ur. 1937)
Wiersz na kwartet smyczkowy (2016)

Kazimierz Pyzik (ur. 1955)
Progresja na fortepian i x rąk (1983)

***

Interludium, foyer

Zbigniew Rudziński (ur. 1935)
Studium na C na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964)

***

Zbigniew Rudziński (ur. 1935)
Studium na C na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964)

Weronika Ratusińska (ur. 1977)
Amarcord na skrzypce i fortepian (2000)

Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010)
Już się zmierzcha *(Kwartet smyczkowy nr 1)* (1988)

Tadeusz Wielecki (ur. 1954)
Łagodne kołysanie, forma dramatyzowana na dęty instrument basowy, altówkę, dwie małe grupy chóralne i recytatora (2016)

***

Postludium, foyer

Projekcja ***Kompozycji unistycznych***
Władysława Strzemińskiego (1893-1952)
z zasobów Muzeum Sztuki w Łodzi

wyk.
Członkowie kwartetu smyczkowego ANTARJA QUARTET i zespołu SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE:
Barbara Mglej – skrzypce I
Elżbieta Mudlaff – skrzypce II
Magdalena Chmielowiec – altówka
Jakub Gajownik – wiolonczela
Krzysztof Guńka – saksofony
Martyna Zakrzewska – fortepian

GRUPA WESPÓŁ

Maciej Koczur – dyrygent
Magdalena Długosz – projekcja dźwięku

Organizatorzy serdecznie dziękują Muzeum Sztuki w Łodzi
za udostępnienie dzieł oraz zgodę na projekcję.

REDUKCJA

O co chodzi z tą redukcją? Co będzie redukowane? Czy w ogóle należy redukować? Przecież muzyka rozwija się, a nie zwija. Wciąż rodzą się nowe idee i techniki. Kompozytorzy i wykonawcy odkrywają wspaniałe obszary świata dźwięków i emocji. Chodzi o to, żeby dodawać, a nie ujmować. Dlaczego mielibyśmy się cofać?

Redukcja nie jest w świecie twórczości czymś nowym. Ani szczególnym. Zawsze dodawano, ale też i odejmowano. Więcej zapisanego papieru trafiało do kosza niż do wydawcy. „Nieważne co się pisze, ważne co się wyrzuca" - mawiał ponoć Lutosławski. „Biorę wszystkie dźwięki jakie znam, wyrzucam te których nie chcę i stosuję te, co zostały" - twierdził Debussy, naśladując przypisywane Michałowi Aniołowi powiedzenie, że rzeźba to bryła marmuru bez niepotrzebnych kawałków. W minimalistycznej muzyce przełomu XX i XXI wieku samooczyszczanie prowadzi do samej granicy: muzycznej esencji.

redukcja

Redukcja to przeciwieństwo ekspansji. Z natury nie awangardowa, służy nie dążeniu naprzód, ale w głąb. Nie wyklucza możliwych skrajnie radykalnych ostatecznych rezultatów. Redukcji można dokonywać na różne sposoby, tak jak różny może być ich cel oraz skutek. Cel i skutek nie zawsze pokrywają się. Bardzo często to kompozytor „dowiaduje się" od swojego utworu, czym on chce być i co w nim ostatecznie będzie ważne. Muzyka minimalizmu (wyrosła z postawy redukcjonistycznej) jest obszarem wyjątkowo obfitującym w przykłady dzieł, które stały się w końcu nie tym czego oczekiwał ich twórca. Przede wszystkim racjonalność wyjściowych założeń bladła w porównaniu z sugestywnością wyrazu, jakiego dzięki nim utwór nabywał. Tak np. ważna okazała się nie obserwacja powolnego przesunięcia między warstwami dźwiękowymi (Steve Reich), ale hipnotyczna powtarzalność melicznego wzorca. Nie zasada jednolitości fakturalnej (Zygmunt Krauze), lecz siła ekspresji stykających się i rozpadających współbrzmień. Nie wyobrażenie długiego tonu jako nieskończonej linii (La Monte Young), lecz zakłócenie poczucia czasu w bezzdarzeniowej przestrzeni. Nie akustyczne odwzorowanie echa (Tomasz Sikorski), lecz ezoteryczna aura jaką niesie pogłos uwolniony od swego źródła. Także nie montażowe zestawienia następstw akordowych (Philip Glass), ale nowa harmoniczna ekspresja.

Aby redukować, trzeba wcześniej coś mieć. Muzycznych możliwości jest ogrom. Pierwszy etap ograniczania polega na wyselekcjonowaniu odpowiedniego obszaru. Potem dopiero następuje właściwy proces docierania do elementów najprostszych, muzycznie koniecznych i wystarczających. Jeśli obszar redukowania jest odpowiednio duży, to efekt działania takiej procedury staje się wyrazisty. Jeszcze lepiej, gdy obszar jest nadmierny, bo wtedy ograniczenia odbieramy

jako zbawienne. Przerostów w muzyce bywa sporo a zauważamy je zwykle, gdy minie pierwszy etap fascynacji zadowalającej nasze skłonności do gigantomanii. Potrzeba oczyszczającej zmiany narzuca się wówczas sama.

Samoograniczająca postawa wynika zwykle z refleksji nad sensem kompozytorskiego działania. Nie znaczy to jednak, że jest wyłącznie wynikiem chłodnej spekulacji. „Mniej znaczy więcej" albo „małe jest piękne" bierze się często z cech charakteru. Inspiracje, na które powołują się redukcjonistyczni kompozytorzy, bywają zaskakujące. Zygmunt Krauze wskazuje na fascynację płaszczyznowym malarstwem Strzemińskiego a La MonteYoung – uporczywym buczeniem transformatora. Na tak szczególne olśnienia stajemy się podatni prawdopodobnie dzięki czynnikom wrodzonym. Esencjalistyczna postawa twórców to w dużym stopniu kwestia osobowościowa. Ale i z tego też powodu uruchomiony proces redukcji prowadzi do końcowego efektu za każdym razem i u każdego z kompozytorów innego.

Jeśli proces redukowania będzie trafnie przeprowadzony, to selekcja nabiera sensu. Sens artystycznego działania przejawia się jako wartość: oto powstaje ważna jakość – nie przez dołączanie nowych składników, jak to zazwyczaj się dzieje, lecz przez ich ograniczenie. Nie chodzi przy tym o cofanie się szlakiem rozwojowym muzyki, bo wówczas doszlibyśmy do powtórzenia tego, co już było. Redukcjoniści nie badają historii, lecz szukają kondensacji. Nie węgiel jest celem, lecz diament. Ideał to esencja sprowadzona do punktu.

Prototypowy punkt może pojawić się też w inny sposób: nie przez koncentrację, lecz od razu wskutek kompozytorskiej decyzji. Twórca wówczas niczego nie redukuje i nie selekcjonuje. Rozpoczyna od „czystej tablicy" (oczywiście wiemy, że w rzeczywistości taki stan nie istnieje) i arbitralnie ustanawia miejsce początku. Jest to droga elementaryzmu, wobec redukcjonizmu odwrotna. Chociaż kierunek dochodzenia do źródłowej esencji w obu przypadkach jest inny, to dalszy sposób jej wykorzystania dokona się tak samo: przez rozsianie kondensatu w muzycznej przestrzeni. Odbywa się to na dwa podstawowe sposoby: powtarzanie oraz modyfikowanie struktury początkowej i jej pochodnych. W ten sposób rozwój materiałowy ograniczony zostaje właściwościami, jakie dyktuje element wyjściowy.

esencja

Potencjalności, jakie kryją skumulowane idee i struktury – redukcjonistyczne lub elementarystyczne – są wielorakie. Mogą one wyczerpywać się szybko lub wolno, oddziaływać silnie albo słabo, być mniej lub bardziej uniwersalne, bardziej lub mniej sugestywne, itd. Pierwotna esencja pozostaje w utworze, wypełnia go swymi właściwościami, nadając mu indywidualny smak niezależnie od formy, jaką utwór przybierze – podobnie jak zawartość esencji herbacianej wszechobecnej w różnych kształtach kubków albo filiżanek.

Proces kompresji/dekompresji to idealizowany model powstawania utworu scalającego motyw zalążkowy, fakturę i formę w jedno. W praktyce podlegać on będzie niezliczonym odmianom. Redukcyjne cechy muzyki często dotyczą nie całego utworu, lecz jego części. Nie muszą być rygorystycznie przestrzegane. Podlegają licznym indywidualnym ujęciom, dzięki czemu muzyka mieni się bogactwem odmian w utworach kompozytorów takich jak: Giacinto Scelsi, Steve Reich, Wim Mertens, Meredith Monk, Karlheinz Stockhausen, Laurie Anderson, Zoltán Jeney, John Cage, La Monte Young, Simeon ten Holt, Robert Ashley, Peter Michael Hamel, Philip Glass, György Ligeti, Luis Andriessen, John Adams, Terry Riley, Jonathan Harvey, David Lang, Alvin Lucier, Klaas de Vries, Robert Moran, Phil Niblock... (Polskich twórców tutaj nie wymieniam.) Wobec tej twórczości stosowano określenia: muzyka minimalistyczna, medytacyjna, kontemplacyjna, procesualna, fazowa, pulsu, transu, repetytywna, unistyczna, naturalna, stojąca, statyczna, ambientowa, nowego wieku, nowej prostoty, itd. Nazwy takie wskazują na rodzaj doznawanych wrażeń, na domniemany sens, kompozytorskie intencje. Mimo różnic terminologicznych ich pola znaczeniowe silnie pokrywają się, często więc można używać ich zamiennie. Najsilniej upowszechniło się słowo minimalizm, dzięki intuicyjnie zrozumiałemu znaczeniu i dzięki atrakcyjności modelowego przykładu, jakim jest modalno-repetytywna muzyka amerykańska.

Redukcyjne bądź elementarystyczne utwory pojawiły się w świecie muzyki niespodziewanie. Oferowały wrażenia skrajnie odległe od ówczesnych oczekiwań. Odbierano je w kategoriach braku, przede wszystkim – braku zróżnicowania, a kompozytorów posądzano o nieudolność. To oczywiste nieporozumienie wynikało z banalnej przyczyny: zastosowania niewłaściwych kryteriów do oceny całkowicie nowych, fundamentalnie swoistych propozycji artystycznych. Niewiele może przynieść traktowanie nurtu esencji na równi z muzyką awangardy, romantyzmu, baroku, klasycyzmu czy rozrywki. Zredukowane brzmienia wymagają redukcyjnego słuchania. Wówczas – gdy oczyścimy swoje oczekiwania – możliwe będzie osiągnięcie specyficznego stanu percepcyjnego, który można nazwać dynamistatyką. Dynamistatyka jest terminem opisującym funkcjonowanie naszej percepcji w zetknięciu z obiektami esencjalnymi. Jeśli są monolitem (jak w przypadku muzyki minimalistycznej), to brakujące urozmaicenia doda nasza wyobraźnia lub obserwacja nastawiona na niuansowe zmiany. Gdy są dwoiste (jak np. w przypadku dynamicznej meliki na tle statycznego ostinata), to aktywność percepcyjna nastawiona będzie na scalanie nieprzystających do siebie warstw. Podobnie dzieje się, gdy muzyka jest na przemian statyczna i dynamiczna, np. w głośnych zabrzmieniach przedzielanych ciszą.

prekursorzy

W Polsce idee muzycznej redukcji zaczęto realizować jeszcze przed przełomem modernistyczno-postmodernistycznym roku 1968. W la-

tach 1963-64 powstały pierwsze utwory nurtu jawnie negującego serialno-aleatoryczną złożoność. Są dziełem pięciu kompozytorów: Tomasza Sikorskiego (1939-1988), Zygmunta Krauze (ur. 1938), Zbigniewa Rudzińskiego (ur. 1935), Zygmunta Koniecznego (ur. 1937), Henryka Mikołaja Góreckiego (1933-2010). Reprezentują oni „pokolenie minimalistów" – kompozytorów urodzonych w drugiej połowie lat 30-tych, jedynie Górecki wywodzi się z „pokolenia sonorystów" (pierwszej połowy dekady). Kwestia pokoleniowa ma znaczenie, bo wskazuje pośrednio na wpływ, jaki wywiera „duch czasu" na jakość zasadniczych zmian w muzyce.

Każdy z twórców rozwiązuje kwestię muzycznego nadmiaru inaczej. Ciekawe, że nawet Krauze i Sikorski, zaprzyjaźnieni od lat młodzieńczych i pozostający w stałym kontakcie, rozwinęli całkowicie odrębne modele dźwiękowego elementaryzmu, skrajnie wobec siebie różne. Spokojny w wyrazie, eksponujący ciągłość i unikający powtórzeń unizm Krauzego znajduje zaprzeczenie w gwałtownych natręctwach dysonansowych repetycji rozdzielanych długimi fermatami u Sikorskiego. Jeszcze większy kontrast tworzy wobec dysonansowego idiomu Góreckiego tonalna muzyka Koniecznego, a wobec wszystkich – jednodźwiękowa kompozycja Rudzińskiego.

Także amerykańscy minimaliści przynależą (w komplecie) do pokolenia drugiej połowy lat 30-tych. Zadziwiająca są koincydencje nie tylko dat urodzenia, ale i dat powstania pierwszych utworów, ich tytułów, preferencji obsadowych, kształtowania czasu i faktury u twórców po obu stronach oceanu. Trudno przy tym mówić o wzajemnych wpływach z powodu „żelaznej kurtyny" zamykającej mieszkańców PRL w socjalistycznym obozie i braku zainteresowania naszym krajem w wolnym świecie. *Studium na C* – o swobodnej formie i na dowolny skład – Rudzińskiego pochodzi z roku 1964. W tym samym roku Terry Riley skomponował swój *In C* – również o swobodnej formie i na dowolny skład – upowszechniony potem dzięki nagraniu płytowemu z 1968. U Rileya pulsujący w oktawie dźwięk *C* jest kanwą dla rozbudowanego patchworku fragmentów skali *C* i stanowi pierwowzór typowej dla minimalizmu amerykańskiego modalno-tonalnej monofaktury. Koncepcja Rudzińskiego jest bardziej oszczędna. Nie wprowadza meliki, harmoniki ani skali. Ekspansja jednego tonu możliwa jest tylko poprzez oktawowe zwielokrotnienia, różnicowanie tembru, dynamiki i – ewentualnie – topofonię. Jeszcze silniejszą niż u Rileya analogię dla takiej postawy mogą stanowić te realizacje projektu *Dom marzeń* La Monte Younga (1962), które eksponują wyłącznie jedną wysokość. Podobnie stało się z niezależnie odkrytymi technikami przesunięcia fazowego jednostek motywicznych – przez Sikorskiego (*Echa II*, 1963) i przez Reicha (*Its gonna Rain*, 1966); oba utwory bazują na technice nagraniowej. A także z modalno-akordowymi ostinatami u Koniecznego (*Taki pejzaż*, 1963) i Glassa (*Music in Twelve Parts*, 1974). Mimo tych podobieństw faktem jest też, że „[...] minimalizm w muzyce amerykańskiej był nurtem zdecydowanie przeciwstawiającym się zarówno aleatoryzmowi, jak i serializmowi, kierunkom charakterystycznym dla awangardy amerykańskiej i euro-

pejskiej. W minimalizmie polskim to przeciwstawienie nie występuje tak wyraźnie." – jak stwierdza Joanna Miklaszewska. Warto przyjrzeć się pierwszym polskim reprezentatywnym dla nowego kierunku utworom.

Taki pejzaż na głos i zespół (1963) Zygmunta Koniecznego w sytuacji roku 1963 był utworem niezwykłym. Stanowił ewenement zarówno na tle muzyki współczesnej, jak i popularnej, którą Konieczny wówczas, przerywając studia kompozytorskie, zaczął się zajmować. Idiom harmoniczny, jaki tu zastosował, znajdzie analogię dopiero po kilkunastu latach w utworach minimalistów. Proces akordowy oparty jest na elementarnej komórce dwu tylko najniższych dźwięków (*A* i *G*), oscylujących na przemian w odległości sekundy wielkiej. Esencjalność tej muzyki wspiera jeszcze jeden czynnik: czas trwania. Rósł systematycznie w kolejnych wykonaniach, wreszcie powiększył się ponad dwukrotnie. Na ostatnich recitalach Ewy Demarczyk odczucie maksymalnego trwania wychodziło już poza obiektywną percepcję czasu. Sygnalizował je sposób wykonania skrajne wydłużonych fraz, na granicy oddechowej i ekspresyjnej wytrzymałości.

Pięć kompozycji unistycznych na fortepian (1963) Zygmunta Krauzego to pierwszy utwór jego unistycznego okresu twórczości. Unizm jako malarską ideę jednolitego wypełnienia płaszczyzny obrazu zainicjował Władysław Strzemiński. Dla muzycznego urzeczywistnienia tej idei Zygmunt Krauze stworzył własną technikę kompozytorską bazującą na płaskich liniach melicznych składanych następnie w wielowarstwową fakturę. Zalążkiem linii jest następstwo najmniejszych, sekundowych interwałów, a pierwszym i centralnym dźwiękiem (choć w innych głosach powielanym w transpozycjach) – dźwięk *as* w środkowym miejscu klawiatury. W tym cyklu *Kompozycja IV* najsilniej spełnia kryteria ujednoliconej faktury. Unizm muzyczny nie jest redukcyjny, bo niczego nie redukuje. Przeciwnie, jest projekcyjny; wychodzi od centralnego elementu i rozwija konsekwencje tego wyboru.

Utwór *Echa II* na 1-4 fortepianów, perkusję i taśmę (1963) Tomasza Sikorskiego kondensuje w sobie ideę, technikę i styl, który pozostanie zasadniczo niezmienny do końca życia kompozytora. Tak jak Krauze doznał „objawienia" na wystawie dzieł polskich konstruktywistów, tak też i dla Sikorskiego silnym przeżyciem stało się doznanie zjawiska echa w Tatrach. Wskazuje na tę ideę tytuł utworu, uznanego przez kompozytora za opus pierwsze. Echo dla dźwięku to jego rezonans, cień, aura, zjawa. Należy do elementarnych zjawisk akustycznych, tutaj zaś staje się zaczynem rozwijanym w statyczną prezentację kolejnych zabrzmień, nagłosów, wygłosów i cisz. „Generalnie technikę kompozytorską Sikorskiego cechuje drastyczne ograniczenie elementów i prostota wszystkich środków. Najważniejszy dla niego był dźwięk z wybrzmieniem, pogłosem. Dlatego jego muzyka jest statyczna, ściszona, choć nie pozbawiona akcentów dramatycznych." – pisze Ewa Wójtowicz.

Studium na C na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964) Zbigniewa Rudzińskiego sprowadza esencję muzyczną do jednej

tylko wysokości. Trudno o większe samoograniczenie. Skrajna powściągliwość w obszarze skali wysokościowej pozwala w zamian na bardziej czytelną grę w zakresie innych parametrów dźwięku. Ostatnie zabrzmienie nie może zawierać dźwięku *C*. Z tego samego roku pochodzi *Trio smyczkowe* operujące w I części zunifikowaną modalną fakturą, w zapisie unisonową, w realizacji brzmiącą zależnie od klucza, w jakim czytamy nuty.

Choros I op. 20 na smyczki (1963-64) Henryka Mikołaja Góreckiego otwiera nowy etap w twórczości kompozytora. Odtąd będzie on doskonalił własne, samodzielnie koncypowane środki kompozytorskiej dyscypliny, bazując na elementach najprostszych. Utwór odznacza się pierwotnością jednolitej materii, poszerzanej od unisonu do mocno rozbudowanych klasterów. Jako nowy czynnik pojawia się periodyczność i wyeksponowana mimo złożonej materii jednolitość przebiegu brzmieniowego. „Skala czasowa utworu i mocno okrojone środki kolorystyczne i motywiczne mają, być może, swoje najbliższe odpowiedniki nie w muzyce, a w medytacji lub współczesnym malarstwie abstrakcyjnym." – pisze Adrian Thomas. Ta masywna muzyka posiada obsadę idealną dla sonorystycznego modelowania – okazuje się jednak wyznaniem esencjalizmu.

W późniejszych latach, wraz z ekspansją minimalizmu amerykańskiego i upowszechnieniem programów komputerowych, redukcjonistyczną praktykę podjęło kilku kompozytorów młodszych generacji – część z nich w obszarze muzyki użytkowej: teatru, filmu, telewizji i radia. Obecnie minęło ponad pół wieku od momentu zainicjowania nurtu esencjalistycznego w Polsce. Nadal pozostaje on niemal niezauważony. Nie mamy żadnej monografii tego kierunku, czy choćby omówienia prasowego, żadnego wydania płytowego, nie odbył się żaden festiwal lub koncert elementarno-redukcjonistycznej muzyki (ten jest pierwszy). Skutki nie są błahe. Skupieni na archaicznym przekonaniu o nadrzędności talentu nad ideą sami rezygnujemy z tego, co w opinii zewnętrznej najistotniejsze: waloru koncepcyjnego twórczości. W naszej historii nie możemy poszczycić się zainicjowaniem np. wielogłosowości, form otwartych, motetu, opery, technik polifonicznych, muzyki seryjnej i serialnej, formy sonatowej, itd. Istnieją wszakże dwa pola z ważnym wkładem polskich kompozytorów w uniwersalny rozwój muzyki: esencjalizm oraz sonoryzm. Nie zostały u nas właściwie docenione, chociaż sonoryzm doczekał się pewnej nobilitacji dzięki uwadze krytyki zagranicznej. Redukcyjny esencjalizm egzystuje na poziomie elementarnym.

koncert

Zredukować repertuar polskiego redukcjonizmu do jednego występu jest rzeczą trudną nie tylko ze względu na ilość utworów, ale też i na ich specyfikę. Minimalistyczne dzieła lubią długo trwać, koncert zaś jest krótki. Stąd też czas trwania był jednym z kryteriów doboru. Inne preferencje to: obecność dzieł inicjatorów esencjalizmu sprzed

53 lat, reprezentatywność dla polskich odmian tego zjawiska, różnorodność wyrazowa, ahierarchiczność (zawieszenie ocen pozawarsztatowych). Spośród założycielskich dla całego nurtu utworów tylko jeden (Zbigniewa Rudzińskiego) znalazł się w programie koncertu. Dzieła pozostałych czterech twórców są późniejsze. Kompozycje Doroty Dywańskiej, Magdaleny Długosz, Kazimierza Pyzika, Weroniki Ratusińskiej i Tadeusza Wieleckiego stanowią ich istotne uzupełnienie.

Ważny był też wybór miejsca. Przestrzeń budynku NInA koresponduje z muzyką redukcjonistów swą ascetyczną architekturą a zarazem oferuje wsparcie technologiczne. Występ rozpocznie się (zgodnie z minimalistyczną tradycją) jeszcze przed przybyciem słuchaczy. Powita ich utwór Doroty Dywańskiej wypełniający całą przestrzeń dźwiękiem oraz projekcjami na dostępnych powierzchniach. Podobnie podczas przerwy zabrzmi na wszystkich kondygnacjach wykonany na żywo tak ważny dla muzyków ton *C* w kompozycji Zbigniewa Rudzińskiego. Bogate wyposażenie multimedialne sali koncertowej będzie wykorzystane oszczędnie. W muzyce przeważać będą jednolite faktury, liczne uproszczenia, repetycje, statyczne osadzenia. Wpłynie to być może na dynamistatyczne sposoby percepcji – albo w całych utworach, albo w ich częściach. Dynamistatyka pojawia się w sposób naturalny, kiedy ewokowana jest bez wspomagania środkami elektronicznymi.

Wykonawcy to młodzi entuzjaści muzyki współczesnej z doświadczeniem zdobytym na estradach koncertowych a przede wszystkim na międzynarodowych warsztatach nowej muzyki organizowanych przez „Warszawską Jesień" i Niemiecką Radę Muzyczną. Intencją wykonawczą jest poszerzenie sfery swobody interpretacyjnej oraz formalnej – w porozumieniu z kompozytorami. Oto utwory:

Dorota Dywańska
***Wschód tańczącego słońca* na taśmę i wibrafon (2013)**

Wśród licznych dzieł „słonecznych" Doroty Dywańskiej utwór ten optymalnie łączy zminimalizowanie środków z symboliczną inspiracją. Może służyć za przykład dynamistatycznego ożywiania wibrującej ciągłości. „Starałam się żeby w tym utworze było dużo energii, dużo zdarzeń." – pisze autorka. Pentatoniczną modalność ujednoliconej faktury dopełniają więc inkrustacje żywych dźwięków – w tym przypadku nagranego wibrafonu. Warstwa projekcji wideo stanowi ważne wizualne dopełnienie. Obrazy przedstawiają alegorie „narodzin światła" oraz postaci „Eurydyki wśród kwiatów, w które odchodząca nimfa się przemienia". Bo „w ciszy i radości dźwięk jest myślą". Kaseta DVD zawiera dwa wiersze kompozytorki, oto początek pierwszego:

> Podniosłam głowę i zobaczyłam
> Mandarynkowe słońce.

Przez niebieski otwór w swojej lewej dłoni
poczułam jego słodki zapach.

Błękitno-zielone motyle uniosły mnie
W prześwietloną i ciepłą przestrzeń snu.

W moich oczach rozlały się dwa jeziora
Pełne tęczowo-kolorowych ryb [...].

Tomasz Sikorski
***Autograf* na fortepian (1980)**

Muzyczny podpis kompozytora jest zwięzły, zakreślony łukiem łączącym dwie tylko dłużej wytrzymywane wysokości: *c* i *ges*. Ich trwania dopełniają szybkie repetycje dysonansowych echowań. Otrzymujemy naprzemienne stany dźwiękowych nagłosów i wygłosów dzielonych fermatami. *Autograf* to autorskie potwierdzenie osobistych cech stylu, do jakich należą: minimalizacja środków, repetycje, ustatycznienie, echowanie, cisza, nawroty formalne, tembr fortepianu.

Zygmunt Krauze
II Kwartet smyczkowy (1970)

Ten utwór został najpierw narysowany; w archiwum kompozytora zachowały się szkice czterech pulsujących wspólnym falowaniem linii odzwierciedlających płynne zmiany w parametrach ambitusu, amplitudy i prędkości. Zgeometryzowana muzyka zachowuje elementarność środków charakteryzującą pierwsze kreacje muzyki unistycznej. Przebiegiem formalnym rządzi zasada zwierciadlanej symetrii, zorientowanej zarówno pionowo wokół kolejnych osi pionowych współbrzmień, jak i poziomo wobec centralnej osi wysokościowej dźwięku *as*[1]. Muzyka narasta i wycofuje się w sposób nieschematyczny we wciąż nowych konfiguracjach dynamiki, wysokości i tempa, nie zatracając jednakże cechy podstawowej: swej ciągłości (nakaz gry *legato sempre*). Faktura kwartetu naprzemiennie rozrasta się i zwija nakreślając oscylacyjny profil procesu dźwiękowego o potencjalnie nieskończonym trwaniu.

Magdalena Długosz
***SaxSpiro* na saksofony i warstwę elektroakustyczną (2011)**

Jednorodność utworu bazuje na drganiu stroika. Próbki służące elektronicznym przekształceniom nagrane zostały przez Daniela Kientzy na siedmiu rodzajach saksofonów, od sopranino do kontrabasowego. Podczas koncertu solista gra na dwóch saksofonach: sopranowym i tenorowym.

Nasycona brzmieniowość warstwy elektroakustycznej może stanowić – mimo swego bogactwa – przykład powściągliwości. Próżno szukać w tym utworze efektów, którymi wielu autorów muzyki elektronicznej stara się przyciągnąć do głośników naszą uwagę: brumów, sprzężeń, beatów, usterek, itp. Jest to nierepetytywna muzyka ciągłych pasm inkrustowanych sonorystyką żywego instrumentu. Dominuje rozmaitość fluktuacji, oddechowość zawarta w tytule i ciągłość, jako zasada rozwoju. Podczas wykonań swych utworów kompozytorka dodaje walor – jak to nazywa – „ożywienia interpretacyjnego", dzięki osobiście realizowanej projekcji dźwięku w przestrzeni.

Zygmunt Konieczny
***Wiersz* na kwartet smyczkowy (2016)**

Muzyka Koniecznego zawsze wywodzi się z tekstu i ze śpiewu, nawet jeśli jest czysto instrumentalna i beztekstowa, jak w tym przypadku. Utwór stanowi adaptację na kwartet smyczkowy jednej z części *Kwartetu na cztery gamby* (zamówienie Fundacji Forte) z roku 2011. Operuje charakterystycznym językiem po raz pierwszy zastosowanym przez kompozytora w muzyce do *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Starym w Krakowie w roku 1974. Jest to język dynamistatyki naprzemiennej, snującej następstwa dźwięku i ciszy. Panuje silna asceza środków: lakoniczność zbiorowej wypowiedzi, równoległe przesuwanie akordów, ujednolicenie faktury. Poetyka krótkich, poszarpanych fraz przedzielanych pauzami buduje dziwną aurę napięcia o charakterze bardziej jednak lirycznym niż dramatycznym.

Kazimierz Pyzik
***Progresja* na fortepian i x rąk (1983)**

Każda jednokierunkowa progresja musi się skończyć, tutaj jednak tak się nie dzieje. Partytura zawiera krótki zapis nutowy początku opadającej czterogłosowej tonalnej progresji oraz ujętą w siedmiu punktach tekstową instrukcję wykonania. „Utwór polega na powtarzaniu podanej progresji od możliwie najwyższych do możliwie najniższych rejestrów fortepianu, nawet jeśli część dźwięków będzie poza zasięgiem klawiatury. [...] Utwór rozpoczyna jeden wykonawca, a następnie dochodzą z tą samą progresją unisono lub w tercji kolejno inni wykonawcy, kiedy tylko pojawi się nie zajęty przez nikogo fragment klawiatury." – poleca kompozytor. W ten sposób, przez sukcesywne uzupełnianie tokiem muzycznym opróżniających się rejestrów, kompozycja staje się muzyką potencjalnie wieczną. „Niektórzy widzą w tym utworze nawiązanie do cyklu narodzin i śmierci." – komentuje *Progresję* Kazimierz Pyzik.

Zbigniew Rudziński
***Studium na C* na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964)**

Trudno o dalej idące samoograniczenie; materiał wysokościowy kompozycji Zbigniewa Rudzińskiego to wyłącznie (z jednym wyjątkiem) dźwięk *C*. Realizacyjne urozmaicenie wnoszą zmiany rejestrów, sposobów artykulacji, dynamiki, tempa i trwania każdego z trzynastu odcinków. Dopiero na samym końcu zaznaczone jest w partyturze przekreślone *C*. Znaczy to, że należy zagrać dowolną wysokość z wyłączeniem dźwięku tytułowego.

Weronika Ratusińska
***Amarcord* na skrzypce z delayem i fortepian (2000)**

Zwiewność powtarzanych i subtelnie przekształcanych tonalnych motywów figuracyjnych urozmaica w dwóch miejscach efekt echa uzyskany dzięki urządzeniu opóźniającemu dźwięk. „*Amarcord* w języku retoromańskim ma znaczenie zbliżone do 'przypominam sobie' [...]. Utwór ten nie zawiera jednak warstwy programowej, jak również nie ma odniesień do filmu Felliniego o tym tytule. To raczej luźne obrazy, pojawiające się w podświadomości, którym może sprzyjać muzyka o charakterze repetytywnym." – pisze kompozytorka w tekście załączonym do autorskiej płyty z muzyką kameralną. Kompozycja dedykowana jest Patrycji Piekutowskiej.

Henryk Mikołaj Górecki
***Już się zmierzcha*, muzyka na kwartet smyczkowy (1988)**

Cztery esencjalne elementy wyznaczać będą treść dźwiękową utworu. Są to: meliczne ślady pieśni *Już się zmierzcha* Wacława z Szamotuł oraz współbrzmieniowe motywy wsparte na szkielecie interwałowym tercji, kwinty i nony. Repetycyjność i dalsze samoograniczenia pojawiają się i przenikają na różnych poziomach. Utwór może być przykładem kondensacji fakturalnych, które służą wewnętrznemu kontrastowaniu a więc – jako całość – nie budują minimalistycznej ciągłości. Esencjalizm *Kwartetu* jest wieloelementowy a rozpiętość ekspresji ogromna, także dzięki „statycznej energii" (określenie Adriana Thomasa) wyzwolonej w dynamistatycznie kształtowanych fragmentach . Do partytury kompozytor dołącza własny tekst:

PRZED ZMIERZCHEM
kury gdaczą
gęsi-kaczki gęgają
psy poszczekują

konie rżą
świnie kwiczą
barany beczą
krowy ryczą

Chłopi pokrzykują
Baby się drą
Dzieci biegają
Muzyka rżnie
RUCH-Zgiełk

Wszystko to powoli zamiera
uspokaja się

Dymy z kominów
Światła w oknach
Mgiełka na polach – łąkach
Anioł Pański z oddali
S P O K Ó J – Cisza.

Odczytywanie kwartetu jako ilustracji zmitologizowanej sielskości nie będzie właściwe. Nie zdołamy dopasować tych opisów do słyszanej muzyki. Tak silnie nasycony semantycznymi odniesieniami utwór prezentuje się jednak nie jako narracja, lecz forma: wyraziście skonstruowana, wielowymiarowa, elementarystyczna.

Tadeusz Wielecki – Łagodne kołysanie, forma dramatyzowana na dęty instrument basowy, altówkę, dwie małe grupy chóralne, recytatora i taśmę (2016)

Akcja sceniczna jest tu oszczędna a cel działań tajemniczy. Naprzemienne balansowanie odbywa się w osi kilku opozycji: strony lewej i prawej, ruchu i bezruchu, znaczenia i nonsensu, instrumentu i głosu. Dodatkowo, dynamistatyczne złudzenia wnosi warstwa tekstu.

Łagodne kołysanie jest adaptacją utworu *Model subiektywny* na tubę, altówkę, taśmę i nieformalną grupę wykonawców z roku 2012. Posiada kilka wersji obsadowych, może też być różnie formowane na bazie kilkunastu fragmentów: mówionych, granych lub mieszanych. Zapis utworu składa się z części nutowej, tekstowej (opis oraz treść) i dźwiękowej (taśma). Tutaj wykonane zostaną części: *Wehikuł czasu*, *Szeptem*, *Złotousty złoczyńca*, Łagodne kołysanie. Tekst i dramaturgia są dziełem kompozytora.

Szeptem
Szept. Szept. Szeptem.
Szept. Szeptem.
Szeptem. Szeptem.
Szept. Szept. Szept.

Złotousty złoczyńca
O raju, jaka jura – jak w raju!
raju
raju
raju

rajura
jura
jura [...]

Łagodne kołysanie

ŁA	–	GOD
NE	–	KO
ŁY	–	SA
NIE	–	
	–	ŁAD
NE	–	ŁA

NIE [...]

Krzysztof Szwajgier



ENERGIA

25.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **18:00 Rozmowa w nurcie**
Spotkanie z kuratorką koncertu *Małgorzatą Gąsiorowską*

godz. **19:00 Koncert**

Grażyna Bacewicz (1909-1969)
Sonata na skrzypce solo nr 2 (1958)
wyk.
Jan Pietkiewicz – skrzypce

Hanna Kulenty (ur. 1961)
Preludium, Postludium i Psalm na wiolonczelę i akordeon (2007)
wyk.
TWOGETHER DUO:
Magdalena Bojanowicz – wiolonczela
Maciej Frąckiewicz – akordeon

Jarosław Siwiński (ur. 1964)
Sestetto na kwartet smyczkowy, kontrabas i fortepian (2013)
wyk.
O.S.Q OPIUM STRING QUARTET:
Agnieszka Marucha – skrzypce I
Anna Szalińska – skrzypce II
Magdalena Małecka-Wippich – altówka
Olga Łosakiewicz-Marcyniak – wiolonczela
Małgorzata Kołcz – kontrabas
Julia Samojło – fortepian

***

Jerzy Kornowicz (ur. 1959)
Dzwony od Nielisza (z cyklu *Czas się żarzy)*
na dwa fortepiany (2011)
wyk.
DUO APPASIONATO:
Dominika Grzybacz – fortepian
Klara Kraj – fortepian

Marcin Błażewicz (ur. 1953)
Kwintet fortepianowy „... duch łąk, ... duch pól" (2004)
wyk.
Julia Samojło – fortepian
O.S.Q OPIUM STRING QUARTET

Bartosz Kowalski (ur. 1977)
Circles on the Water na harfę, wibrafon, fortepian i kwartet smyczkowy (2011)
wyk.
Ilina Sawicka – harfa
Krzysztof Niezgoda – wibrafon
Bartosz Kowalski – fortepian
Katarzyna Denkiewicz – skrzypce I
Iga Wasilewska – skrzypce II
Jerzy Sawicki – altówka
Karolina Pływaczewska – wiolonczela

Tomasz Jakub Opałka (ur. 1983)
Loca deserta na gitarę klasyczną i kwartet smyczkowy (2012)
wyk.
Aleksander Wilgos – gitara
O.S.Q OPIUM STRING QUARTET

„Pantha rei", wszystko płynie, wszystko jest w ruchu. Zasadą świata jest zmienność – twierdził Heraklit, jeden z pierwszych filozofów przyrody. Człowiek, będący częścią tego *primum mobile*, od pradziejów próbuje znaleźć swoje miejsce w Mechanizmie Wszechświata, ustanowić własne prawa kierujące rozwojem jednostek i zbiorowości. Czy do końca to mu się udaje? „Natura nasza jest w ruchu; zupełny odpoczynek to śmierć".[1] Mocne słowa. Zaczerpnięte z II rozdziału *Myśli* Blaise Pascala w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Filozof nie negował wartości refleksji, kontemplacji przynależnej momentom spoczynku, pisze o tym w kolejnych akapitach; wyjaśnieniem tak radykalnej konkluzji jest owo słowo „zupełny" (w oryginale „entier"), oznaczające inercję, zaniechanie, odmowę aktywności wynikającą z pobudek fizycznych lub psychologicznych. Naturalna skłonność człowieka do niepozostawania w biernym bezruchu ma swoje uzasadnienie antropologiczne – i to zarówno na poziomie zmiennych warunków bytowo-kulturowych, w jakich dokonywał się rozwój gatunku ludzkiego, jak i w aspekcie psychologicznym – przy zastrzeżeniu, że obie te sfery są współzależne. „Homo inquietus", „człowiek niespokojny" – to jednostka wiedziona niemającą granic pasją poznawczą, poszukująca, ale też próbująca wyładować swoje emocje i nadać im kształt czytelnego dla innych komunikatu. Nie tylko w formie werbalnej, ale w przekazie ponad-słownym, według wielu najdoskonalszym, bo dotykającym istoty bytu, zdolnym do wyrażania intersubiektywnych przeżyć. Od pra-krzyku człowieka pierwotnego, owego praźródła muzyki, do skomplikowanych form dźwiękowych koncypowanych w ciągu dziejów przez rzesze kompozytorów – samo pojęcie muzyki znacznie się poszerzyło. Jedno wszakże pozostaje niezmienne: muzyka rozgrywa się w czasie. Czas realny utworu muzycznego wypełniony jest treścią dźwiękową o różnym stopniu intensywności. Decydujący wpływ ma tutaj agogika, owo połączenie rytmu, tempa i dynamiki określające charakter utworu. Warto te podstawowe prawdy przypomnieć, bo często, a w muzyce XX i XXI wieku w sposób szczególnie wyrazisty, owe „wtórne" – jak określała je tradycyjna muzykologia – wobec melodii elementy, w połączeniu z brzmieniem, stanowią kompozycyjną dominantę, tworzą styl utworu.

Istnieją w muzyce dwa główne, opozycyjne stany: nazwijmy je za Bohdanem Pociejem „stanem adagia" i „stanem allegra". Adagio – według autora – wyraża wolę trwania, „tęsknotę – metafizyczną, nie sentymentalną! – do wydźwignięcia się z nizin bytu doczesnego do wyżyn Bytu wiecznego".[2] „Stan allegra" postrzegany jest jako wyraz – mówiąc językiem filozofów – „immanentnego życia", epikurejskiego z ducha, umiarkowanego hedonizmu. O tym, że muzyka porusza emocjonalną sferę człowieka wiedzieli już starożytni Grecy,

[1] Blaise Pascal – *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, pierwodruk: Poznań-Warszawa 1921, źródło: domena publiczna

[2] Bohdan Pociej – *Późny styl: Wagner-Bruckner-Mahler*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, Katowice 2002, s.104

przypisując określone właściwości wyrazowe konkretnym skalom, nadając im status oddziaływania moralnego. Współczesna psychologia muzyki zajmuje się tym problemem bardzo obszernie, poddając różne grupy ludzi wielokierunkowym badaniom i formułując na tej podstawie wnioski o „znaczeniu i emocji w muzyce" – by przywołać sławną rozprawę Leonarda B.Meyera.[3] Na poziomie podstawowym można badać reakcje różnych ludzi na określone bodźce dźwiękowe; wiadomo, że efekt pobudzenia emocjonalnego powodowany bywa szybkim tempem, jednak owo uczucie, zależnie od konfiguracji innych elementów, takich, jak głośność, szybkość zmian, natężenie dynamiczne może wywoływać reakcje pozytywne lub negatywne – od uczucia radości do lęku i złości. Skala owych reakcji zależy zarówno od reprezentatywności badanych grup, jak i rodzaju aplikowanej muzyki; jest to obszar zbyt odległy od naszych rozważań, by szczegółowo się nim zajmować. Badania dokonywane na poziomie podstawowym, to znaczy klasyfikowanie reakcji na elementarne bodźce dźwiękowe niczego nam jeszcze nie mówią o pewnych historycznych uwarunkowaniach, którym muzyka zawdzięcza swój kształt, ani o tym jaki jest jej estetyczny i kulturowy *background* w danym okresie, skąd biorą się style historyczne i indywidualne. Można w tym miejscu zapytać, czy istnieją jakieś podstawowe, pryncypialne zasady, którym muzyka, niezależnie od swej stylistycznej przynależności, podlega, jakie stany duchowe określające tożsamość jednostek lub zbiorowisk wyraża? Nasuwa się tu nieodparcie dualistyczna koncepcja sztuki zaproponowana przez Friedricha Nietzschego. Jego teoria sztuki apolińskiej i dionizyjskiej przetrwała do naszych czasów w formie uproszczonej, dalekiej od zawiłej argumentacji autora, który swoje rozważania odnosił przede wszystkim do muzyki niemieckiego romantyzmu i sztuki Wagnera. Metafora „sztuki apolińskiej" – harmonijnej, emocjonalnie zrównoważonej, zamkniętej w logiczne i przewidywalne ramy formalne oraz „sztuki dionizyjskiej", która zgodnie z naturą boga wina burzy ustalony ład, umożliwia „kontakt z siłami pierwotnymi i instynktownymi"[4], jest gwałtowna, nieprzewidywalna – to wygodne narzędzie służące do opisu wielu zjawisk w muzyce tak dawnej, jak i współczesnej. Przy zastrzeżeniu, że owe pierwiastki rzadko występują w swej postaci czystej, często w dialektycznej współzależności.

Bohdan Pociej charakteryzując muzykę baroku pisał: „Muzyka epoki baroku pełna jest ruchu; ruch wypełnia ją, wydawałoby się, całkowicie. Ruch i w konsekwencji zmienność. Lecz pod spodem tego ruchu i zmiany wydaje się rysować, utrwalać coś stałego: forma, konstrukcja, kształt (...). Pod powierzchnią tedy ruchu w formach muzyki baroku – z wyjątkiem może pewnych form (np. preludia), których samą istotą jest czysty ruch dźwięków – tkwi stałość."[5] Jako przykład dialektyki owej stałości i zmienności w formach muzyki baroku

[3] Leonard B. Meyer – *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974

[4] Enrico Fubini – *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2002, s.322

[5] Bohdan Pociej – *Idea, dźwięk, forma*, Kraków s.72

podaje autor fugę i passacaglię. Obie przetrwały do naszych czasów. Warto zwrócić szczególną uwagę na passacaglię wariacyjno-ostinatową – ileż odmian tego gatunku znajdziemy w utworach tak nienazwanych, ale czerpiących z samego pomysłu powtarzalności w nieskończonych odmianach pewnego wzoru, „pęczniejącego" czasem od kumulacji energii, powiększania ambitusu brzmienia, dojścia do punktu kulminacyjnego i finalnego rozładowania. W utworach, które reprezentują nurt „energetyczny" takich przykładów znajdziemy aż nadto. Nie zrodziły się one *ex nihilo*, prawzoru owej powtarzalności intensyfikującej przebieg utworu muzycznego szukać możemy głęboko w średniowieczu - w porządku modalnych *ordines*, w motetowej izorytmii.

Ruch, szybki przepływ energii może ewokować uczucia pozytywne, wyzwalać radość, lub – zgodnie z projektem Nietzschego – reprezentować „światopogląd tragiczny"[6], pozbawiony iluzorycznych projektów „naprawy" ludzkości poprzez postęp naukowy czy nową organizację życia społecznego. Ów „tragiczny" pierwiastek ujawniający drzemiące pod powłoką kultury, wpisane w naturę człowieka instynkty – odnajdujemy w **witalistycznym** nurcie muzyki XX wieku, w wielu dziełach Béli Bartóka, Igora Strawińskiego czy Sergiusza Prokofiewa. Targane „sejsmograficznymi" wstrząsami *Święto wiosny* Igora Strawińskiego to nie opis pogańskiego obrzędu dokonany „z wygodnej i bezpiecznej wieży kultury"[7] ale próba utożsamienia się z pradawnym rytuałem. „Pogańska barbarzyńskość, wybuchowa melancholia, skłonność do demonizmu, przerażający śmiech – to elementy węgierskie wyrażone zarówno w muzyce Bartóka, jak i w bliskiej mu poezji Endre Ady, która wywarła na jego estetykę zasadniczy wpływ" – pisze o muzyce twórcy *Zamku Sinobrodego* Witold Rudziński.[8] Sergiusz Prokofiew, mimo witalności wielu swoich utworów, nie wpisuje się tak wyraziście w ów ekspresjonistyczno-barbarystyczny nurt. Dwudziestowieczny witalizm ma bowiem wiele odmian kształtujących się w duchu sprzecznych nieraz ideologii, jakie naznaczyły wiek przemysłu i technologicznego postępu. Apologia żywotności, energii, siły, dynamizmu, jako przejawów współczesnej cywilizacji, wyrażała się zarówno w „industrialnych" dziełach włoskich futurystów pragnących zanegować przeszłość wraz z jej kulturowym dorobkiem, jak i w nastawionych antyromantycznie utworach twórców nawiązujących do energetyki muzyki baroku czy klasycyzmu, pragnących odnaleźć w tych epokach wzór apollińskiego ładu i porządku. Witalizm w XX wieku przybierał zatem różne formy – nie tylko burzycielsko-wichrzycielskie, którym patronował nienasycony Dionizos, ale także klasycystyczne, „apollińskie". Określenie „witalizm" wskazuje bowiem bardziej na charakter muzyki niż na cechy stylotwórcze. Pewne jego elementy odnajdujemy przecież także w muzyce późnych romantyków, chociażby u Franciszka Lisz-

[6] Friedrich Nietzsche – *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, cyt. za: Enrico Fubini – *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2002, s.322
[7] Maria Piotrowska – *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s.27
[8] Witold Rudziński – *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, Kraków 1964, s.12

ta. W odniesieniu do muzyki XX wieku ten typ ekspresji określa się mianem barbaryzmu, fowizmu, motoryzmu. Niektóre dzieła inspirowane folklorem, zwłaszcza rytmika „energetycznych" tańców, także wpisują się w ów nurt. Oberkowe wirowanie w finale *Koncertu fortepianowego* z 1949 roku Grażyny Bacewicz, to najczystsza postać witalizmu inspirowanego folklorem. Pogodny witalizm reprezentuje nagradzane na wielu konkursach *Concerto giocoso* Michała Spisaka z 1957 roku. A szczytowym przykładem witalnej siły zaklętej w barokowo-neoklasycznym wzorze jest *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz z 1948 roku, nazwany przez Stefana Kisielewskiego „współczesnym koncertem brandenburskim". Sam Kisiel ma w swym kompozytorskim dorobku wiele utworów „energetycznych", których istotę ujawnia nawet w tytułach, takich, jak *Moto perpetuo* na fortepian z 1953 roku czy *Perpetuum mobile* na orkiestrę z 1954 roku.

Energetyczny charakter dzieła nie musi się przejawiać wyłącznie w żywiołowej motoryce. Na przełomie lat 50-tych i 60-tych XX wieku w muzyce polskiej objawił się szczególny rodzaj witalizmu manifestowany w postaci brzmieniowych eksplozji dźwiękowych, uporządkowanych czasem według ścisłych, na przykład serialnych reguł. Zjawisko, którego źródłem stało się brzmienie uzyskiwane często dzięki niekonwencjonalnym sposobom wydobywania dźwięku z instrumentów tradycyjnych, lub zastosowaniu nowych źródeł dźwięku, takich jak media elektroniczne, w wielu swoich odmianach przekształciło się w osobny nurt zwany sonorystyką (od francuskiego: sonore – dźwięczny), który na naszym festiwalu ma osobne miejsce.

„Muzyka akcji – ustawicznej zmienności i ruchu"[9] – to jeden z elementów programu Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" z 2015 roku. Drugim ogniwem była „muzyka czasu zatrzymanego". Krzysztof Szwajgier, członek Komisji Programowej Festiwalu stworzył neologizm **„dynamistatyka"**, oddający tę dwutorowość programową festiwalu. Nurt „muzyki akcji" reprezentowany był przez różne estetyki – od utworów inspirowanych zjawiskami natury do powołujących się na rockowy „noise".

Ale większość dzieł – nie tylko tych reprezentowanych na festiwalu – łączy w sobie oba elementy: stan spoczynku i stan akcji, które przeplatają się w muzyce na wzór naturalnych zmian dokonujących się w przyrodzie i w ludzkim życiu. Jeśli utwory, które przedstawimy na koncercie pod hasłem „energia" budowane są na podłożu biologicznego dążenia człowieka do wyładowania swoich sił witalnych w muzyce pełnej ruchu, zmiennych zjawisk dźwiękowych lub rytualnie powtarzanych struktur rytmicznych, nie znaczy to, że ten pęd życiowy, ubrana w dźwięki *élan vital* nie jest inkrustowana momentami, w których czas powolnieje, akcja się rozrzedza, by znów rozpocząć rzeźbienie przestrzeni dźwiękowej ze zdwojoną energią.

[9] Tadeusz Wielecki - *Dynamistatyka* – książka programowa 58 Międzynarodowego festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", Warszawa 2015, s.7

9 marca 1959 roku w Krakowie odbyło się prawykonanie powstałej rok wcześniej ***II Sonaty*** na skrzypce solo Grażyny Bacewicz. Grała kompozytorka, która karierę wirtuozowską zakończyła w 1953 roku i występowała tylko okazjonalnie. Słuchacze po raz kolejny mogli podziwiać stopienie w nierozerwalną całość elementów tradycji i nowych w twórczości artystki rozwiązań brzmieniowych. *Sonata* składa się z dwóch części, choć część pierwsza zawiera w sobie trzy człony, określone jako *Adagio-Allegro-Adagio*. Część ta jest „dynamistatyczna" – by posłużyć się terminologią z ubiegłorocznej „Warszawskiej Jesieni". Momenty zatrzymania ruchu, czy wolnego przepływu dźwięków sąsiadują tu z sekwencjami figuracyjnymi, w tym z ulubionymi przez kompozytorkę motywami opartymi na ruchu wahadłowym. Cezurę stanowi kończące część pierwszą *Adagio*. Po nim następuje króciutkie *Presto* oparte w całości na technice *glissando spiccato* obejmującej grę dwudźwiękami, rodzaj *moto perpetuo*, które można porównać z finałem *Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina!

Hanna Kulenty jedną ze swoich strategii kompozytorskich określiła mianem „europejskiej muzyki transowej", jakby dla podkreślenia odrębności tej koncepcji pozwalającej zapanować nad czasem i formą utworu. ***Preludium, Postludium i Psalm*** na wiolonczelę i akordeon z 2007 roku to rodzaj emocjonalnego łuku, którego początek znajduje się w pojedynczych dźwiękach wiolonczeli rozpoczynającej „preludiowanie", wchodzącej w trakcie trwania utworu w najrozmaitsze relacje fakturalne i czasowe z akordeonem. Gęstość zdarzeń, hipnotyczne zapętlenie czasu wywołane powtarzalnością niektórych figur osiąga w pewnym momencie apogeum. „Łańcuchy czasów <krótkich> i czasów <średnich> przekształcają się w czas <długi>" – psalm, który stanowi coś w rodzaju logarytmu całości utworu" – pisze kompozytorka.

Mouvement – to tytuł jednego z utworów orkiestrowych Jarosława Siwińskiego. Multimedialny artysta nie ogranicza się jednak do jednego typu muzyki, choć ruch, napięcie z niego wynikające, to cecha szczególna wielu jego utworów. O swoim ***Sekstecie*** na kwartet smyczkowy, kontrabas i fortepian z 2013 roku artysta mówi, że jest to permanentne *crescendo*. Utwór zaczyna się glissandowymi, wolnymi smugami instrumentów smyczkowych, niezapowiadającymi dalszego biegu wydarzeń. Sytuacja zmienia się w momencie wejścia fortepianu. To ten instrument wprowadza pewien niepokój, „sprzeciwiając się" niejako rozleniwionym arabeskom instrumentów smyczkowych. Wreszcie i one zostaną wciągnięte w permanentne, nieustępliwe ostinato fortepianu. Wydaje się, że nic nie zatrzyma tej rozpędzonej lokomotywy, ale okazuje się, że „motorniczym" jest tu fortepian i końcowy „przystanek" znajduje się w niskich rejestrach tego klawiszowego instrumentu.

Dzwony od Nielisza na dwa fortepiany – biją mocno w duszy Jerzego Kornowicza, który tym utworem powraca do wspomnień dzieciństwa. Wspomnień sentymentalnych o ludziach i miejscach opisanych w rozbudowanym komentarzu do utworu, wydrukowanym w książ-

ce programowej 4 „Festiwalu Prawykonań", który odbył się w 2011 roku w Katowicach. W wędrówkach po ojczystej ziemi drogowskazem były bijące dzwony. Słyszymy ich echo w utworze. Słyszy je kompozytor: „A ja wciąż idę łąkami, których już nie ma, bo zalane sztucznym jeziorem, ku Nieliszowi zacienionemu starymi drzewami. Czas się żarzy".

Marcin Błażewicz – kompozytor, pedagog, animator życia muzycznego nie chce zamykać się w gorsecie jednej stylistyki. Inspiracji szuka wśród różnych kultur, filozofii, mitów, czasem odległych od tradycji europejskiej. Jego utwory cechuje silna ekspresja, wyrazistość rysunku, niebanalna instrumentacja. W tym panteonie kulturowych skarbów jest też polska, czy szerzej – słowiańska muzyka ludowa z jej oryginalną melodyką, ekspresją wywodzącą się czasem z pradawnych rytuałów. Taki słowiański duch krąży po polach i łąkach ***Kwintetu fortepianowego*** z 2004 roku Marcina Błażewicza, poddając znaną melodię ludową przeróżnym, wariacyjnym przeobrażeniom. Co to za duch, gdzie jego kolebka? Na Kurpiach, w Puszczy Zielonej! Spoiwem *Kwintetu* Marcina Błażewicza jest tęskna kurpiowska pieśń *Pozic mamo raz, komu córkę das*, w której zaniepokojona dziewczyna, świadoma swej urody, zwyczajowo jednak pozbawiona samodzielnego wyboru, pyta retorycznie matkę, kogo wybrano jej na męża.

Sonata księżycowa, *Preludium deszczowe* – jak bardzo te tytuły przyciągają publiczność pragnącą usłyszeć w dźwiękach głosy natury. A przecież pradawna praktyka *mimesis* nie oznacza kopiowania rzeczywistości, a twórcze jej przetwarzanie. Czy ***Circles on the Water II*** na harfę i zespół kameralny z 2011 roku Bartosza Kowalskiego należy włączyć do tego mimetycznego nurtu? „Zamysł konstrukcyjny utworu zdradza sam tytuł, zatem interpretację pragnę pozostawić wyobraźni słuchacza" – napisał kompozytor o pierwszej wersji utworu. Rzucamy kamieniem w taflę wody i obserwujemy, jak regularnie, systematycznie rozchodzą się coraz szersze kręgi, burząc gładką powierzchnię. Podobnie jest w utworze Kowalskiego. Ale ile jest w tym poezji!

Loca Deserta na kwartet smyczkowy i gitarę klasyczną Tomasza Jakuba Opałki. Tytuł z łaciny oznacza: Dzikie Pola. Kompozytor wyjaśnia, że chodzi o obszar nad dolnym Dnieprem, na wschód od Dniestru, którego wschodnie i południowe granice były wyznaczone przez Don i wybrzeże Morza Czarnego. Po staropolsku teren ten zwany był Zaporożem. Ale „nazwa łacińska brzmi ciekawiej, zwłaszcza w kontekście użycia w utworze klasycznej gitary" – pisze kompozytor i wyjaśnia genezę utworu: „Utwór był pisany na zamówienie Zamku Królewskiego w Warszawie z okazji koncertu poświęconego Kresom Wschodnim. Koncert ten odbył się w ramach festiwalu „Warszawska Jesień" w 2012 roku. Forma utworu jest prosta i czytelna. Trzy części następują po sobie *attaca*. Poszukując pomysłu na utwór zastanawiałem się, czym tak naprawdę ta kompozycja powinna być, lub raczej czym być nie powinna. Na pewno nie chciałem nawią-

zywać bezpośrednio do regionalnego folkloru pogranicza polskiego i ukraińskiego. Zdecydowałem się więc na wyrażenie dość prostymi i oszczędnymi środkami pewnego rodzaju nastroju, który towarzyszył mi kiedyś w podróży przez te regiony, Wyobrażenia o tym, jak te tereny wyglądały w czasach, z których pochodzi sam tytuł, o tym, jak wyglądało wtedy życie w tych okolicach i jak było go tam niewiele – też nie pozostały bez wpływu na brzmienie samego utworu, choć jednocześnie nie ma w nim elementów ilustracyjnych. Niczego poza nastrojem nie starałem się w tym utworze portretować". Dzikość krajobrazu, surowość życia, nieustępliwa powtarzalność pór roku i kolei losu ludzkiego, ale też szczególna, wschodnia nostalgia – wszystko to, choć nie wprost, odbija się echem w dynamistatycznym utworze Tomasza Jakuba Opałki.

Małgorzata Gąsiorowska



KONCERT
7 PREMIER

26.06.2016
Studio Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
ul. Modzelewskiego 59

godz. **19:00 Koncert**

Po koncercie zapraszamy na spotkanie z kompozytorami.

Piotr Tabakiernik (ur. 1986)

toutur thrœu (rytuał słyszenia) na wiolonczelę i zespół (2016)

wyk.

Andrzej Bauer – wiolonczela

ORKEST DE EREPRIJS

Wim Boerman – dyrygent

Paweł Hendrich (ur. 1979)

Mutuusmutus na orkiestrę kameralną i powietrzną perkusję (2016)

wyk.

Leszek Lorent – perkusja

ORKEST DE EREPRIJS

Wim Boerman – dyrygent

Aleksander Kościów (ur. 1974)

Many Cities na sopran i zespół (2016)

wyk.

Joanna Freszel – sopran

ORKEST DE EREPRIJS

Wim Boerman – dyrygent

***

Jarosław Siwiński (ur. 1964)
HubTub na tubę i zespół (2016)
wyk.
Zdzisław Piernik – tuba
ORKEST DE EREPRIJS
Wim Boerman – dyrygent

Tadeusz Wielecki (ur. 1954)
Łoskot wód na fortepian i orkiestrę kameralną (2016)
wyk.
Frank Peters – fortepian
ORKEST DE EREPRIJS
Wim Boerman – dyrygent

Zygmunt Krauze (ur. 1938)
Poemat Apollinaire'a na recytującego pianistę i 12 instrumentów (2016)
wyk.
Zygmunt Krauze – pianino
ORKEST DE EREPRIJS
Wim Boerman – dyrygent

Zbigniew Penherski (ur. 1935)
Mała litania 2 na zespół de ereprijs (2016)
wyk.
ORKEST DE EREPRIJS
Wim Boerman – dyrygent

projekcja dźwięku:
Marta Olko

Piotr Tabakiernik
toutur thrœu (rytuał słyszenia)

Wyobraź sobie tajne stowarzyszenie, którego członkowie na powitanie mówią sobie *nœtutouk!* – „zacznijmy słyszeć!". W języku, którym się porozumiewają, wymyślonym setki lat temu przez Mistrzów-Założycieli, nie ma zaimka „my" – ale „My i Ty" lub „My, lecz nie Ty". Każdy rzeczownik musi mieć rodzajnik zależny od tego, czy jest postrzegalny zmysłami, czy też nie, czy jego istnienia można doświadczyć sensorycznie, czy zmysły pozostają wobec niego bezradne. Użycie czasownika wymaga za każdym razem od mówiącego podjęcia decyzji – czy jest aktywny, czy pasywny wobec tego, co się dzieje, czy ma pełną kontrolę, czy też znajduje się pod kontrolą. Dla *portlœnkocœ* – „tych, którzy słyszą", postrzeganie, myślenie, słyszenie czy odczuwanie nie odmieniają się tak samo jak chwytanie, chodzenie, rzucanie czy mówienie. Oni nieustannie rozróżniają, co robią, a co się z nimi dzieje, czego są pewni, a czego nie. Próbują odpowiedzieć na pytanie: co jest, a czego nie ma?

Wszyscy *portlœnkocœ* to muzycy, kompozytorzy. Ci wrażliwi, którym Natura zasiała w duszy ziarno wątpliwości, czy to co widzą i słyszą jest tym, CO JEST, czy też tylko maską iluzji. Sami pobudzają swoją niepewność obcując nieustannie z iluzjami akustycznymi, dźwiękami, które brzmią inaczej, niż zdaje się, że powinny, z melodiami, których przecież nie ma. Wspinają się po niekończących się schodach paradoksu w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: *nok rorushroupœ kfepikna, chœnchotu, bashraripipaisapine*? Czy jeśli drzewo upada w lesie, a nie ma tam nikogo, kto mógłby to usłyszeć, to czy wydaje ono jakikolwiek dźwięk?

Utwór *toutur thrœu* jest portretem rytuału inicjacyjnego, w którym nowy kandydat ma zostać przyjęty do stowarzyszenia. Po zakończeniu okresu przygotowania, trwającej bardzo długo izolacji, oczekiwania w zupełnej ciszy i ciemności, wkracza w świat dźwięku, który będzie chciał go uwieść swoją realną powierzchownością. By stać się *portlœnkocœ*, by usłyszeć „My, to też i Ty", musi zanurzyć się w nurt iluzji, by wydobyć *fefa* – „dźwięk, którego nie można doświadczyć za pomocą zmysłów". *(pt)*

nœ·tú·touk!	Zacznijmy słyszeć!
pór·tlœn·kocœ nœ·tú·touk!	My, którzy słyszymy, zacznijmy słyszeć!
kre·térta·tak, kre·taf·térta·tak tha·klái·tir·shatik neik·kitsai·klái·kecep!	Zgromadźmy się, zgromadźmy się teraz tu, gdzie śpiewamy zawsze nasze pieśni!
kre·ne·taf·térta·tak, neit·títni·tei krei·vánni·taik, nat·títni·ce neik·trini·vánni·s, nat·títni·ce frou·póuku·s.	Zacznijmy się już gromadzić, czekajmy na tego, który już tak długo czeka w ciszy.
flóut·cœ a·pípai·kecep, ros·cho·tupshóu·sœsœp.	Chcemy zacząć grać dźwięki, które przywołają go do nas.

flóut·shotuk ne·taf·pípai·tekep, pep·keri·pípai·tekep!	Niech zabrzmią nasze dźwięki, niech brzmią stale!
shóu·tur-flóut·cœ, pásfai·tir-fláit·ce krei·trini·fné·s, frap·cha·tipsha·pá·laipa·c, tha·pei·vínne·taik.	Dźwięki wołające, dźwięki przywodzące, niech wasze brzmienie trwa tak długo, aż on przyjdzie do nas z tego odległego miejsca, tu, gdzie na niego czekamy.
kre·pá·c trúput·onou srítaina! kre·pá·c póuk·onou fé·ce·naina! kre·pá·c tríbatir·anai téibatir·aina!	Przejdź z ciemności do światła! Przejdź z ciszy do dźwięku! Przejdź ze śmierci do życia!
ne·sníkki·s títi·kna, rœk·sho·tú·k!	Zacznij wierzyć, że możesz zacząć słyszeć!
patfap·rénshi·caikra paina·táipisi·rei.	Musimy przygotować Cię na Nowy Początek.
céitir kre·pak·nípra·setep flóut·shous thnútok·tu, basha·pípai·kep chœ́lo·tu.	Przekłuj swe zmysły ostrzem dźwięku, który wydobyć możesz ze swej wiolonczeli.
kshái·rikis nei·kitsai·píripi·s, kshai·nénati-kístike-stérni nei·kitsai·píripi·s, kshai·népa-tínpanik nei·kitsai·píripi·s, kshai·nále nei·kitsai·píripi·s, ksho·núnku nei·kitsai·píripi·s, kshei·cáp nei·kitsai·píripi·s, kshei·fénesta-váli-cípis nei·kitsai·píripi·s, kshei·káshes nei·kitsai·píripi·s, kshei·lápiritni nei·kitsai·píripi·s, kshórko-psúros nei·kitsai·píripi·s, kshei·kána-sémicirkilar nei·kitsai·píripi·s, kshou·nœ́rfœs-túpus-kœ́shœlor nei·kitsai·píripi·s, kshou·kórtœ-kóutu-prún nei·kitsai·píripi·s.	Twoje małżowiny uszne są zwodnicze, Twoje kanały słuchowe są zwodnicze, Twoje błony bębenkowe są zwodnicze, Twoje młoteczki są zwodnicze, Twoje kowadełka są zwodnicze, Twoje strzemiączka są zwodnicze, Twoje okienka owalne są zwodnicze, Twoje ślimaki są zwodnicze, Twoje błędniki są zwodnicze, Twoje organy Cortiego są zwodnicze, Twoje kanały półkoliste są zwodnicze, Twój nerw słuchowy jest zwodniczy, Twoja kora słuchowa jest zwodnicza.
pan·sníkki·kich fáfa·rei! pa·shnái·k céi·tak·tak·rei!	Musisz przestać wierzyć swojemu umysłowi! Musisz zacząć wątpić w swoje zmysły!
céitir·tir·fa shafi·pín kre·písniti·setep!	Odkryj oszustwo twoich zmysłów!
cœ́rœpru fé·ce nœukutsou·tóupu·shœcœp, neit·neikitsai·kaitípi·shecep.	Mózg nieustannie dodaje dźwięki i odejmuje je od siebie.
prou·tú·k·opli, se·ras·chai·tli·párere·pi·s tát·rei. prai·céiseta·k·apli, se·ras·chai·tli·párere·pi·s tát·rei. prai·fai·fá·k·apli, se·ras·chai·tli·párere·pi·s tát·rei.	To, co przypuszczasz, że jest przez Ciebie słyszane, może być tylko wynikiem równania. To co przypuszczasz, że jest przez Ciebie doświadczane, może być tylko wynikiem równania, To, czym przypuszczasz, że jesteś, może być tylko wynikiem równania.
phró·pun no·pró choshu·tóupu·shœp, phni·párere·fa pra·nikai·táta·fi·kich k·rœu, bash·ra·táta·fi né·rei, vó·rœu·fœt, ní·rei·fet, shá·rei·fet!	Możesz dodać jeden i jeden, ale wynik może być zupełnie niespodziewanie równy nie dwa – ale trzy, cztery, pięć lub sześć!

kshai·fáfa·fa papi·kitsai·páifli·fi, pan·pféit·feice pá·fi plé·ple·fa frai·pfátei·sep.	Twój umysł musi nieustannie wirować, tam gdzie iluzje skrywają prawdziwe rzeczy.
neik·shré·pli, sena·shré·kich. nœuku·snútu·plu, sœ·snútu·kuch. neik·fépe·pli, sena·fépe·kich. pfálishe·nippa a·ta·pfálishrei.	To, co normalnie jest podzielne, może zacząć być niepodzielnym. To, co normalnie jest zrozumiałe, może zacząć być niezrozumiałym. To, co normalnie jest określone, może zacząć być nieokreślonym. To, co skończone, może zacząć być nieskończonym.
fé·fa kót·fu neka·trini·pfátei·fi phféitra·sna kíp·shafi·ti. kre·písniti·kepes!	Prawdziwy, niepostrzegalny zmysłami dźwięk jest ukryty od dawna za zasłoną iluzji. Odkryj go!
nok roru·shróupœ kfépikna, chœn·cho·tú, bash·rari·pipai·s·apiné?	Jeśli drzewo upada w lesie i nie ma tam nikogo, kto mógłby to usłyszeć, czy wydaje ono jakikolwiek dźwięk?
cho·tú·to, cho·tú·tou – nœ·tú·k!	Ja mogę słyszeć, my, lecz nie Ty, możemy słyszeć – zacznij słyszeć!
phœ·tú·k. cho·tú·touk!	Zaczynasz słyszeć. My wszyscy możemy słyszeć!
phœ·tú·to... phœ·tóutu·to...	Zaczynam słyszeć... Naprawdę zaczynam słyszeć...

Paweł Hendrich
Mutuusmutus

Tytuł utworu łączy w sobie dwa słowa – „wzajemny" oraz „niemy". Kompozycja ta jest formą koncertującą, w której perkusista wykonuje „niemą" partię. Jej istotą jest ekspresja ruchowa solisty, który „odwzajemniać" ma muzyczne gesty wykonywane przez muzyków z zespołu. *(ph)*

Aleksander Kościów
Many Cities

Sporządzenie do programu notki o utworze *Many Cities* okazało się sporym problemem; istnieją obawy, że problematyczne może być nawet wyjaśnienie, dlaczego. W każdym razie kompozytorowi jako autorowi potencjalnej notki utwór ten nie pomaga.

Nie ma ani wielce przemyślanej konstrukcji (składa się z około trzech połączonych segmentów, a ich wzajemne proporcje nie są bynajmniej głęboko umotywowane, o ile pamiętam, czy to symbolicznie, czy architektonicznie), ani starannie dobranej palety barw i faktur (tym bardziej, że został zamówiony na szczegółowo określone instrumentarium, którego niewątpliwe walory leżały dotąd

niekoniecznie w bezpośredniej bliskości fakturalno-barwowych preferencji autora), nie ma też *Many Cities* jakichś godnych programowego opisu aspiracji metaforycznych, podtekstów, gry symboli (choć owych *Cities* jest *as Many as* siedemdziesiąt, co mogłoby zostać posądzone o Związek z jubileuszem). Wynikałoby z tego, że utwór *Many Cities* został napisany mniej więcej tak, jak się wyłaniał ze swej potencjalności, obrastając nie tyle ambitny kościec tradycyjnych elementów dzieła muzycznego, co raczej krzepnąc wokół amebalnej zawiesiny niejasnych idei i tajemniczych skojarzeń. Chyba rzeczywiście głównie one są za to odpowiedzialne. Wiele rzeczy oddano tu w ręce, głosy i stopy wykonawców, solowy sopran nie wypowiada ani jednego słowa, jego asemantyczna kantylena snuje się po terenie instrumentalnym również w formie nadawanej na bieżąco przez wykonawczynię, kulminacja jest na początku i w partyturze ma 11 stron, a najdłuższy (ok. 7 minut, czyli ponad połowa całości) fragment – strony dwie (plus partia sopranu i jego mis).

Chyba jedyną rzeczą obiektywnie oczywistą (i jedynym ukojeniem dla zobligowanego do programowej notki autora) jest fakt, że utwór powstał z okazji 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich, jest zatem rodzajem ukłonu, wiele bowiem zawdzięcza Zbiorowemu Jubilatowi zarówno świat muzyki, jak i niżej podpisany. *(ak)*

Jarosław Siwiński
HubTub

Tego utworu nie mogłem nazwać inaczej. Jak huba na potężnym, zakorzenionym drzewie, solista wydaje się być tu organizmem z zewnątrz, wziętym-nie-wiadomo-skąd, pasożytem niemal. Jego partia wobec partii zespołu to „ciało obce", nerwowe, rozczochrane, które brzmi kontrastowo odmiennie wobec zbiorowego i uporządkowanego wysiłku holenderskiej „orkestry". Tubista-wirtuoz i zespół funkcjonują w „HubTub" skrajnie inaczej (wybujałe *ego* wobec pracy zespołowej), nawet w inny sposób przygotowując się do publicznego występu. A jednak oba te byty potrzebują siebie nawzajem, choćby dla równowagi, dla rozrywki, aby nudno nie było.

A zatem – solista jako pasożyt na „zdrowym ciele" orkiestry. Większość muzyków nie byłaby zachwycona powyższym opisem, mieści się on jednak, jak myślę, w szerokiej definicji koncertu solowego: osobność kontra zbiorowość.

Natomiast słuchanie i oglądanie w akcji Zdzisława Piernika to wydarzenie samo w sobie. Nudno nie jest nigdy. A preparowana przez niego tuba nie tylko specyficznie brzmi, ale też często specyficznie wygląda. Stąd drugie znaczenie tytułu, przywołujące angielskie słowo „hub" – rozumiane jako centrum, koncentrator, rozgałęziacz. *(js)*

Tadeusz Wielecki
Łoskot wód

Pisz taką muzykę, jaką sam chciałbyś usłyszeć – mówił Lutosławski. Problem w tym, że gdy chcesz skomponować coś autentycznego, nie wiesz, czy to co sobie roisz, jest autentyczne. Czy to właśnie chciałbyś usłyszeć. Gdy próbuję dojść do swojej muzyki, słyszę tylko głos, który mówi mi: szukaj! Ale gdy pytam, co mam znaleźć, odpowiada mi milczenie. Jestem jak Magellan, który płynie, choć wie, że w którymś momencie ziemia może się skończyć i wody z łoskotem zaczną spadać w przepaść. *(tw)*

Zygmunt Krauze
Poemat Apollinaire'a

Guillaume Apollinaire w swoim poemacie z roku 1918 *Prześliczna rudowłosa* zawarł dramatyczny apel do krytyków, może również do rządzących – o wyrozumiałość dla artystów poszukujących. Ten apel jest krzykiem rozpaczy o wolność wypowiedzi artystycznej. Poemat *Prześliczna rudowłosa* towarzyszył mi od lat młodości. Jest zawsze aktualny.

W utworze wykorzystane są fragmenty poematu. Wypowiada je pianista grający na rozstrojonym pianinie – moim ulubionym instrumencie. Partia solowa pianina jest w opozycji do zespołu instrumentalnego. Ma charakter zmienny i prowokujący. Natomiast partia zespołu jest stabilna, niewzruszona, pozbawiona ekspresji.

Utwór powstał z inicjatywy i na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich dla uczczenia jego 70-lecia. Wielu z nas, członków ZKP, pamięta dyskusje i sytuacje, w których sprawa wolności wypowiedzi artystycznej była poruszana. O nią walczył Apollinaire już 100 lat temu. *(zk)*

Zbigniew Penherski
Mała litania 2

Kiedy czternaście lat temu przystępowałem do pisania *Małej litanii smyczkowej*, byłem zobowiązany do przestrzegania pewnych określonych „wytycznych"; miał to być mianowicie utwór krótki (ok. 7 minut), utrzymany w wolnym tempie, o dynamice *p – pp* i prawie pozbawiony wyraźnej kulminacji. I takie też „wytyczne" przyjąłem dla *Małej litanii 2*, chociaż – również z uwagi na inny skład wykonawców, jest to zupełnie inny, nowy utwór. *(zp)*

Związek Kompozytorów Polskich
Rynek Starego Miasta 27
00-272 Warszawa
tel. (+48 22) 831 17 41, (+48 22) 831 16 34
faks: (+48 22) 887 40 52
e-mail: zkp@zkp.org.pl; www.zkp.org.pl

Prezes honorowy: Krzysztof Penderecki
Członkowie honorowi: Roman Berger, Ludwik Bielawski, Michał Bristiger, Teresa Chylińska, Anna Czekanowska, Zofia Helman, Eugeniusz Knapik, Zygmunt Krauze, Jan Krenz, Andrzej Nikodemowicz, Mieczysław Perz, Irena Poniatowska, Bogusław Schaeffer, Stanisław Skrowaczewski, Jan Stęszewski, Paweł Szymański, Mieczysław Tomaszewski

Stowarzyszenie twórcze kompozytorów i muzykologów – prowadzi dziewięć Oddziałów Terenowych (Gdański, Katowicki, Kujawsko-Pomorski, Krakowski, Lubelski, Łódzki, Poznański, Warszawski oraz Wrocławski), przy ZKP działa Koło Młodych.

- Zabiega o kulturę muzyczną w życiu społecznym.
- Działa na rzecz prawnych regulacji warunków uprawiania twórczości muzycznej i muzykologicznej twórczości naukowej.
- Stymuluje i promuje twórczość muzyczną poprzez: festiwale, koncerty, konkursy, sesje, spotkania, zamówienia kompozytorskie, nagrody.
- Organizuje Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień".
- Prowadzi Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC:,które gromadzi i udostępnia wszystkim zainteresowanym nagrania, partytury, książki i czasopisma, tworzy bazy danych i portal www.polmic.pl, wydaje promocyjne książki i płyty.
- Działa w Europejskim Forum Kompozytorów ECF, Europejskim Porozumieniu Kompozytorów i Autorów ECSA, Międzynarodowym Stowarzyszeniu Centrów Informacji Muzycznej IAMIC, Europejskiej Konferencji Promotorów Nowej Muzyki ECPNM.

Kalendarium: czerwiec 2016 – wrzesień 2017

- **19-26 czerwca 2016, Warszawa**
  7+7=70 Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier (przedsięwzięcie związane z Sezonem Jubileuszowym 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich i Rokiem Kreatywności Muzycznej ustanowionym przez ZKP)
- **16-24 września 2016, Warszawa**
  59. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień"
- **20 września 2016, Warszawa**
  koncert Oddziału Warszawskiego ZKP z cyklu „Muzyczne pory roku – Jesień" towarzyszący festiwalowi „Warszawska Jesień"
- **20 września 2016, Warszawa**
  I koncert Koła Młodych towarzyszący festiwalowi „Warszawska Jesień" – koncert muzyki elektronicznej
- **21 września 2016, Warszawa**
  uroczystość wręczenia Dorocznych Nagród ZKP na rok 2016, Nagród Honorowych ZKP za zasługi w propagowaniu polskiej muzyki współczesnej, Nagrody ZKP za zasługi na polu edukacji muzycznej oraz nagród w 57. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda 2015
- **23 września 2016, Warszawa**
  II koncert Koła Młodych towarzyszący festiwalowi „Warszawska Jesień" – laureaci VI Konkursu Kompozytorskiego im. Zygmunta Mycielskiego
- **23-24 września 2016, Warszawa**
  Konferencja muzykologów i kompozytorów „Siedem Nurtów"

- **jesień 2016, Wrocław**
  warsztaty z Rafałem Zelechem – Elektroniczna altówka
- **13-15 października 2016, Poznań**
  45. Konferencja Muzykologiczna ZKP „Muzyka i władza"
- **19 października 2016, Kraków**
  Marek Stachowski – Isang Yun. Mistrzowie i ich uczniowie
- **27 października-15 listopada 2016, Katowice**
  XVII Śląskie Dni Muzyki Współczesnej
- **14 listopada 2016, Gdańsk**
  Ogólnopolska Konferencja pt. „Muzyka postmodernistyczna z perspektywy intertekstualności" (współorganizowana z Akademią Muzyczną w Gdańsku)
- **14 listopada 2016, Gdańsk**
  Koncert jubileuszowy kompozytorów „Pokolenie 51" (Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń) – w ramach II Festiwalu Muzyki Współczesnej „Nowe Fale", współorganizowanego przez Oddział Gdański ZKP
- **2 grudnia 2016, Wrocław**
  Koncert w wykonaniu Wrocławskiego Tria Perkusyjnego
- **3-8 grudnia 2016, Łódź**
  69. Sesja „Musica Moderna" połączona z koncertami muzyki współczesnej
- **4 grudnia 2016, Warszawa**
  koncert „Generacje XX" – we współpracy z Sekcją Muzyki Poważnej Stowarzyszenia Autorów ZAiKS i Programem 2 Polskiego Radia
- **6-7 grudnia 2016, Warszawa**
  26. „Portrety kompozytorów" – koncerty monograficzne Aldony Nawrockiej i Jakuba Sarwasa
- **12 grudnia 2016, Poznań**
  Koncert z cyklu „Kompozytorzy poznańscy i ich goście"
- **21-24 grudnia 2016, Katowice**
  Festiwal Brand-New Music
- **14-30 marca 2017, Łódź**
  70. Sesja „Musica Moderna" połączona z koncertami muzyki współczesnej
- **27 marca—3 kwietnia 2017, Poznań**
  46. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna"
- **kwiecień 2017, Gdańsk**
  13. „Nowe Brzmienia Gdańskie" – koncert cykliczny
- **23-30 kwietnia 2017, Kraków**
  29. Międzynarodowy Festiwal Kompozytorów Krakowskich
- **6-12 maja 2017, Warszawa**
  31. Warszawskie Spotkania Muzyczne – „muzyka dawna – muzyka nowa" – festiwal
- **12-14 maja, Bydgoszcz**
  5. Festiwal Muzyki Współczesnej „Nowa Muzyka"
- **21 maja 2017, Wrocław**
  Koncert Wrocławskiego Oddziału ZKP towarzyszący festiwalowi VIII „Musica Electronica Nova"
- **czerwiec 2017, Warszawa**
  58. Konkurs Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda – koncert finałowy
- **15-23 września 2017, Warszawa**
  60. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień"

Działalność ZKP wspierają między innymi:
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego; samorządy: Warszawy, Wrocławia, Krakowa, Katowic, Gdańska, Poznania oraz województw: Kujawsko-Pomorskiego, Małopolskiego, Śląskiego i Wielkopolskiego; Narodowe Centrum Kultury, Instytut Adama Mickiewicza, Instytut Muzyki i Tańca, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Związek Artystów Wykonawców STOART, Goethe Institut, Szwajcarska Fundacja dla Kultury „Pro Helvetia"

polmic

Dostępna dla wszystkich
zainteresowanych biblioteka książek,
nut, czasopism i nagrań muzyki współczesnej

Ogólnodostępny portal Polmic.pl
poświęcony współczesnej twórczości
kompozytorskiej i życiu muzycznemu w Polsce

Bezpłatny dostęp online do zasobów
Grove, JSTOR i RILM dla czytelników
Biblioteki i portalu Polmic.pl

Wydawnictwa płytowe
promujące polską muzykę
współczesną

ZKP
związek kompozytorów polskich

polmic.pl
Polskie Centrum Informacji Muzycznej

59 Warszawska Jesień

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej

16-24 września 2016



16-24 September 2016

59 Warsaw Autumn

International Festival of Contemporary Music

Organizator

111 70 lat związek kompozytorów polskich

Projekt współfinansują

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

dwojka.polskieradio.pl



dwójka
POLSKIE RADIO

JESTEŚ NA MIEJSCU

NINATEKA
NInA









Muzyczne kolekcje specjalne



KRZYSZTOF PENDERECKI
WITOLD LUTOSŁAWSKI
HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI
WOJCIECH KILAR
ANDRZEJ PANUFNIK

Największa baza utworów dostępna bezpłatnie online!

Wypowiedzi twórców, opinie krytyków i muzykologów, filmy dokumentalne, wywiady i rozmowy.

Obszerny zbiór tekstów poświęconych muzyce filmowej kompozytorów wraz z fragmentami filmów i motywami muzycznymi.

słuchaj i oglądaj na
www.ninateka.pl

ZAMÓWIENIA KOMPOZYTORSKIE

Anna Akrushyna / Zoltan Almashi / Ehsan Analouiem / Rafał Augustyn / Krzysztof Baculewski / Zbigniew Bagiński / Adam Bałdych / Peter Bannister / Piotr Bańka / Zbigniew Bargielski / Miłosz Bembinow / Katarzyna Brochocka / Stanisław Bromboszcz / Marcin Bortnowski / Nikolet Burzyńska / Mateusz Bień / Wojciech Blecharz / Wojciech Błażejczyk / Marcin Błażewicz / Andrzej Borzym / Joanna Bruzdowicz-Tittel / Szymon Brzóska / Paweł Buczyński / Zbigniew Bujarski / Arturas Bumšteinas / Uri Caine / Euncho Chang / Jarosław Chełmecki / Marcel Chyrzyński / Artur Cieślak / Bruno Coli / Monika Cybulska / Krzysztof Cybulski / Krzysztof Czaja / Sławomir Czarnecki / Krzesimir Dębski / Radzimir Dębski / Magdalena Długosz / Michał Dobrzyński / Zofia Dowgiallo / Błażej Dowlasz / Jarosław Drozd / Cezary Duchnowski / Grzegorz Duchnowski / Jan Duszyński / Andrzej Dutkiewicz / Ludmiła Dyczko / Szabolcs Esztkiyi / Ewa Fabiańska-Jelińska / Łukasz Farcinkiewicz / Piotr Filonowicz / Adrian Foltyn / Ryszard Gabryś / Krzysztof Gawlas / Vytautas Germanavičius / Łukasz Godyla / Szymon Godziemba-Trytek / Mikołaj Górecki / Alicja Gronau / Aleksandra Gryka / Janusz Grzywacz / Marcin Gumiela / Olga Hans / Anna Hawrylec / Paweł Hendrich / Krzysztof Herdzin / Anna Ignatowicz-Glińska / Maciej Jabłoński / Zaid Jabri / Krzysztof Aleksander Janczak / Rafał Janiak / Dobromiła Jaskot / Anna Jędrzejewska / Robert Jędrzejewski / Pierre Jodłowski / Michał Jurkiewicz / Sławomir Kaczorowski / Dominik Karski / Reso Kiknadze / Piotr Klimek / Krzysztof Knittel / Mateusz Kobiałka / Maxim Kolomiiets / Piotr Komorowski / Zygmunt Konieczny / Benedykt Konowalski / Jarosław Kordaczuk / Jerzy Kornowicz / Aleksander Kościów / Włodzimierz Kotoński / Justyna Kowalska-Lasoń / Bartosz Kowalski / Zygmunt Krauze / Artur Kroschel / Waldemar Król / Stanisław Krupowicz / Tomasz Krzyżanowski / Hanna Kulenty / Michał Kulenty / Sławomir Kupczak / Robert Kurdybacha / Bronius Kutavičius / Andrzej Kwieciński / Mikołaj Laskowski / Aleksander Lasoń / Ryszard Latecki / Lena Ledoff / Mieczysław Litwiński / Sebastian Ładyżyński / Juliusz Łuciuk / Paweł Łukaszewski / Piotr Majchrzak / Grzegorz Majka / Mikołaj Majkusiak / Jerzy Maksymiuk / Maciej Małecki / Jarosław Mamczarski / Marcin Masecki / Joachim Mencel / Krzysztof Meyer / Czesław Teofil Minkus / Marcin Mirowski / Michał Moc / Stanisław Moryto / Piotr Moss / Andrzej Mozgala / Leszek Możdżer / Paweł Mykietyn / Aldona Nawrocka / Maciej Negrey / Karol Nepelski / Aleksander Nowak / Krzysztof Olczak / Jan Oleszkowicz / Jarosław Olszewski / Tomasz Opałka / Piotr Orliński / Ryszard Osada / Michał Ossowski / Gabriel Paiuk / Bartłomiej Pałyga / Roxanna Panufnik / Michał Jakub Papara / Marek Pasieczny / Piotr Pawlik / Włodek Pawlik / Kamil Pawłowski / Marcin Pączkowski / Zbigniew Penherski / Grzegorz Pieniek / Łukasz Pieprzyk / Jarosław Płonka / Jakub Polaczyk / Eugeniusz Popławski / Adam Porębski / Tomasz Praszczałek / Paweł Przezwański / Dariusz Przybylski / Grażyna Pstrokońska-Nawratil / Karol Radziszewski / Weronika Ratusińska-Zamuszko / Adrian Robak / Piotr Roemer / Jacek Rogala / Jerzy Rogiewicz / Paweł Romańczuk / Marcin Rupociński / Mateusz Ryczek / Jakub Sarwas / Przemysław Scheller / Christof Schlaeger / Bohdan Sehin / Raminta Šerkšnyte / Marek Sewen / Oleksi Shmurak / Edward Sielicki / Wiaczesław Siemionow / Jarosław Siwiński / Adam Sławiński / Władysław Słowiński / Bartosz Smoragiewicz / Joanna Halszka Sokołowska / Paweł Sołtysiak / Borys Somerschaf / Jacek Sotomski / Jakub Snochowski / Tomasz Sroczyński / Anna Stachurska / Marcin Stańczyk / Tomasz Stańko / Agnieszka Stulgińska / Tadeusz Sudnik / Paweł Sydor / Jacek Sykulski / Igor Szczerbakow / Jagoda Szmytka / Katarzyna Szwed / Paweł Szymański / Piotr Tabakiemik / Katarzyna Taborowska / Michał Talma-Sutt / Paweł Tomaszewski / Ewa Trębacz / Łukasz Urbaniak / Adam Walicki / Wojciech Widłak / Tadeusz Wielecki / Sławomir Wojciechowski /Emil Bernard Wojtacki / Krzysztof Wołek / Joanna Woźny / Xiaogang Ye / Artur Zagajewski / Patryk Zakrocki / Ignacy Zalewski / Paulina Załubska / Sławomir Zamuszko / Andrzej Zarycki / Anna Zawadzka-Gołosz / Lidia Zielińska / Maciej Zieliński / Agata Zubel / Sławomir Zubrzycki / Przemysław Zych / Wojciech Ziemowit Zych / Maciej Żółtowski

posłuchaj / pobierz / wykonaj

zamowieniakompozytorskie.pl

źródło polskiej muzyki najnowszej

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

instytut muzyki i tańca

Wykonanie portalu www.zamowieniakompozytorskie.pl zostało zrealizowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Czym jest ZAiKS?

Twórca zarabia wtedy, gdy inni korzystają z jego utworów. Jego wynagrodzenie powstaje więc w tysiącach różnych miejsc, w których autor nie ma szansy się pojawić, aby odebrać należności osobiście. Dlatego twórcy na całym świecie od lat zrzeszają się w stowarzyszeniach, które zbierają dla nich tantiemy, a użytkownikom ułatwiają legalne korzystanie z twórczości.

Stowarzyszenie służy zarówno autorom (zbiera dla nich wynagrodzenie), jak i użytkownikom (wyręcza ich w poszukiwaniu uprawnionych, negocjowaniu i zawieraniu indywidualnych umów oraz rozliczaniu ich).

20	pod względem efektywności jesteśmy **w pierwszej dwudziestce** na 233 organizacje zbiorowego zarządu na świecie*
11 tys.	rocznie do ZAiKS-u zgłaszanych jest średnio **11 tys. nowych utworów**
20 tys.	reprezentujemy ponad **20 tys. polskich autorów i wydawców**
3,5 mln	chronimy w Polsce prawa ponad **3,5 mln twórców i wydawców** zagranicznych
50 mln	chronimy ok. **50 mln utworów** polskich i zagranicznych
400 mln	rocznie dzielimy od **300 do 400 mln złotych**

*„Music & Copyright" nr 491, 16.10.2013

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS
tworzymy i chronimy od 1918 roku

PWM
EDITION



w nowym wydaniu.


CD & DVD replication
recordable media duplication & printing
vinyl record pressing
packaging solutions
low cost & high quality services
low & big volumes
repliq
MEDIA
Repliq Media Sp. z o.o.
Radna 11/30 • 00-341 Warsaw • Poland
www.repliqmedia.com • www.facebook.com/RepliqMedia
repliq@repliqmedia.com • phone: +48 22 692 74 30

Wydawca:
Związek Kompozytorów Polskich /
Polskie Centrum Informacji
Muzycznej POLMIC
Rynek Starego Miasta 27
00-272 Warszawa
tel.: (22) 8311634
e-mail: polmic@polmic.pl
www.polmic.pl

Redakcja:
Izabela Zymer, POLMIC

Projekt graficzny:
Izabela Kobylańska

Skład:
coolar.com

ISBN 978-83-938988-5-5

© Związek Kompozytorów Polskich /
Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC

Warszawa 2016

Serdecznie zapraszamy
na konferencję muzykologów i kompozytorów
„Siedem Nurtów"
w dniach 23-24 września 2016 o godz. 10:00
w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie
przy ul. Dobrej 66,
w Sali im. Bogumiła Lindego.

Podczas konferencji kuratorzy spotkają się
z kompozytorami i publicznością,
by wspólnie dyskutować zagadnienia
prezentowane podczas Festiwalu nurtów.

INSTYTUT MUZYKOLOGII
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

polmic.pl
Polskie Centrum Informacji Muzycznej

INTUICJA

KONSTRUKCJA

LIRYKA

METASTYLISTYKA

BRZMIENIE

REDUKCJA

ENERGIA

KONCERT 7 PREMIER