FESTIWAL SIEDMIU NURTÓW
19-25.06.2016

70lat
związek kompozytorów polskich

INTUICJA
INTUITION

INTUICJA / INTUITION

1. Agata Zubel *Recital for 4*	35:47
2. Szabolcs Eszténi *Muzyka kreowana 2016 / Creative Music 2016*	14:27
3. Anna Zaradny *Octopus*	10:32
4. Cezary Duchnowski & Paweł Romańczuk *HybryDuo*	14:08

Nagranie na żywo 19 czerwca 2016 w Narodowym Instytucie Audiowizualnym w Warszawie, podczas koncertu *INTUICJA /*
Recorded live on June 19th, 2016 at the National Audiovisual Institute in Warsaw, during the *INTUITION* concert by
Piotr Wieczorek & Antonina Wyszyńska, Wytwórnia Filmowa „Grochowska 83"

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 149

KONSTRUKCJA
CONSTRUCTION

KONSTRUKCJA / CONSTRUCTION

1. Zbigniew Bargielski *Kwartet smyczkowy z klarnetem „Po drugiej stronie lustra" /* *String Quartet with Clarinet "On the Other Side of the Mirror"*	13:02
2. Krzysztof Meyer *Kwartet fortepianowy / Piano Quartet*	24:15
3-4. Aleksander Lasoń *Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski" /* *String Quartet No. 4 "Tarnowskie Góry"*	15:54
5. PRASQUAL *PERNYAI*	09:34

Nagranie na żywo 20 czerwca 2016 w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas koncertu *KONSTRUKCJA* /
Recorded live on June 20th, 2016 at the Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio in Warsaw, during the *CONSTRUCTION* concert by
Ewa Guziołek-Tubelewicz & Julita Emanuiłow, Polskie Radio

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawcą nut utworu Aleksandra Lasonia *Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski"* jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne / The publisher of the score of *String Quartet No. 4 "Tarnowskie Góry"* by Aleksander Lasoń is PWM Edition

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 150

LIRYKA
LYRICS

LIRYKA / LYRICS

1. Aleksander Nowak *Naninana*	11:46
2-4. Grażyna Pstrokońska-Nawratil *...como el sol e la mar...*	14:31
5-8. Marek Stachowski *Divertimento*	10:18
9. Eugeniusz Knapik *Przystępuję do Ciebie / I am Coming to You*	10:43
10-12. Andrzej Krzanowski *II Symfonia / Symphony No. 2*	17:34

Nagranie na żywo 21 czerwca 2016 w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas koncertu *LIRYKA* /
Recorded live on June 21st, 2016 at the Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio in Warsaw, during the *LYRICS* concert by
Ewa Guziołek-Tubelewicz & Katarzyna Rakowiecka, Polskie Radio

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawcą nut utworów / The publisher of the scores:
Aleksander Nowak – *Naninana*, Marek Stachowski – *Divertimento*, Eugeniusz Knapik – *Przystępuję do Ciebie / I am Coming to You,* Andrzej Krzanowski – *II Symfonia / Symphony* No. 2
jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne / is PWM Edition

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 151

METASTYLISTYKA

METASTYLISTICS

METASTYLISTYKA / METASTYLISTICS

1. Paweł Szymański *Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon*	21:45
2. Jacek Grudzień *Ad Naan*	06:31
3. Stanisław Krupowicz *Tempo 72*	11:30
4-6. Adam Falkiewicz *The Night Home*	12:00
7. Marcin Bortnowski *Oczekiwanie / Expectancy*	20:54

Nagranie na żywo 22 czerwca 2016 w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas koncertu *METASTYLISTYKA* / Recorded live on June 22nd, 2016 at the Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio in Warsaw, during the *METASTYLISTICS* concert by Ewa Guziołek-Tubelewicz & Julita Emanuiłow, Polskie Radio

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Utwór Marcin Bortnowski – *Oczekiwanie / Expectancy*
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje" – priorytet „Zamówienia kompozytorskie" realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca / was co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage within the "Collections. Priority: Compositional Commissions" programme, implemented the Institute of Music and Dance.

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 152

BRZMIENIE
SOUND

BRZMIENIE / SOUND

1. Sławomir Wojciechowski *Blind Spot*	13:55
2. Krystyna Moszumańska-Nazar *Warianty / Variants*	13:49
3. Witold Szalonek *Improvisations sonoristiques*	09:14
4. Marcin Stańczyk *Attorno*	14:52
5. Jagoda Szmytka *per ._o*	14:53
6. Dobromiła Jaskot *Hgrrrsht*	07:12

Nagranie na żywo 23 czerwca 2016 w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas koncertu *BRZMIENIE* /
Recorded live on June 23rd, 2016 at the Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio in Warsaw, during the *SOUND* concert by
Gabriela Blicharz & Julita Emanuiłow, Polskie Radio

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawcą nut utworów / The publisher of the scores:
Krystyna Moszumańska-Nazar – *Warianty / Variants* and Witold Szalonek – *Improvisations sonoristiques*
jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne / is PWM Edition

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 153

ENERGIA
ENERGY

ENERGIA / ENERGY

1. Hanna Kulenty *Preludium, Postludium i/and Psalm*	12:45
2. Jarosław Siwiński *Sestetto*	15:11
3. Jerzy Kornowicz *Dzwony od Nielisza / Bells of Nielisz*	16:32
4. Marcin Błażewicz *Kwintet fortepianowy „...duch łąk, duch pól..." / Piano Quintet "...meadow spirit, field spirit..."*	11:33
5. Tomasz Jakub Opałka *Loca deserta*	09:33
6. Bartosz Kowalski *Circles on the Water II*	07:08

Nagranie na żywo 25 czerwca 2016 w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas koncertu *ENERGIA* /
Recorded live on June 25th, 2016 at the Witold Lutosławski Polish Radio Concert Studio in Warsaw, during the *ENERGY* concert by
Jarosław Regulski & Zbigniew Kusiak, Polskie Radio

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawcą nut utworu Hanny Kulenty *Preludium, Postludium* i *Psalm* jest Donemus Publishing B.V.
The publisher of the score of *Preludium, Postludium* and *Psalm* by Hanna Kulenty is Donemus Publishing B.V.

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 155

REDUKCJA
REDUCTION

REDUKCJA / REDUCTION

1.Tomasz Sikorski *Autograf / Autograph*	05:09
2. Zygmunt Krauze *Kwartet smyczkowy nr 2 / String Quartet No. 2*	16:22
3. Magdalena Długosz *SaxSpiro*	15:58
4. Zygmunt Konieczny *Wiersz / A Poem*	06:03
5. Zbigniew Rudziński *Studium na C / Study in C*	06:15
6. Weronika Ratusińska *Amarcord*	09:09
7-8. Tadeusz Wielecki *Łagodne kołysanie / Gentle Swaying (fragmenty/excerpts)*	06:26

Nagranie na żywo 24 czerwca 2016 w Narodowym Instytucie Audiowizualnym
w Warszawie, podczas koncertu *REDUKCJA /*
Recorded live on June 24th, 2016 at the National Audiovisual Institute in Warsaw,
during the *REDUCTION* concert by
Jacek Guzowski & Krzysztof Kuraszkiewicz, Musicon

Mastering: Ewa Guziołek-Tubelewicz

Wydawca / Publisher: ℗ & © 2019 Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC
Partner: Repliq Media Sp. z o.o.

Wydawcą nut utworu Zygmunta Krauze *Kwartet smyczkowy nr 2* jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne /
The publisher of the score of *String Quartet No. 2* by Zygmunt Krauze is PWM Edition

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Polmic 154

Nagrań dokonano podczas wydarzenia:

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

INTUICJA – s. 7

KONSTRUKCJA – s. 23

LIRYKA – s. 37

METASTYLISTYKA – s. 51

BRZMIENIE – s. 65

REDUKCJA – s. 79

ENERGIA – s. 95

Mieczysław Kominek i Jerzy Kornowicz

Szanowni Państwo,

w roku 2016 kończyliśmy obchody Jubileuszu 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich, założonego w roku 1945, a kontynuującego działalność powstałego w roku 1925 Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich. Wszystkim zainteresowanym szczegółami naszej historii polecam książkę Siódma dekada, *wydaną przez ZKP w roku 2015, 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 właśnie Festiwal Siedmiu Nurtów. 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. W roku 2016 na siedmiu koncertach, a teraz na siedmiu płytach przedstawiliśmy 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.

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 – sprawiliśmy może trochę satysfakcji...

Dziękujemy wszystkim naszym Mecenasom, Partnerom i Przyjaciołom za wspólne siedemdziesiąt lat z polską muzyką współczesną, za pomoc w realizacji Festiwalu oraz przy wydaniu tych płyt.

Wszystkim Słuchaczom życzę jak najpiękniejszych wzruszeń ze współczesną muzyką polską!

Mieczysław Kominek
Prezes Związku Kompozytorów Polskich

SIEDEM NURTÓW

Przeświadczenie, że niezależnie od życia kompozytorów „żyją" idee i postawy twórcze wydało się organizatorom Festiwalu Siedmiu Nurtów wystarczająco silne, aby zaproponować Państwu 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 kreatywni i których (jed-

nak) jesteśmy 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 w muzyce coś więcej niż dźwięki.

Za lat kilka 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

Marek Chołoniewski

INTUICJA

1.
Agata Zubel (ur. 1978)
Recital for 4 (2016) 35:47

Wojciech Błażejczyk – gitara elektryczna, elektronika
Adam Pierończyk – saksofon
Agata Zubel – głos
Cezary Duchnowski – fortepian, komputer

2.
Szabolcs Eszténi (ur. 1939)
Muzyka kreowana 2016 14:27

Szabolcs Eszténi – fortepian

3.
Anna Zaradny (ur. 1977)
Octopus (2011) 10:32

muzyka elektroniczna

4.
Cezary Duchnowski (ur. 1971) & **Paweł Romańczuk** (ur. 1975)
HybryDuo 14:08

Cezary Duchnowski – komputer, hybryda
Paweł Romańczuk – hybryda, małe instrumenty

Kurator nurtu: **Rafał Augustyn**

Koncert INTUICJA, noszący podtytuł „Działania artystyczne Kompozytorów-Wykonawców-Improwizatorów" był wielogodzinnym multispektaklem, który odbył się 19 czerwca 2016 roku w siedzibie Narodowego Instytutu Audiowizualnego (obecnie Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny) w Warszawie – w jego salach i foyer. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio, w ramach niniejszej edycji można było zaprezentować tylko niewielki wycinek tego bogatego programu, w związku z czym wydawca musiał (z żalem) zrezygnować z następujących punktów programu:

sultan hagavik (Mikołaj Laskowski, Jacek Sotomski) *POLOCONCERTOVIEC*; Marek Chołoniewski *Cymatic Brain*; Anna Zaradny *Go Go Theurgy*; ElettroVoce *Znikąd historie*; Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Szabolcs Esztényi, Rafał Augustyn oraz kuratorzy pozostałych koncertów *Improwizacje dzisiejsze, jutrzejsze i pojutrzejsze*; Rafał Augustyn i Zespół *Pierwsze czytanie*; Kawalerowie Błotni *Monochromie na Siódmą Dekadę.*

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autora tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

(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" a 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.

perspektywa historyczna

Sprawa jest łatwa i trudna zarazem. Z jednej strony można bronić tezy, że duch tworzenia *all'improvviso*

[1] Termin ten jednak jest używany – zob. np. R. 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. pol.: J. Gałuszka et al., Czytelnik, Warszawa 1973), choć sam termin „intuicja" trudno tam znaleźć.

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]. Oczywistą sprawą jest czysto formalna reakcja na hiperkontrolę serializmu, a zarazem interesująca sytuacja wytworzona w momencie powstania muzyki elektronicznej/konkretnej, z jej charakterystyczną 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. […]

***

[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.

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 kwartet instrumentalistów. Ale gdy przyjrzymy się repertuarowi słynnej grupy, łatwo 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 Schaeffera (1929–2019), który [...] dotrzymał swym przyjaciołom wierności aż do końca faktycznego istnienia zespołu. [...]

***

sułtan hagavik

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 Bamba Orkiester czy Niezależne Studio Muzyki Elektroakustycznej. 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 […]. 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 […].

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 […].

***

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" [...], powołali do życia muzycy urodzeni w latach siedemdziesiątych 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. 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 obiektu 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.

Cezary Duchnowski i Paweł Romańczuk

***

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 [...].

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 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.

***

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"). […]

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" […]. 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 […], 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. […]

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.

Szabolcs Esztényi

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

o [...] programie

[...] 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 reprezentowane tylko na zasadzie „konsulów honorowych". Że Łódź nie dopłynęła, podobnie jak cała scena trójmiejska i pomorska, które musiałyby 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. […] 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.

Na przecięciu indywidualności i działania zbiorowego znajduje się – 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 […] festiwalu „Musica Polonica Nova" we Wrocławiu; […] 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. […]

Rafał Augustyn

Rafał Augustyn i Agata Zubel

KWARTET ŚLĄSKI

KONSTRUKCJA

1.
Zbigniew Bargielski (ur. 1937)
Kwartet smyczkowy z klarnetem „Po drugiej stronie lustra” (1985) 13:02

Roman Widaszek – klarnet
KWARTET ŚLĄSKI:
Szymon Krzeszowiec – skrzypce I
Arkadiusz Kubica – skrzypce II
Łukasz Syrnicki – altówka
Piotr Janosik – wiolonczela

2.
Krzysztof Meyer (ur. 1943)
Kwartet fortepianowy (2009) 24:15

Piotr Sałajczyk – fortepian
Szymon Krzeszowiec – skrzypce
Łukasz Syrnicki – altówka
Piotr Janosik – wiolonczela

3.-4.
Aleksander Lasoń (ur. 1951)
Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski” (2000)
3 I. *misterioso* 07:44
4 II. *deciso e energico* 08:10

KWARTET ŚLĄSKI

5.
PRASQUAL (ur. 1981)
PERNYAI 09:34
na klarnet, fortepian i kwartet smyczkowy (2010/2016)

Roman Widaszek – klarnet
Piotr Sałajczyk – fortepian
KWARTET ŚLĄSKI

Kurator nurtu: **Beata Bolesławska-Lewandowska**

Koncert KONSTRUKCJA odbył się 20 czerwca 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio i związaną z tym koniecznością dokonania selekcji utworów, w ramach niniejszej edycji nie zostały uwzględnione wykonane na koncercie pozycje najbardziej klasyczne, znane i dostępne już na rynku oraz w internecie: *Kwartet smyczkowy nr 2 „Messages"* Andrzeja Panufnika oraz *Kwartet smyczkowy* Witolda Lutosławskiego.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autorkę tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

KWARTET ŚLĄSKI i Roman Widaszek

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 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 w muzyce polskiej zwłaszcza po roku 1956 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. [...]

Zbigniew Bargielski
Kwartet smyczkowy z klarnetem
„Po drugiej stronie lustra"

Zbigniew Bargielski (ur. 1937) i Krzysztof Meyer (ur. 1943) [...] 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 trzeba tu od razu zaznaczyć, 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 („Forum Muzykologiczne" 2010):

> *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.*

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 smycz-

kową". 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.

Krzysztof Meyer
Kwartet fortepianowy

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 swoim katalogu czternaście dzieł tego gatunku, zbli-

KWARTET ŚLĄSKI i Piotr Sałajczyk

żając 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.

Fortepian ma w tym utworze funkcję konstrukcyjnie spajającą – w pojedynczych dźwiękowych „sygnałach" (podobnie jak w *Kwartecie* 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).

Aleksander Lasoń
Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski"

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 formy 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.

KWARTET ŚLĄSKI, Roman Widaszek i Piotr Sałajczyk

Prasqual
PERNYAI

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 [...] koncertu kompozytorów.

Beata Bolesławska-Lewandowska

KWARTET ŚLĄSKI, Roman Widaszek i Piotr Sałajczyk

Urszula Krygier

LIRYKA

1.
Aleksander Nowak (ur. 1979)
Naninana 11:46
na amplifikowany instrument klawiszowy i orkiestrę smyczkową w dwóch grupach (2015)

Piotr Orzechowski – Fender Rhodes Stage Piano
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent
Wojciech Błażejczyk – projekcja dźwięku

2.-4.
Grażyna Pstrokońska-Nawratil (ur. 1947)
...como el sol e la mar... (...jak słońce i morze...)
na flet i orkiestrę kameralną (2008)
z cyklu *„...myśląc o Vivaldim" (Lato)*

2. I. *la playa* 03:30
3. II. *la hondura* 06:03
4. III. *el viento dorado* 04:58

Łukasz Długosz – flet
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

5.-8.
Marek Stachowski (1936–2004)
Divertimento
na kameralną orkiestrę smyczkową (1978)

5. I. *Sinfonia*	01:54
6. II. *Pezzo giovale*	02:58
7. III. *Canzonetta notturna*	03:01
8. IV. *Pezzo finale*	02:25

AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

9.
Eugeniusz Knapik (ur. 1951)
Przystępuję do Ciebie 10:43
na głos i orkiestrę smyczkową do słów Edwarda Stachury (2001)

Urszula Krygier – sopran
AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

10.-12.
Andrzej Krzanowski (1951–1990)
II Symfonia
na 13 instrumentów smyczkowych (1984)

10. I. *Con vigore*	03:11
11. II. *Comodo*	04:11
12. III. *Lento appassionato*	10:12

AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy
Marek Moś – dyrygent

Kurator nurtu: **Marcin Trzęsiok**

Koncert LIRYKA odbył się 21 czerwca 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio i związaną z tym koniecznością dokonania selekcji utworów, w ramach niniejszej edycji nie została uwzględniona wykonana na koncercie pozycja najbardziej klasyczna, znana i dostępna już na rynku oraz w internecie – *Cztery sonety miłosne* Tadeusza Bairda.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autora tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

Bartłomiej Misiuda

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 70. 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 Gasseta,

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. [...]

Aleksander Nowak
Naninana

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)

Piotr Orzechowski

Grażyna Pstrokońska-Nawratil
...como el sol e la mar...

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 nieomalże 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

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 60., 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

AUKSO Orkiestra Kameralna Miasta Tychy i Marek Moś

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

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

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 notce 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.

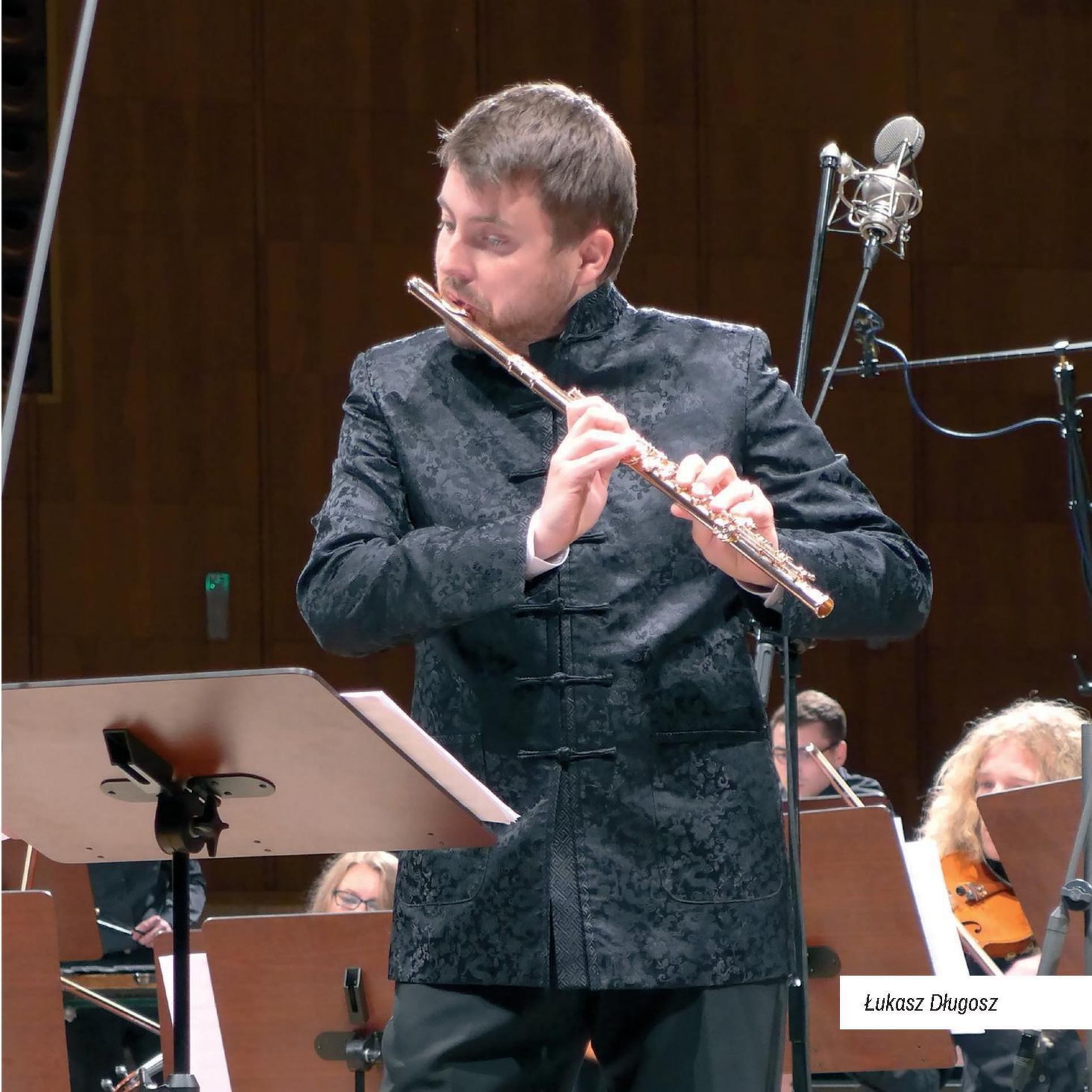
Technicznie biorąc, znajdujemy tu dwa typy notacji rytmicznej: uporządkowaną w taktach oraz swobodnie proporcjonalną, ale bez aleatorycznych odcinków repetowanych (wyjąwszy jedno miejsce: kulminację części trzeciej). Ten drugi rodzaj faktury dominuje w części trzeciej – obejmując w ekstremach wszystkie 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*:

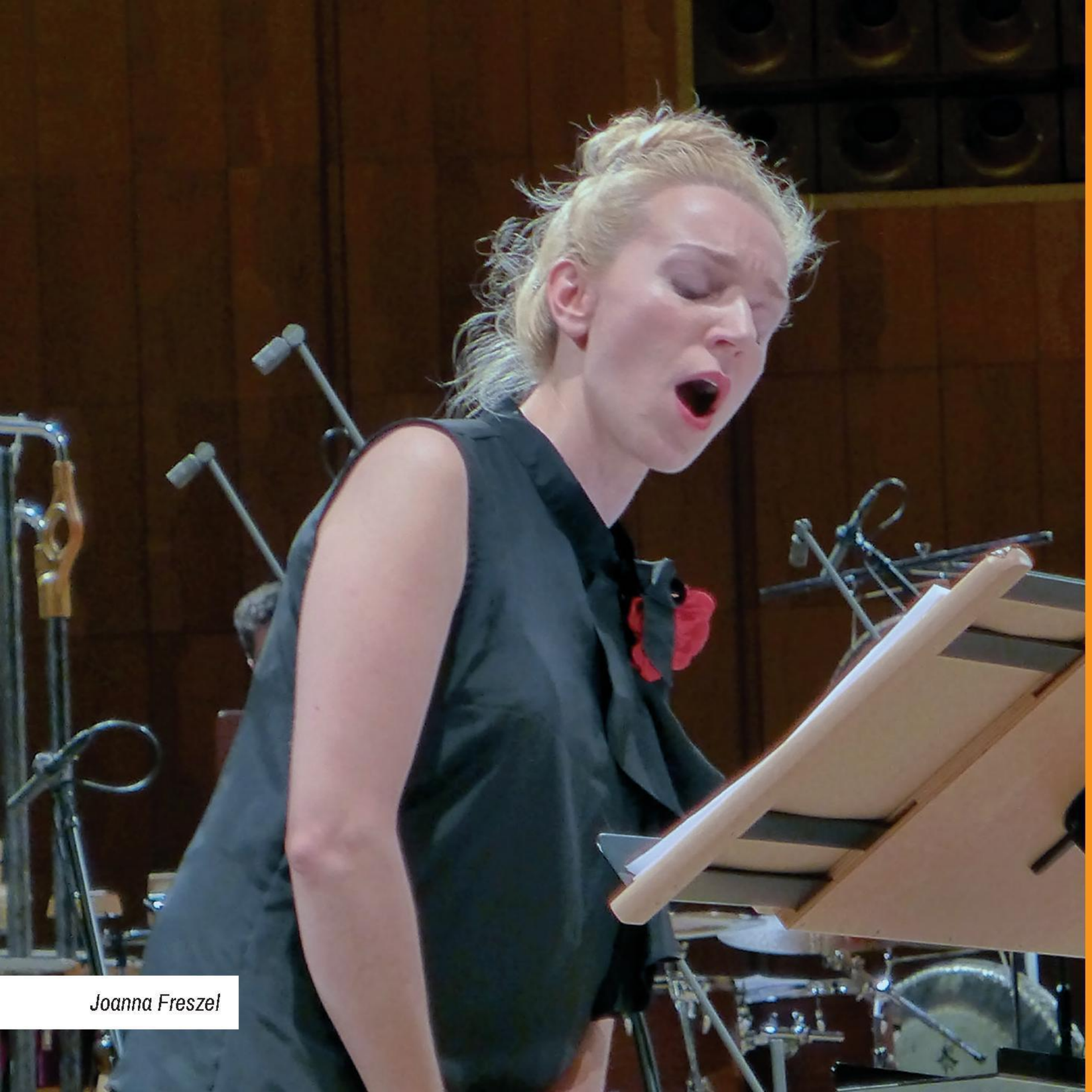
> Jest to właściwość szczególnie cenna, w czasie gdy powstawała i ciągle powstaje wielka liczba utworów świadczących o zaniku harmoniki jako jednego z prowadzących czynników dyskursu muzycznego. Swoją twórczością udowadnia Krzanowski, że jest jednym w rzadkich rzeczników poglądu, iż najwyższy czas, aby 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



Łukasz Długosz



Joanna Freszel

METASTYLISTYKA

1.
Paweł Szymański (ur. 1954)
Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon 21:45
na zespół i inne dźwięki (2002)

ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

2.
Jacek Grudzień (ur. 1961)
Ad Naan 06:31
na wiolonczelę i komputerowe przetwarzanie dźwięku (2002)

Andrzej Bauer – wiolonczela
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

3.
Stanisław Krupowicz (ur. 1952)
Tempo 72 11:30
wersja na klawesyn amplifikowany i zespół kameralny (1981/2016)

Aleksandra Rupocińska – klawesyn
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent
Jarosław Mamczarski – projekcja dźwięku

4.-6.
Adam Falkiewicz (1980–2007)
The Night Home
na głos i zespół (2001)
4. I. *I dream that…* 03:46
5. II. *My sight moves…* 02:08
6. III. *Like that I dream…* 06:06

Joanna Freszel – sopran
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

7.
Marcin Bortnowski (ur. 1972)
Oczekiwanie 20:54
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.

Andrzej Bauer – wiolonczela
ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ
Szymon Bywalec – dyrygent

Kurator nurtu: **Katarzyna Naliwajek-Mazurek**

Koncert METASTYLISTYKA odbył się 22 czerwca 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio i związaną z tym koniecznością dokonania selekcji utworów, w ramach niniejszej edycji nie zostały uwzględnione wykonane na koncercie pozycje najbardziej klasyczne, znane i dostępne już na rynku oraz w internecie:
Credentials or «Think, Think Lucky» Romana Haubenstocka-Ramatiego oraz *3 for 13* Pawła Mykietyna.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autorkę tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ i Szymon Bywalec

Metastylistyka – czy raczej wolałoby się użyć formuły pluralis – metastylizmy, to zderzanie kontekstów wydawałoby się niemożliwych do zestawienia i spajanie ich pewną metakoncepcją, metanarracją... 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 osiemdziesiątych, styl i poniekąd także technika... Sam Paweł Szymański opisywał to następująco[1]:

> Odnoszę wrażenie, że 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 między 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 funk-

[1] W tekście wykorzystano [...] fragmenty wywiadów opublikowanych w piśmie „Glissando" oraz rozmowy przeprowadzonej z Pawłem Szymańskim przez Martę Ługowską (*Rozwiązać łamigłówkę...*, „Ruch Muzyczny" 1986 nr 18) [...]. Autorka dziękuje pani Annie Falkiewicz za informacje o utworze *The Night Home*, a także pani Justynie Rekść-Raubo.

cjonującego 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 krótkiego 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[2], 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) [...].

Paweł Szymański
Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon

[...] Niemuzyczny neuroleptyk C21H23ClFNO2, 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. Powstała w kwietniu 2002 roku kompozycja Pawła Szymańskiego jest ściśle powiązany z muzyką napisaną do nagrodzonego wieloma nagrodami filmu dokumentalnego *Schizofrenia* (2001) w reżyserii i do scenariusza Vity Żelakeviciute-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 po rosyjsku brzmią słowa zaczerpnięte ze stenogramu rozmowy „pacjenta" z ordynatorem oddziału szpitala psychiatrycznego im. Kaszczenki w Moskwie z 1974 roku:

[2] W akapicie tym autorka pisze o utworze wykonanym na koncercie, lecz niewydanym na płycie: *Credentials or «Think, think Lucky»* R. Haubenstocka-Ramatiego. W zakończeniu wstępu była natomiast wymieniona również nieobecna tu kompozycja *3 for 13* Pawła Mykietyna. [przyp. red.]

– «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?» [...].

W utworze 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 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 metarzeczywistości, nadrealizmu, surkonwencji. Jeśli surkonwencjonalizm w muzyce jest właściwym tej sztuce 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 pierwiastku alea – przypadkowości niekontrolowalnej oddziałuje tu 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 roku podczas 1. Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego zorganizowanego przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne. [...]

Jacek Grudzień
Ad Naan

Hipnotyczny i przez krytykę określany jako „postrockowy" utwór Jacka Grudnia, skomponowany w tym samym roku 2002 to nie tylko esencja najlepszego jakościowo rockowego *drive'u*, jaki można sobie wyobrazić, ale 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. [...]

Andrzej Bauer

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 (jak 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: „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 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 roku. [...]

Stanisław Krupowicz
Tempo 72

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" (9/2006) powiedział Janowi Topolskiemu o przykładach surkonwencjonal-

nych 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 [...]:

> 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. [...]

Adam Falkiewicz
The Night Home

Kompozycja pochodzi z roku 2001, niezwykle intensywnego w biografii twórczej Adama Falkiewicza i owocującego szeregiem wybitnych utworów. Angielski tekst 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 roku w Warszawie, zmarł tragicznie w roku 2007, 21 maja, również w Warszawie. [...]

Marcin Bortnowski
Oczekiwanie

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, [...] 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*. W pewnym miejscu, odwołując się do Heideggera, przyszły papież pisze tak (wyd. PAX, s. 184):
>
> „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".
>
> [...]

Katarzyna Naliwajek-Mazurek

Tomasz Sośniak

BRZMIENIE

1.
Sławomir Wojciechowski (ur. 1971)
Blind Spot 13:55
na amplifikowany kwartet smyczkowy (2013)

Członkowie SEPIA ENSEMBLE:
Olga Winkowska, Ostap Mańko – skrzypce
Anna Podsiadły – altówka
Anna Szmatoła – wiolonczela

2.
Krystyna Moszumańska-Nazar (1924–2008)
Warianty 13:49
na fortepian i perkusję (1979)

Członkowie SEPIA ENSEMBLE:
Tomasz Sośniak – fortepian
Aleksandra Dzwonkowska – perkusja

3.
Witold Szalonek (1927–2001)
Improvisations sonoristiques 09:14
na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968)

Członkowie SEPIA ENSEMBLE:
Szymon Jóźwiak – klarnet
Wojciech Jeliński – puzon
Anna Szmatoła – wiolonczela
Tomasz Sośniak – fortepian

4.
Marcin Stańczyk (ur. 1977)
Attorno 14:52
na flet altowy, wiolonczelę i fortepian (2013)

Członkowie SEPIA ENSEMBLE:
Paulina Graś-Łukaszewska – flet altowy
Anna Szmatoła – wiolonczela
Tomasz Sośniak – fortepian

5.
Jagoda Szmytka (ur. 1982)
per ._ o 14:53
dla trzech wykonawców (2007)

Ewa Liebchen – flet
Ania Karpowicz – flet
Tomasz Sośniak – fortepian

6.
Dobromiła Jaskot (ur. 1981)
Hgrrrsht
na 2 amplifikowane flety i krtanie (2015)

Ewa Liebchen – flet
Ania Karpowicz – flet

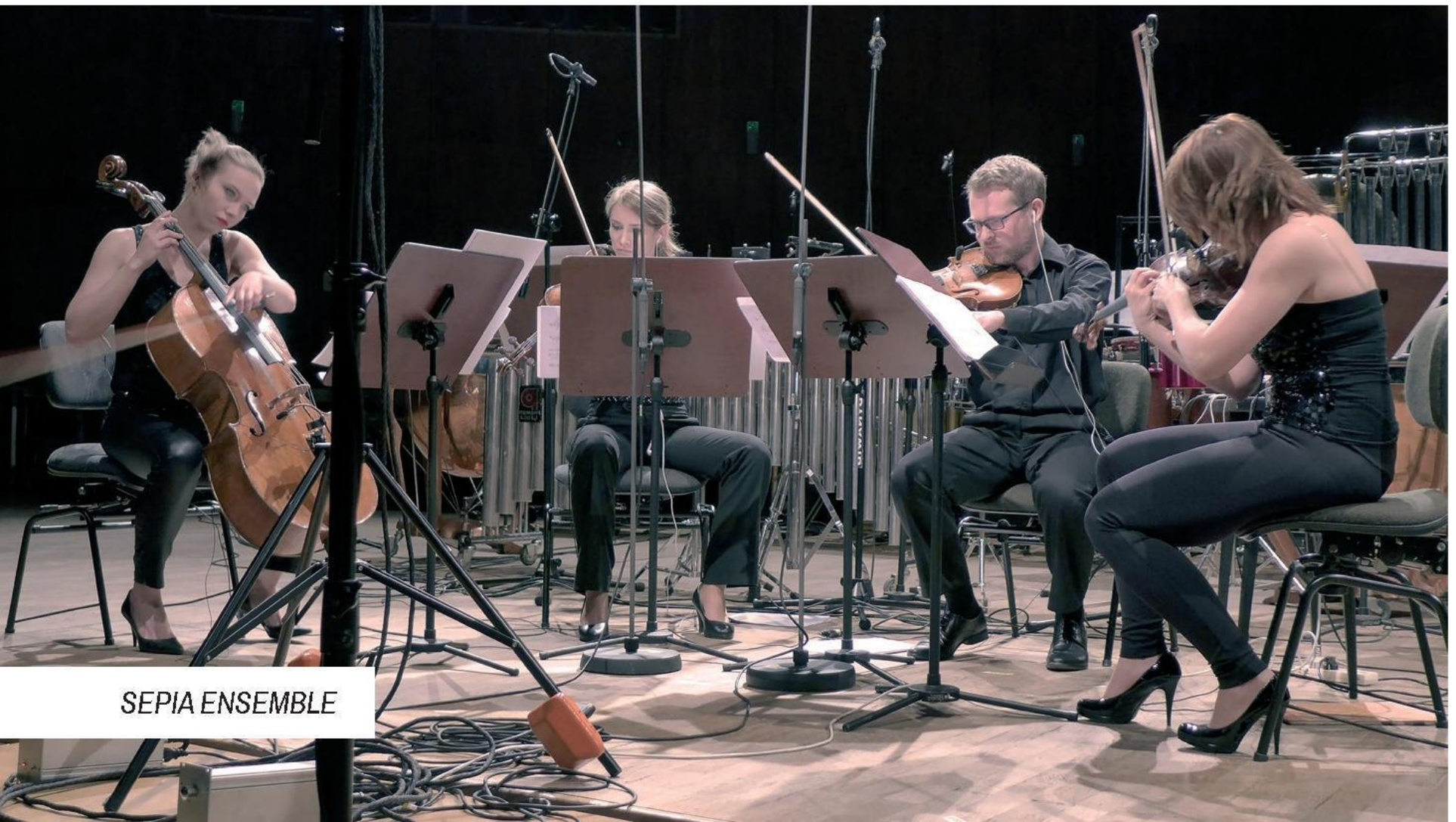
Rafał Zapała – elektronika, opieka artystyczna, projekcja dźwięku
Artur Kroschel – opieka artystyczna

Kurator nurtu: **Iwona Lindstedt**

Koncert BRZMIENIE odbył się 23 czerwca 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio i związaną z tym koniecznością dokonania selekcji utworów, w ramach niniejszej edycji nie zostały uwzględnione wykonane na koncercie pozycje najbardziej klasyczne, znane i dostępne już na rynku oraz w internecie: *Quartetto per archi no. 1* Krzysztofa Pendereckiego oraz *Fantasmagoria* Kazimierza Serockiego.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autorkę tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.



SEPIA ENSEMBLE

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, że 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 pięćdziesiątych 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].

---

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

[2] B. 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, http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1127) i Zbigniew Granat (*Sonoristics, sonorism*, „Grove Music Online" 2008, 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 formotwórczych".

Przymiotnik „sonorystyczny" stał się natomiast uniwersalnym „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, 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. 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 dzisiejszego koncertu nie da się „przystemplować" etykietą (neo)sonoryzmu, co nie zmienia

[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. H. Lehmann, *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*, tłum. M. Zamięcka, P. J. Wojciechowski, T. Biemacki i M. Pasiecznik, „Glissando" 2013 nr 22. Wielce interesującą i aktualną refleksję Harry'ego Lehmanna konsekwentnie przybliża polskiemu środowisku muzycznemu Monika Pasiecznik. por. https://pasiecznik.wordpress.com/harry-lehmann (dostęp: 14 maja 2016).

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. [...]

Sławomir Wojciechowski
Blind Spot

Utwór jest [...] swoistym rozliczeniem kompozytora z wcześniejszymi oświadczeniami, jego – jak sam mówi – „pożegnaniem z estetyką negatywną i próbą zarysowania świeżego konceptu formalno-brzmieniowego" zarazem[6]. 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"[7]. 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.

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

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

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.

Krystyna Moszumańska-Nazar
Warianty

Druga para utworów[8] 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 modernizmu XX wieku. Obydwa są też jednak wysoce oryginalnym spojrzeniem na ten problem. „Ja nie robiłam katalogu efektów, które już ktoś zastosował, ale one mnie inspirowały i realizowałam swoje indywidualne wyobrażenia"[9] – mówiła na przykład Krystyna Moszumańska-Nazar komentując własności swego kompozytorskiego stylu w okresie zwieńczonym skomponowaniem *Wariantów*. [...] *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"[10]. Takie rozwiązania umożliwia jej wykorzystanie zróżnicowanych rejestrowo grup jednego rodzaju (metalowych, membranowych i drewnianych). A sam typ myślenia jest

[8] Autorka ma tu na myśli utwory wykonane na koncercie, lecz pominięte w wydaniu płytowym: para pierwsza to obecna tu kompozycja S. Wojciechowskiego Blind Spot oraz K. Pendereckiego *Quartetto per archi no. 1*, zaś parę drugą – z *Wariantami* K. Moszumańskiej – tworzył utwór Fantasmagoria na fortepian i perkusję K. Serockiego [przyp. red.].

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

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

– jak można przypuszczać świadomym – nawiązaniem do umiłowanego przez kompozytorkę Bartóka, który we wspomnianej Sonacie zestawił nową, perkusyjną rolę fortepianu z melodycznym traktowaniem instrumentów perkusyjnych. […]

Witold Szalonek
Improvisations sonoristiques

Trzecia para utworów[11], 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 […] przykład muzyki, która rozsadza wyznaczone przez słownikowe definicje, ramy sonoryzmu w muzyce polskiej. Stanowi za to wyraz szczególnego pojmowania sensu i znaczenia tego pojęcia.

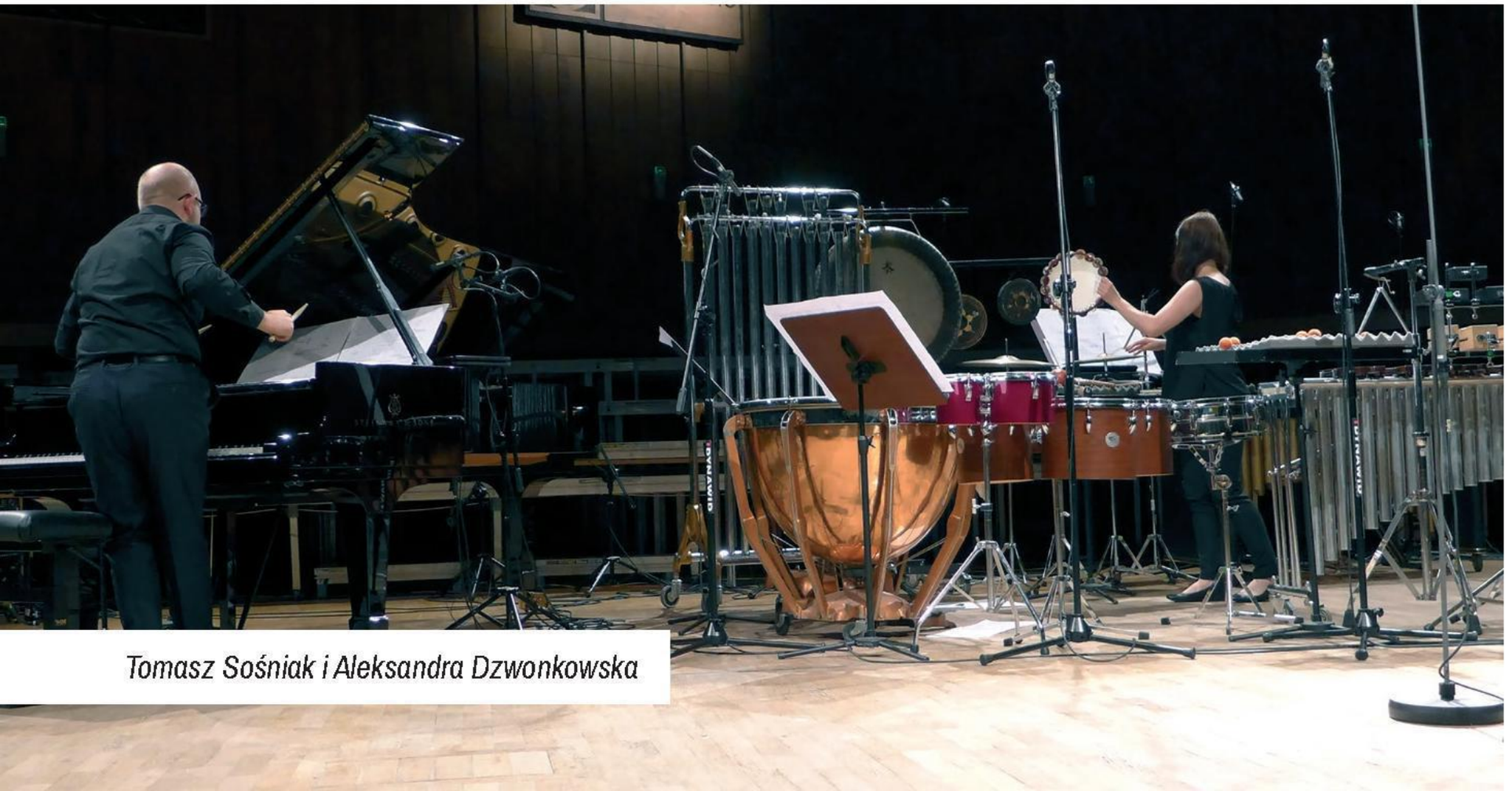
[11] Podczas koncertu wykonano sześć utworów [przyp. red.].

Ewa Liebchen, Ania Karpowicz i Tomasz Sośniak

> 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[12], 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 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

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



Tomasz Sośniak i Aleksandra Dzwonkowska

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"[13].

Marcin Stańczyk
Attorno

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[14]. 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"[15]. 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".

[13] C. Humphries, *Witold Szalonek – choreograf dźwięku*, „Opcje" 1998 nr 2, s. 92.
[14] Zob. M. Tabakiernik, M. 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).
[15] M. Stańczyk, komentarz do partytury *Attorno* (2013) udostępnionej dzięki uprzejmości kompozytora.

Jagoda Szmytka
per ._o

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 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"[16]. 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 do materiału, tradycyjne elementy „zredukowane są do podstawowych impulsów: punktów artykulacji, linii glissand i dłuższych dźwięków, cyrkulacji oddechu i krążenia/wymiany kamieni"[17] 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.

Dobromiła Jaskot
Hgrrrsht

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"[18]. 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 po-

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

[17] Jw.

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

tencjał dźwięku, który nie jest definiowany przez pryzmat określonej wysokości, zapisanej na pięciolinii. I to jest mój wyznacznik w procesie twórczym" – wyjaśniała Ewie Schreiber[19]. 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 Szmytki, tak *Hgrrrsht* dla Jaskot stanowi przy tym 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"[20]. Eksploracje materiałowe Dobromiły Jaskot wiążą się zatem ściśle z poszukiwaniami nowych treści i sensów w muzyce. [...]

***

Osiem[21] 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

---

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

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

[21] Poza utworami wydanymi na płycie podczas koncertu wykonano również Krzysztofa Pendereckiego *Quartetto per archi no. 1* oraz utwór Kazimierza Serockiego *Fantasmagoria* [przyp. red.].

ANTARJA QUARTET

REDUKCJA

1.
Tomasz Sikorski (1939–1988)
Autograf 05:09
na fortepian (1980)

Martyna Zakrzewska – fortepian

2.
Zygmunt Krauze (ur. 1938)
Kwartet smyczkowy nr 2 (1970) 16:22

ANTARJA QUARTET:
Barbara Mglej – skrzypce I
Elżbieta Mudlaff – skrzypce II
Magdalena Chmielowiec – altówka
Jakub Gajownik – wiolonczela

3.
Magdalena Długosz (ur. 1954)
SaxSpiro 15:58
na saksofony i warstwę elektroakustyczną (2011)

Krzysztof Guńka – saksofony
Magdalena Długosz – projekcja dźwięku

4.
Zygmunt Konieczny (ur. 1937)
Wiersz 06:03
na kwartet smyczkowy (2016)

ANTARJA QUARTET

5.
Zbigniew Rudziński (ur. 1935)
Studium na C 06:15
na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964)

Członkowie kwartetu smyczkowego ANTARJA QUARTET i zespołu
SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE
Maciej Koczur – dyrygent

6.
Weronika Ratusińska (ur. 1977)
Amarcord 09:09
na skrzypce i fortepian (2000)

Członkowie kwartetu smyczkowego ANTARJA QUARTET i zespołu
SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE:
Barbara Mglej – skrzypce
Martyna Zakrzewska – fortepian

7.-8.
Tadeusz Wielecki (ur. 1954)
Łagodne kołysanie
forma dramatyzowana na dęty instrument basowy, altówkę,
dwie małe grupy chóralne i recytatora (2016) – fragmenty
7. *Szeptem* 01:57
8. *Złotousty złoczyńca* 04:29

Członkowie kwartetu smyczkowego ANTARJA QUARTET i zespołu
SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE:
Krzysztof Guńka – saksofon
Magdalena Chmielowiec – altówka
Tadeusz Wielecki – recytacja
GRUPA WESPÓŁ
Maciej Koczur – dyrygent

Kurator nurtu: **Krzysztof Szwajgier**

Koncert REDUKCJA był multimedialnym spektaklem, który odbył się 24 czerwca 2016 roku w siedzibie Narodowego Instytutu Audiowizualnego (obecnie Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny) w Warszawie – w jego salach i foyer. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio, w ramach niniejszej edycji można było zaprezentować tylko niewielki wycinek tego bogatego programu, w związku z czym wydawca musiał (z żalem) zrezygnować z następujących punktów programu: *Wschód tańczącego słońca* Doroty Dywańskiej, *Progresja na fortepian i x rąk* Kazimierza Pyzika oraz *Już się zmierzcha (Kwartet smyczkowy nr 1)* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autora tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE, GRUPA WESPÓŁ

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 Monte Young – 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.

ANTARJA QUARTET, SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE

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 latach 1963–1964 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 trzydziestych, 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 europejskiej. W minimalizmie polskim to przeciwstawienie nie występuje tak

ANTARJA QUARTET, SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE

wyraźnie" – jak stwierdza Joanna Miklaszewska[1]. 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[2].

[1] J. Miklaszewska, Minimalizm w muzyce polskiej, Musica Iagellonica 2003, s. 152.

[2] E. Wójtowicz, Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939-1988), w: Muzyka polska 1945-1995 (red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwaj-

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 (1963–1964) 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[3]. 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.

gier), Akademia Muzyczna w Krakowie 1996, s. 284.

[3] A. Thomas, Górecki, tłum. E. Gabryś, PWM 1998, s. 75.

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. [...]

Tomasz Sikorski
Autograf

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

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

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

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.

Zbigniew Rudziński
Studium na C

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

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[4]. Kompozycja dedykowana jest Patrycji Piekutowskiej.

Tadeusz Wielecki
Łagodne kołysanie

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*[5]. 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

[4] Weronika Ratusińska – Chamber Music, DUX 0580.
[5] Na płycie obecne tylko: *Szeptem* oraz *Złotousty złoczyńca*.

rajura
jura
jura [...]
Łagodne kołysanie
ŁA – GOD
NE – KO
ŁY – SA
NIE –
– ŁAD
NE – ŁA
NIE

[...]

Krzysztof Szwajgier

Jan Pietkiewicz

ENERGIA

1.
Hanna Kulenty (ur. 1961)
Preludium, Postludium i Psalm 12:45
na wiolonczelę i akordeon (2007)

TWOgether Duo:
Magdalena Bojanowicz – wiolonczela
Maciej Frąckiewicz – akordeon

2.
Jarosław Siwiński (ur. 1964)
Sestetto 15:11
na kwartet smyczkowy, kontrabas i fortepian (2013)

Kwartet Polonika (dawniej 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

3.
Jerzy Kornowicz (ur. 1959)
Dzwony od Nielisza (z cyklu *Czas się żarzy*) na dwa fortepiany (2011) 16:32

DUO APPASIONATO:
Dominika Grzybacz – fortepian
Klara Kraj – fortepian

4.
Marcin Błażewicz (ur. 1953)
Kwintet fortepianowy „...duch łąk, duch pól..." (2004) 11:33

Julia Samojło – fortepian
Kwartet Polonika

5.
Tomasz Jakub Opałka (ur. 1983)
Loca deserta 09:33
na gitarę klasyczną i kwartet smyczkowy (2012)

Aleksander Wilgos – gitara
Kwartet Polonika

6.
Bartosz Kowalski (ur. 1977)
Circles on the Water 07:08
na harfę, wibrafon, fortepian i kwartet smyczkowy (2011)

Ilina Sawicka – harfa
Krzysztof Niezgoda – wibrafon
Bartosz Kowalski – fortepian
Katarzyna Denkiewicz – skrzypce I
Iga Wasilewska – skrzypce II
Jerzy Sawicki – altówka
Karolina Pływaczewska – wiolonczela

Kurator nurtu: **Małgorzata Gąsiorowska**

Koncert ENERGIA odbył się 25 czerwca 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Ze względu na ograniczoną ilość miejsca na płycie CD audio i związaną z tym koniecznością dokonania selekcji utworów, w ramach niniejszej edycji nie została uwzględniona wykonana na koncercie pozycja najbardziej znana, klasyczna i obecna już na rynku płytowym i w internecie – *Sonata na skrzypce solo nr 2* Grażyny Bacewicz.

Zgodnie z programem płyty pewnym cięciom musiał zostać również poddany esej kuratorski, za co wydawca serdecznie przeprasza – zarówno autorkę tekstu, jak i czytelników. Pełna postać artykułu dostępna jest w książce programowej wydarzenia *Festiwal Siedmiu Nurtów i Koncert Siedmiu Premier*, Związek Kompozytorów Polskich / Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Warszawa 2016.

TWOgether Duo

„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 prakrzyku 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, 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

[1] B. Pascal, Myśli, tłum. T. Boy-Żeleński, pierwodruk: Poznań–Warszawa 1921; źródło: domena publiczna.
[2] B. Pociej, Późny styl: Wagner-Bruckner-Mahler, w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, Katowice 2002, s. 104

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 apollińskiej" – 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]

[3] L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.
[4] E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2002, s. 322.
[5] B. Pociej, *Idea, dźwięk, forma*, Kraków s. 72.

Jako przykład dialektyki owej stałości i zmienności w formach muzyki baroku 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 Liszta. W odniesieniu do muzyki XX wieku ten typ ekspresji określa

[6] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, cyt. za: E. Fubini, dz. cyt., s. 322.
[7] M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 27.
[8] W. Rudziński, *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, Kraków 1964, s. 12.

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 roku 1949 Grażyny Bacewicz, to najczystsza postać witalizmu inspirowanego folklorem. Pogodny witalizm reprezentuje nagradzane na wielu konkursach *Concerto giocoso* Michała Spisaka z roku 1957. 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 roku 1953 czy *Perpetuum mobile* na orkiestrę z roku 1954.

Energetyczny charakter dzieła nie musi się przejawiać wyłącznie w żywiołowej motoryce. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych 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 prze-

DUO APPASIONATO

kształciło 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.

Hanna Kulenty
Preludium, Postludium i Psalm

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 roku 2007 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.

[9] T. Wielecki, *Dynamistatyka*, Książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", Warszawa 2015, s. 7.

Jarosław Siwiński
Sestetto

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 roku 2013 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.

Jerzy Kornowicz
Dzwony od Nielisza

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 książce programowej 4. „Festiwalu Prawykonań", który odbył się w roku 2011 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
Kwintet fortepianowy „...duch łąk, duch pól..."

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 roku 2004 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, prosi matkę, by starannie wybrała jej męża.

Bartosz Kowalski
Circles on the Water II

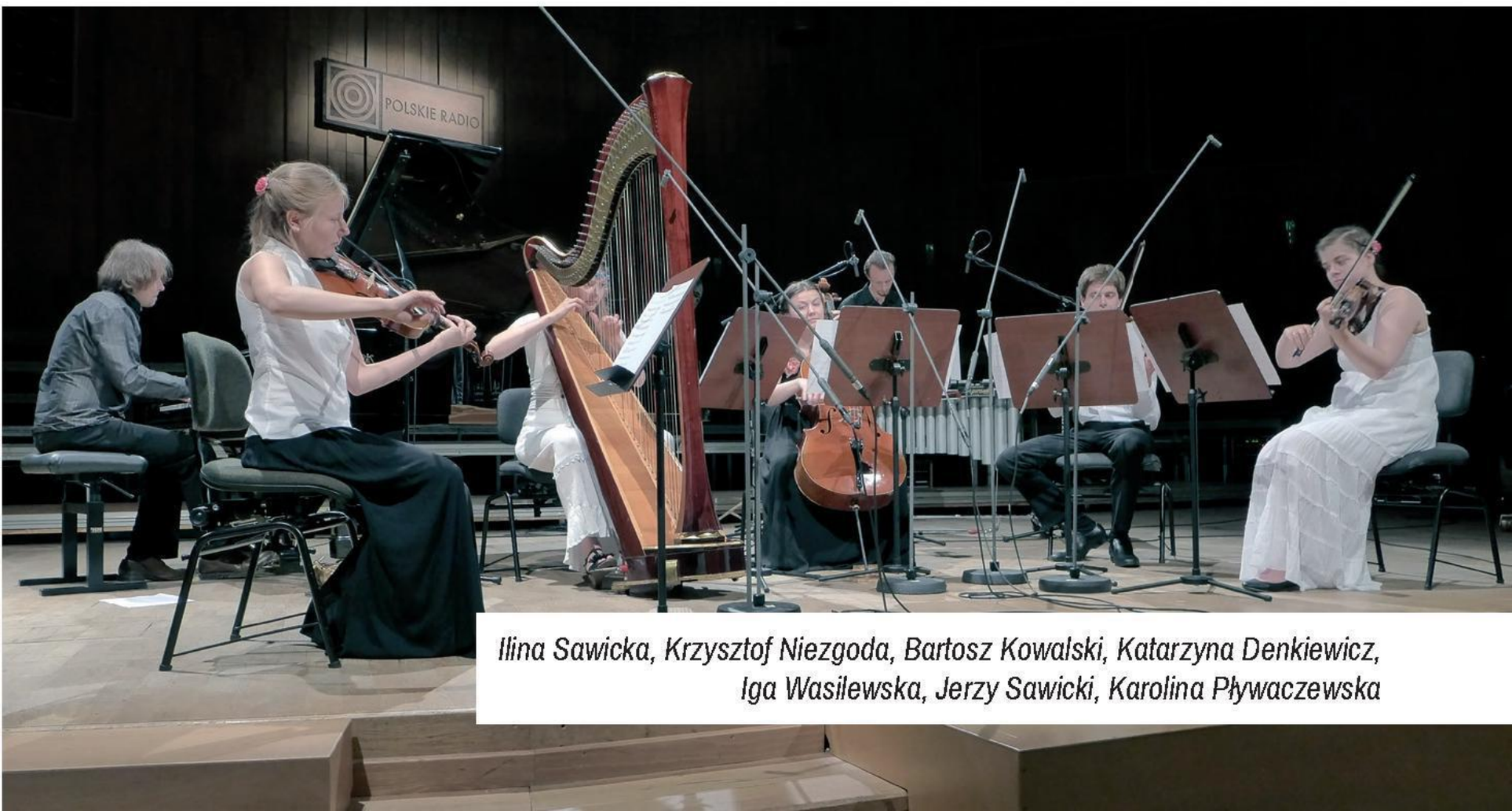
Sonata księżycowa, Preludium deszczowe – jak bardzo te tytuły przyciągają publiczność pragnącą usłyszeć w dźwiękach głosy natury. A przecież pradawna praktyka mimesis nie oznacza kopiowania rzeczywistości, a twórcze jej przetwarzanie. Czy *Circles on the Water II* na harfę i zespół kameralny z 2011 roku 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!

Kwartet Polonika i Aleksander Wilgos

Tomasz Jakub Opałka
Loca deserta

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 roku 2012. Forma utworu jest prosta i czytelna. Trzy części następują po sobie attacca. Poszukując pomysłu na utwór zastanawiałem się, czym tak naprawdę ta kompozycja powinna być, lub raczej czym być nie powinna. Na pewno nie chciałem nawiązywać 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



Ilina Sawicka, Krzysztof Niezgoda, Bartosz Kowalski, Katarzyna Denkiewicz, Iga Wasilewska, Jerzy Sawicki, Karolina Pływaczewska

INDEKS KOMPOZYTORÓW I UTWORÓW

Zbigniew Bargielski
Kwartet smyczkowy z klarnetem
„Po drugiej stronie lustra" CD 2 / s. 24

Marcin Błażewicz
Kwintet fortepianowy „...duch łąk, ...duch pól" CD 7 / s. 97

Marcin Bortnowski
Oczekiwanie CD 4 / s. 53

Magdalena Długosz
SaxSpiro CD 6 / s. 80

Cezary Duchnowski & Paweł Romańczuk
HybryDuo CD 1 / s. 8

Szabolcs Esztényi
Muzyka kreowana 201 CD 1 / s. 8

Adam Falkiewicz
The Night Home CD 4 / s. 53

Jacek Grudzień
Ad Naan CD 4 / s. 52

Dobromiła Jaskot
Hgrrrsht CD 5 / s. 67

Eugeniusz Knapik
Przystępuję do Ciebie CD 3 / s. 39

Zygmunt Konieczny
Wiersz CD 6 / s. 80

Jerzy Kornowicz
Dzwony od Nielisza CD 7 / s. 96

Bartosz Kowalski
Circles on the Water II CD 7 / s. 97

Zygmunt Krauze
Kwartet smyczkowy nr 2 CD 6 / s. 80

Stanisław Krupowicz
Tempo 72 CD 4 / s. 52

Andrzej Krzanowski
II Symfonia CD 3 / s. 39

Hanna Kulenty
Preludium, Postludium i Psalm CD 7 / s. 96

Aleksander Lasoń
Kwartet smyczkowy nr 4 „Tarnogórski" CD 2 / s. 24

Krzysztof Meyer
Kwartet fortepianowy CD 2 / s. 24

Krystyna Moszumańska-Nazar
Warianty CD 5 / s. 66

Aleksander Nowak
Naninana CD 3 / s. 38

Tomasz Jakub Opałka
Loca deserta CD 7 / s. 97

PRASQUAL
PERNYAI CD 2 / s. 24

Grażyna Pstrokońska-Nawratil
...como el sol e la mar... CD 3 / s. 38

Weronika Ratusińska
Amarcord CD 6 / s. 81

Paweł Romańczuk & Cezary Duchnowski
HybryDuo CD 1 / s. 8

Zbigniew Rudziński
Studium na C CD 6 / s. 81

Tomasz Sikorski
Autograf CD 6 / s. 80

Jarosław Siwiński
Sestetto CD 7 / s. 96

Marek Stachowski
Divertimento CD 3 / s. 39

Marcin Stańczyk
Attorno CD 5 / s. 67

Witold Szalonek
Improvisations sonoristiques CD 5 / s. 66

Jagoda Szmytka
per ._o CD 5 / s. 67

Paweł Szymański
Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon CD 4 / s. 52

Tadeusz Wielecki
Łagodne kołysanie CD 6 / s. 81

Sławomir Wojciechowski
Blind Spot CD 5 / s. 66

Anna Zaradny
Octopus CD 1 / s. 8

Agata Zubel
Recital for 4 CD 1 / s. 8

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

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 były współorganizowane z Instytutem Muzyki i Tańca ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Patronat medialny:

Strona internetowa Festiwalu:
https://zkp70org.wixsite.com/7nurtow7premier

Festiwal Siedmiu Nurtów
polmic 149-155

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

Partner:
Repliq Media Sp. z o.o.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad", realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Redakcja:
Izabela Zymer, POLMIC

Mastering:
Ewa Guziołek-Tubelewicz

Projekt graficzny i fotografie:
Izabela Kobylańska

Tłumaczenia:
Wojciech Bońkowski
Tomasz Zymer

Skład:
coolar.com

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych

© Związek Kompozytorów Polskich
Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC
Warszawa 2019

FESTIWAL SIEDMIU NURTÓW

CD 1
INTUICJA
INTUITION

CD 2
KONSTRUKCJA
CONSTRUCTION

CD 3
LIRYKA
LYRICS

CD 4
METASTYLISTYKA
METASTYLISTICS

CD 5
BRZMIENIE
SOUND

CD 6
REDUKCJA
REDUCTION

CD 7
ENERGIA
ENERGY

FESTIWAL SIEDMIU NURTÓW
SEVEN CURRENTS FESTIVAL
19-25.06.2016

polmic 149 – 155

polmic.pl
Polskie Centrum Informacji Muzycznej

III 70 lat

Wydawca / Publisher:
℗ & © 2019
Związek Kompozytorów Polskich / Polish Composers' Union
Polskie Centrum Informacji Muzycznej / Polish Music Information Centre POLMIC

Wydawnictwo niekomercyjne – wyłącznie do celów promocyjnych, edukacyjnych i naukowych
Not for sale – for promotion, education and scientific research only

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad", realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.
Cofinanced by the Minister of Culture and National Heritage's Culture Promotion Fund within the "Musical Trace" ("Muzyczny Ślad") programme, implemented by the Institute of Music and Dance.

Festiwal Siedmiu Nurtów był częścią wydarzenia
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
The Festival of Seven Currents part of the event entitled
SEVEN CURRENTS FESTIVAL AND CONCERT OF SEVEN PREMIERES
marking the 70th anniversary of the Polish Composers' Union under the honorary patronage of Deputy Prime Minister, Minister of Culture and National Heritage Professor Piotr Gliński
Warszawa / Warsaw, 19-26.06.2016