

O WŁASNEJ TWÓRCZOŚCI

Autoreferat

- załącznik do dokumentacji w przewodzie habilitacyjnym

W roku 1992 rozpocząłem na łódzkiej Akademii Muzycznej studia w klasie altówki prof. Zbigniewa Friemana. W tym samym czasie podjąłem pierwsze skonkretyzowane próby kompozytorskie. Zostałem bowiem zaproszony przez Marcela Szytenchelma, kierownika Studia Teatralnego „Słup” w Łodzi, do współpracy przy inscenizacji dramatu Davida Mercera „Flint”. Realizacja postawionego przede mną zadania – stworzenia oprawy muzycznej – została oceniona przez widzów i krytykę bardzo przychylnie, co stanowiło dla mnie istotną wskazówkę co do ewentualnych dalszych kompozytorskich działań. Pomimo tego, iż treściowo czy warsztatowo muzyka do „Flinta” nie stanowi żadnego istotnego wyznacznika moich preferencji kompozytorskich, to uważam to doświadczenie za ważne, gdyż nabyłem podczas niego umiejętności szybkiej i skutecznej reakcji na zmienne okoliczności, a zarazem takiego kształtowania materii utworu, aby była ona do nich przystosowalna.

Powodzenie muzyki do „Flinta” było bezpośrednim impulsem do podjęcia na Akademii Muzycznej w Łodzi studiów kompozytorskich, które wpierw realizowałem poprzez uczęszczanie w roku akademickim 1994/1995 na przedmiot „Propedeutyka kompozycji” do klasy prof. Jerzego Bauera. Prace kompozytorskie z tego okresu obejmowały utwór na altówkę solo, na fortepian solo oraz na altówkę z fortepianem – wybór altówki jako instrumentu solowego podyktowany był moimi doświadczeniami wykonawczymi. Lata regularnych studiów u prof. Bauera (1995-99) przynosiły zarówno utwory typowo ćwiczebne, zaznajamiające mnie ze specyfiką poszczególnych grup instrumentalnych, jak i zadania niezależne od toku studiów, jak chociażby *Koncert na klarnet i orkiestrę smyczkową*, zamówiony przez warszawską klarncistkę Katarzynę Skrzypczak. Część z tych utworów, w tym debiutancka *Suita na altówkę solo*, utrzymuje się wciąż w repertuarze, a powyżej wzmiankowany *Koncert* został nagrany przez wydawnictwo DUX¹. Pośród ćwiczeń kompozytorskich znalazł się również utwór, który zapoczątkował moje działania na polu teatru instrumentalnego i happeningu muzycznego – *Kontrowersje na 2 flety*. Zagadnienie działania w obszarze spektrum dźwiękowego zawężonego do dwóch wysokości zaowocowało scenariuszem teatralnym, którego interpretacja trafiła do pokazów pozakonkursowych I Festiwalu Działań Teatralnych i Plastycznych *Zdarzenia* w 2000 r. w Tczewie i zyskała życzliwą opinię m.in. Józefa Szajny. W późniejszych latach *Kontrowersje* wykonywali m.in. Agata Kielar i Łukasz Długosz, Agnieszka Gajgier-Otręba i Alicja Molitorys, a obecnie włączył je do repertuaru duet Flute'o'clock.

Okres podyplomowych studiów kompozytorskich na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Mariana Borkowskiego uważam za czas najbardziej wielokierunkowych poszukiwań stylistycznych. Powstały wówczas zarówno klasycyzujące *Przenikania na orkiestrę smyczkową* czy *3 Preludia organowe*, jak i całkowicie sonorystyczne, a przy tym eksplorujące technikę zapisu graficznego *Możliwości na gitarę solo*. Za istotne doświadczenie z tego okresu uważam także *Psalm XV* powstały dla zespołu De Erepijs i wykonany podczas 8th International Youth Composers Meeting w Apeldoorn (Holandia). Był to pierwszy utwór pisany przeze mnie dla profesjonalnego zespołu zajmującego się wykonawstwem muzyki nowej. Podczas

¹ Sławomir Zamuszeko – *Works for Orchestra*. Artur Pachlewski, Agata Igras-Sawicka, Anna Werecka, Róża Wilczak-Płaziuk, Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Śląskiej, dyr. Mirosław Jacek Błaszczak. Seria wydawnicza *Młodzi kompozytorzy w hołdzie Fryderykowi Chopinowi*. DUX 0724, 2010.

moich warszawskich studiów powstają również pierwsze fragmenty *Maski* – opery-monodramu według opowiadania Stanisława Lema, ukończonej w 2003 roku. Czas ten spinają również dwa utwory do tekstów poetów łużyckich – *Wšůzi stworby* i *Zachadnosć*, których powstanie zaowocowało dwukrotną wygraną w międzynarodowym konkursie kompozytorskim „Nowa pieśń łużycka” w Chociebużu.

Okres do roku 2007 wypełniają w mojej twórczości obszerne prace kameralne (*Requiem* na alt i kwartet smyczkowy, *Six Persons* na wiolonczelę i fortepian, *Europejczyk w Meksyku* na flet i kwartet smyczkowy, *Events* na małą orkiestrę), utwory pisane na zamówienie (*Caprice-Fantaisie* na skrzypce, *Dwa walce kapryśne* na trio smyczkowe, *Cantata seriosa* i *Cantata serena* na sopran, chór mieszany i klawesyn lub organy, *Sanctus – Hosanna – Benedictus* na 12-głosowy chór mieszany, *Nasha Shkhapa* na mezzosopran i fortepian) oraz okolicznościowe (*B-Walc* na fortepian, *Diver-timento in memoriam W.A.M.* na orkiestrę smyczkową). Obserwuję w nich stabilizację mojego języka dźwiękowego, a zwłaszcza dążność ku racjonalnej organizacji czasu w utworze: odnalezienia satysfakcjonujących proporcji pomiędzy wątkami i rozwiązań harmonicznymi skutecznie kształtujących przebieg napięć emocjonalnych.

Trwające w latach 2007-2011 uczestnictwo w programie promocyjnym Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego *Młodzi kompozytorzy w hołdzie Fryderykowi Chopinowi* stało się dla mnie szansą na przekucie marzeń o tworzeniu muzyki symfonicznej w koncertową rzeczywistość. Program ECMKP nie oferował stypendiów dla uczestników, nie był też instytucją zamawiającą u nich kompozycje; jego celem było umożliwienie młodym kompozytorom wykonania i nagrania ich utworów przez polskie profesjonalne zespoły symfoniczne. Dzięki programowi udało się zorganizować trzynaście wykonań moich utworów symfonicznych i kameralnych – w tym pięć prawykonań (*89 Degrees North* na orkiestrę symfoniczną, *Europejczyk w Meksyku* w wersjach na flet i orkiestrę smyczkową oraz klarnet i kwartet smyczkowy, *Pia-No Concerto* na fortepian preparowany dla 7 wykonawców i orkiestrę symfoniczną, *Kwiaty polskie* na recytatora i orkiestrę symfoniczną, *...set ...rise* na wiolonczelę na prawą rękę i orkiestrę symfoniczną) oraz doprowadzić do wydania powyżej wspomnianej płyty przez DUX Recording Producers (przy tej okazji prawykonania cyklu *Nasha Shkhapa* w wersji zorkiestrowanej oraz *Koncertu* na altówkę i orkiestrę symfoniczną). Cztery spośród prawykonywanych kompozycji powstały w całości podczas trwania programu (*89 Degrees North*, *Koncert* na altówkę i orkiestrę symfoniczną, *Pia-No Concerto*, *Kwiaty polskie*), trzy inne utwory (*...set ...rise*, *Nasha Shkhapa*, *Europejczyk w Meksyku*) zyskały w tym czasie docelową postać – niemal wszystkie spośród nich (poza *Europejczykiem w Meksyku*) wykorzystują symfoniczny aparat wykonawczy, co udowadnia, iż czas pozostawiania pod opieką programu ECMKP był dla mnie okresem szczególnie wyteżonej pracy kompozytorskiej. Wymagała ona zatem sprostania terminom i wymogom solistów oraz spełnienia wysokich wymagań Rady Programowej co do jakości i dopracowania utworów. Uczestnictwo w programie miało zatem istotny wpływ na moją sprawność kompozytorską i pewność operowania technikami twórczymi.

W okresie po zamknięciu programu ECMKP staram się o wprowadzanie nowych wątków do mojego warsztatu kompozytorskiego. Utwór *Z opowiadań definitywnych* na 3 flety, altówkę i taśmę stanowi kolejną po *Kwiatach polskich* próbę ustanowienia tekstu jako bazy kompozycji, ściśle synchronizującej wszystkie wątki muzyczne w czasie. Najistotniejszą kompozycją z tego czasu jest *Koncert śląski* na 23 instrumenty smyczkowe, w którym – na gruncie ludowych melodii z Żywiecczyny – zdecydowałem się na kilka innowacji wychodzących poza mój tradycyjny sposób pisania, szczególnie w dziedzinie formy poszczególnych części.

Spośród moich kompozycji największą grupę tworzą utwory instrumentalne lub na głos z instrumentem. Jak dotąd kompozycje elektroakustyczne czy komputerowe stanowią mniejszą część mojego dorobku, podobnie jest w przypadku dzieł chóralnych. Dzieje się tak, gdyż uważam, iż krąg klasycznych barw instrumentów orkiestrowych najlepiej wyraża moje zamierzenia twórcze. Jestem jego zwolennikiem ze względu na subiektywne odczucie obcowania ze szczególnym pięknem, jakie powstaje przy użyciu takiego aparatu wykonawczego. Jest to dla mnie na tyle istotna wartość, iż rzadko odczuwam potrzebę wyjścia poza ten świat brzmieniowy, choć przyznaję, że w ostatnich utworach (...set ...rise, *Pia-No Concerto*, *Kwiaty polskie*) czynię to w coraz szerszym zakresie. Owe poszerzenia palety brzmień dokonują się jak dotąd poprzez preparację instrumentów oraz ich użycie w sposób totalny. W przypadkach *Pia-No Concerto* i ...set ...rise zabiegi te były podyktowane specyfiką wymogów wykonawczych: *Pia-No Concerto* zostało zamówione jako utwór na orkiestrę symfoniczną z towarzyszeniem młodzieży, która w pierwotnym planie mogła nawet nie mieć żadnych doświadczeń muzycznych. Z tego powodu postanowiłem, iż jej zadaniem będzie swoista zabawa z fortepianem, gra w wydobywanie wszelkich możliwych, choć zaplanowanych i skorelowanych z warstwą orkiestrową brzmień. Natomiast ...set ...rise powstawało stopniowo od 2007 roku jako utwór, dzięki któremu Dominik Połośki, wybitny wiolonczelista mogący obecnie grać wyłącznie prawą ręką, odnowi repertuar koncertowy. Z konieczności ograniczony zasób brzmień konwencjonalnych musiał zostać wzbogacony przez paletę barw wydobywanych w sposób perkusyjny. W *Kwiatach polskich* użycie dźwięków wydobywanych technikami totalnymi jest powiązane z przebiegiem dramaturgii utworu i treścią tekstu, co szczegółowo opisuję w komentarzu do utworu².

Dyspozycja klasycznej obsady instrumentalnej wykorzystującej półtonowe podziały oktawy i konwencjonalne brzmienia pozwala mi planować postępy harmoniczne oraz przebiegi melodyczne w zakresie, jaki jest dla mnie niezbędny ze względu na kształtowanie przebiegów napięciowych w utworach.

Szczególną istotność w budowie kontinuum brzmieniowego muszę natomiast przypisać kwestiom harmonicznym. Dysponując od wczesnych lat praktyki instrumentalnej wysoką świadomością roli harmonii w konstruowaniu form muzycznych, od zapoczątkowania działań kompozytorskich przypisuję jej istotne znaczenie. Z reguły parametry harmoniczne konstruuja się w moich utworach w silnym zespoleniu z linearną zawartością interwałową bądź – gdy w ogóle ten parametr występuje – z używaną skalą dźwiękową.

Wiele moich utworów bazuje na harmonice bliskiej tonalnej lub centrowej. Stosuję ją w utworach stylizowanych (*Divertimento in memoriam W.A.M.*, wstęp do *Pia-No Concerto*, *Nasha Shkhapa*, *2 Walce kapryśne*), bazujących na materiale zapożyczonym (fragmenty z *Cantata serena*, *Europejczyka w Meksyku*, *Koncertu śląskiego* czy *5 Melodii bułgarskich*) oraz przyznających prymat czynnikowi melodycznemu (koncerty, *Zachadność*, utwory chóralne poza *Sanctus – Hosanna – Benedictus*). Specyficzną odmianą centralizacji jest oparcie przebiegu harmonicznego na nucie stałej, co występuje m.in. w *Suicie* na altówkę solo oraz w *89 Degrees North*. Harmonika wykorzystująca zamknięty zasób interwałów to mój zdecydowany ulubiony sposób operowania współbrzmieniami, ponieważ uzyskuję dzięki niemu homogeniczność brzmienia. W takich kompozycjach, jak *Opowieści czarnych klawiszy* na fortepian albo ...set ...rise jest ona wynikiem ograniczenia ilości dostępnych wysokości – w cyklu utworów fortepianowych harmonika może wykorzystywać tylko współbrzmienia wynikłe z pentatoniki, a w ...set ...rise – z nawarstwienia kwint, co jest projekcją stroju wiolonczeli, przy czym taka harmonika konsekwentnie obowiązuje także w partiach orkiestrowych. W *46 – Tema con Variazioni* ograniczyłem możliwości

2 Sławomir Zamuszko *Techniki kompozytorskie w Kwiatkach polskich do słów Juliana Tuwima na recytatora i orkiestrę symfoniczną*. Łódź 2011, str. 81-83.

harmoniczne do dostępnych z wybranej i nietransponowanej sześciodźwiękowej skali. W *Masce*, *Przenikaniach*, *Sanctus – Hosanna – Benedictus*, *5 melodiach bułgarskich* i fragmentach *Events* wiodącą rolę przejmują współbrzmienia oparte na kwartach czystych, w *I i III Preludium fortepianowym*, *II Kwartecie smyczkowym „Rozkojarzenia”*, częściowo w *Kwiatach polskich*, *Koncertie altówkowym* i *Six Persons* – na konglomeratach tercji, kwart czystych, kwint czystych i trytonów, a w III części *Koncertu śląskiego* i w „piątej osobie” *Six Persons* – na sekundach.

Do wyróżników mojego języka wypowiedzi muzycznej należy znacząca rola melodyki, podkreślana także w recenzjach koncertów i nagrań. Manifestuje się ona – co wydaje się naturalne – w utworach opartych na istniejących melodiach, jak *Europejczyk w Meksyku*, *Koncert śląski* i *5 Melodii bułgarskich*, jednoznacznie odnoszących się do wzorców z przeszłości, jak *Cantata seriosa*, *Cantata serena* i *Divertimento in memoriam W.A.M.*, bądź pastiszowych – jak *Nasha Shkhapa*. Jest jednak równie wyraźnie obecna w wielu innych kompozycjach. Gdy staram się odszukać przyczyny takiego kształtowania kontinuum, przychodzi mi na myśl po raz kolejny wielce dla mnie istotny parametr spowodowania przeżycia estetycznego o pozytywnym wydźwięku, operowania pięknem, które jestem w stanie przywołać – i oddać. W licznych przypadkach melodyka wydaje mi się do zrealizowania tego celu nieodzowna. Chociaż na przykład w *Six Persons* staram się każdej „osobie”, którą opisuję dźwiękami wiolonczeli i fortepianu, nadać indywidualny rys poprzez korelację faktury, rytmiki, artykulacji i dyspozycji rejestrowej partii, to jednak uwydatnienie melodyki było w przypadku co najmniej połowy odcinków utworu niezbędne dla nadania treści muzycznej należytej wyrazistości. Podobnych zabiegów użyłem także w *Kwiatach polskich*; tamże zresztą kilkakrotnie osiągam kumulację napięcia, gdy rola melodyki ulega wycofaniu poza inne elementy muzyczne, gdy do głosu dochodzą faktury kształtowane sonorystycznie.

Znaczenie pierwiastka rytmicznego na pierwszy rzut oka może nie wydawać się w przypadku moich kompozycji tak silne, jak w przypadku interwaliki, harmoniki czy melodyki. Przykładam jednak do niego dużą wagę, ponieważ jego umiejętne kształtowanie powinno, zarówno porządkując przebieg czasowy wpływać na spójność utworu, jak i dzięki podatności na tworzenie nietypowych czy niespodziewanych zestawień, budować bardzo przeze mnie ceniony element nieoczekiwania. Owa gra zaskoczeń metrycznych i rytmicznych jest chociażby głównym czynnikiem kształtującym formę w *Events* i *5 Melodiach bułgarskich*. Jej istotność jest także zauważalna w licznych fragmentach *Maski* i *Kwiatów polskich*. Co istotne, aby uwydatnić funkcję rytmu, z reguły staram się stabilizować tempo utworów, unikając częstych zmian; na ogół nie są one mi bowiem niezbędne do zbudowania oczekiwanej wyrazowości.

Z powyższego zestawienia elementów kluczowych dla ukształtowania formy utworu wyłania się – jako naturalna konsekwencja – moja predylekcja do stosowania pracy tematycznej. Ze studiów u prof. Jerzego Bauera i prof. Mariana Borkowskiego zapamiętałem jako jedną z najistotniejszych wskazówek tę, aby utwór stanowił jednoznaczny dowód wysokiej dyspozycji intelektualnych kompozytora, był probierzem jego inteligencji. W czasach studenckich, jak również i późniejszych, gdy zdobywałem wiedzę niezbędną dla prowadzenia przedmiotów akademickich, jednym z podstawowych i ulubionych moich zajęć była wszechstronna analiza utworów pod kątem ich zawartości materiałowej i sposobu jej wykorzystania. Zawsze niekłamany podziw budziła we mnie swoista ekonomia gospodarowania materiałem kształtującym tożsamość utworu – tematycznym, interwałowym, harmonicznym – którą dostrzegałem przede wszystkim u Beethovena, Brahmsa, Griega, Debussy'ego, Schönberga, Weberna i Lutosławskiego. Uważam, iż właśnie umiejętność perfekcyjnego panowania nad ograniczonym zasobem środków, wyzyskania wszystkich możliwości, które stwarzają, jest właśnie przejawem najcenniejszej, bo umysłowej maestrii; szczególnie, gdy – jak w przypadku powyższych luminarzy kompozycji – idzie w parze z przemożnym zamiarem odzwierciedlenia w utworze emocji, a nie tylko technologicznej doskonałości. I chociaż moja wiedza

o psychologii nie wykracza poza zakres powszechny, staram się podczas komponowania nie tracić z oczu świadomości, iż przejawy mojej sprawności umysłowej, upostaciowane w utworze, zderzą się z analogicznymi twórcami myśli wykonawcy i słuchacza. Nie chodzi tu o podporządkowywanie się gustom czy oczekiwaniom, ale o uświadomienie tej nieuchronnej konfrontacji. Nie jestem w stanie przewidywać, co komu będzie się mogło podobać i nie jest to aspekt, który jakkolwiek by mnie interesował. Jednakże znam mechanizmy percepcyjne i myślowe mojego odbiorcy. Zdaję sobie sprawę z jego dwoistej natury, kształtowanej przez układ współczulny i przywspółczulny. Znam jego „głód stałości” i „głód zmiany”, bo sam doznaję takich stanów, słuchając muzyki czy zgoła ją tworząc. Dążąc do ukojenia ich dla siebie, mam przekonanie, iż z dużym prawdopodobieństwem osiągnę to i dla adresata utworu. Jestem przeświadczony, że owi wybitni protoplaści dzisiejszych kompozytorów, może w nieświadomiony sposób, ale zabiegali o to samo. I właśnie praca tematyczna jest w stanie ofiarować zarówno stałość, jak i zmienność, a ponadto może dać asumpt do zachwytu nad tym, jak niewiele wystarczy zmienić, aby to, co zmienione, pozostało tym, czym było dotąd, a zarazem stało się czymś kompletnie nowym. Takie działanie postrzegam jako wymierny znak inteligencji twórcy.

Szczególną radość sprawia mi takie kształtowanie pracy tematycznej, które pozwala mi na zestawienia i łączne rekapitulacje wątków, jak m.in. w *Europejczyku w Meksyku*, *Events*, *5 melodiach bułgarskich*, *Koncerte śląskim* i *Kwiatach polskich*.

Istnieją jednak w moim dorobku utwory – *Psalm XV* na sopran i małą orkiestrę oraz *Możliwości* na gitarę solo – które w znacznej mierze nie zostały ukształtowane według powyższych zasad. Ich wspólnym mianownikiem jest notacja graficzna, a spodziewany przeze mnie rezultat brzmieniowy zakłada pewien ciąg zdarzeń i stanów, jednak nie wyrażający się w tym przypadku ujednoznaczonym następstwem melodycznym, harmonicznym czy rytmicznym. Użyta przeze mnie notacja jest tym razem dość aproksymatywna. Jednoznaczny i wspólny dla obu kompozycji elementem zapisu pozostaje czas, wyznaczony przez poziomą oś grafiki. W *Możliwościach* obiekty graficzne obrazują żądane techniki i środki wykonawcze. W *Psalmie XV* zapis zawiera system zależności pomiędzy kształtem, rozmiarem, nasyceniem i położeniem w pionie znaków, ustalony według sformułowanej przez Bogusława Schäffera zasady ekwiwalentu graficznego. W przypadku zapisu *Psalmu XV* rozmiar znaku w poziomie odpowiadał jego czasowi trwania, położenie w pionie – wysokości brzmienia, nasycenie – dynamice, a kształt (od obłości po kanciastość) – artykulacji. Doświadczenie zdobyte przy zastosowaniu zapisu graficznego przekonuje mnie o jego przydatności w określonych warunkach: gdy nie jest potrzebne precyzyjne kształtowanie parametrów poszczególnych elementów muzycznych, a rezultat brzmieniowy konstituuje się wyłącznie poprzez przewidziany przez kompozytora ciąg i interakcję zdarzeń. Spodziewam się, iż jeżeli w przyszłości okaże się to przydatne, powrócę do takiego sposobu notacji.

Zagadnienie użycia notacji graficznej prowadzi do rozpatrzenia stosowania przeze mnie notacji aproksymatywnej w ogóle, a przez to do kwestii występowania w mojej muzyce przebiegów aleatorycznych. Środka tego użyłem – poza powyżej wspomnianymi utworami graficznymi – m.in. w *Portalu 2* na altówkę, wiolonczelę i orkiestrę, *46 – Tema con Variazioni*, *Requiem*, *Re-perkusjach* na 2 trąbki i 2 zestawy perkusyjne, *Zachadności*, *Masce*, *Witrażu pałającym* na wibrafon, *Moim pierwszym minimalu* na 3 skrzypiec, cyklu *Bawimy się w grę* na fortepian na 4 ręce, *Pia-No Concerto*, *Kwiatach polskich*, *Z opowiadań definitywnych* i w *Koncerte śląskim*. Żaden z moich utworów nie jest pisany całkowicie językiem aleatorycznym, jak również każdorazowo stosowany jest aleatoryzm kontrolowany. W *Requiem* i w *Kwiatach polskich*³ wprowadzam kilkakrotnie zasób elementów do swobodnego wyboru przez wykonawcę; w *46 – Tema con Variazioni*, *Zachadności*, *Portalu 2*, *Koncerte śląskim* i w *Masce* jest to typowe zbiorowe *ad libitum*, w utworze *Z opowiadań definitywnych* sterowane poprzez przepływ tekstu; w *Bawimy się w grę* oczekuję wprowadzenia improwizacji na zadany temat; w *Re-perkusjach* wybór motywu przez trębacza

3 Ibid., str. 54-55.

powoduje naśladownictwo w partii perkusyjnej; wreszcie w *Moim pierwszym minimalu*, *Witrażu palającym* i *Pia-No Concerto* utwór kończy się płynnym *fadingiem* wszystkich partii, dokonywanym przez każdego wykonawcę w swobodny sposób. Traktuję zatem aleatoryzm jednoznacznie jako narzędzie do określonych kompozytorskich zadań. Nie mam do niego stosunku filozoficznego, nie jest on dla mnie nośnikiem idei czy wyrazem wolności sztuki. Doceniam jego użyteczność i wprowadzam w miejscach, gdzie jest to praktyczne.

Planowanie formy utworu odbywa się w moim przypadku jako proces prekompozycyjny. Niekiedy pierwotnym założeniem jest forma o określonym precyzyjnie kształcie – działo się tak, gdy pragnąłem nawiązać do gotowego wzorca, jak chociażby forma sonatowa (*Koncert klarnetowy* cz. I i III, *Allegro con brio* na kwartet smyczkowy, *Divertimento in memoriam W.A.M.* cz. I) czy rondo (*Koncert altówkowy* cz. III, *Divertimento in memoriam W.A.M.* cz. II i III). Spośród prób ukształtowania samodzielnych pomysłów formalnych wspomnę o tzw. formie portalowej (*Portal 1* na róg i fortepian, *Portal 2*, część I *Koncertu* na altówkę i orkiestrę) będącej w istocie konstrukcją łukową, nawiązującą w zakończeniu do kształtu początku utworu oraz po osiągnięciu fazy centralnej rekapitułującą wszystkie dotychczasowe wątki w odwrotnej kolejności. Forma portalowa stanowi zatem pomysł pokrewny formie reprzyzowej, może jedynie o nieco większym stopniu komplikacji (np. w *Portalu 2* przebiegała ona wielofazowo w ogólnym planie „indeterminizm – determinizm – indeterminizm”). Częściej jednak planuję przebieg napięć emocjonalnych w utworze bez jednoznacznego przewidywania rezultatu formalnego, który kształtuje się stopniowo podczas komponowania w miarę rozwoju poszczególnych wątków; gdy kanwą utworu jest tekst, dzieje się to w oczywistej z nim korelacji. Taki sposób kształtowania formalnego uznaję za najdogodniejszy. Daje on możliwość szybkich interwencji, koniecznych w razie wykrycia nienależytych proporcji między elementami tematycznymi czy fakturalnymi. Przy pracy najczęściej korzystam z klawiatury MIDI i edytora tekstu nutowego oraz oprogramowania do tworzenia próbek dźwiękowych, co przy przesłuchiwaniu aktualnej postaci utworu ułatwia mi korygowanie kształtu formy. Zasób brzmień dostępnych ze skali 12-stopniowej i instrumentarium symfonicznego w większości przypadków spełnia moje aspiracje i wystarcza do zbudowania rezultatu dającego mi satysfakcję. Ewentualne potrzeby użycia brzmień spoza tego zasobu realizuję poprzez nagrywanie i – gdy zachodzi taka konieczność – późniejszy próbny montaż w samplerze; w taki sposób udało mi się zaplanować chociażby pełen zestaw barw preparacji fortepianu do *Pia-No Concerto*, dzięki czemu podczas prób byłem w stanie w pełni precyzyjnie określić moje oczekiwania.

Stylizacja, teatralizacja i humor – oto cechy, które uważam za idiomatyczne dla mojego języka muzycznego.

Katalog moich utworów precyzyjnie kieruje ku kompozycjom stylizowanym. W pierwszym rzędzie należą do nich te, do powstania których posłużył mi materiał czerpany z zewnątrz, jak chociażby z muzyki ludowej; z kolei wspomnieć należy utwory stanowiące odzwierciedlenia gatunków z przeszłości i wreszcie odwołać się do pastiszy.

Gdy czytam recenzje wykonań czy nagrań moich utworów, element stylizacji wysuwa się w nich często na bardzo eksponowany plan. Sądzę, iż istotną przyczyną takiego uformowania wielu moich utworów jest poszukiwanie przeze mnie cech i przejawów regularności, zarówno w kompozycji, jak i w szeroko rozumianym otoczeniu. Kompozycja jest sposobem na przedstawienie świata, zrozumienie go i próbą opowiedzenia jego kształtu we własny sposób. Tymczasem rzeczywistość każdego dnia zaskakuje nas swą alogicznością. Gdy tylko wyrażamy nadzieję, że w jakąś dziedzinę – politykę, gospodarkę, stosunki międzyludzkie na wąskiej czy szerokiej płaszczyźnie – wkroczy sens, ład i rozsądek, z reguły doświadczamy zawodu. Chwytny się okruczeństwa wyznając religię, stanowiąc i egzekwując prawa, konstruując porządek dnia i roku, zagospodarowując przestrzeń wokół siebie w skali, która jest dla nas uchwytana – czy też po prostu

starając się doświadczyć tego, co posiada wewnętrzny, percypowalny porządek, a przez swoją regularność i przewidywalność przynosi nam ukojenie. Zapewne i ja podświadomie (a może i niekiedy w całkiem uświadomiony sposób) poddaję się temu dążeniu. Staram się w moich utworach odwzorować ład, poszukiwać sensu, budować układy i związki posiadające logikę konstrukcji; nawet, jeżeli uchwytą wyłącznie dla mnie, to rzeczywiście. Dość często zatem wynikiem jest taka postać utworu, z której przezierny miniony porządek, bo konstruowanie przebiegów muzycznych z bezspornym uwzględnieniem ich ładu i logiki było domeną przeszłości. Stylizacja w moich utworach nie pojawia się tedy z reguły jako cel; raczej jako skutek prekompozycyjnych założeń z tym najistotniejszym na czele – stworzenia ładu i nadrzędnego sensu, wyrażonego dźwiękami.

Gdy zdamy sobie sprawę, jakie fakty legły u przyczyn podjęcia przeze mnie aktywności kompozytorskiej, aspekt teatralizacji uzasadnia się niejako sam. W „Słupie” było się aktorem niezależnie od specjalności – muzyka, inspicjenta, oświetleniowca. Marcel Szytenchelm, kierownik teatru, stawiał *de facto* przed wszystkimi osobami zaangażowanymi w spektakl zadania aktorskie. Dla muzyka-instrumentalisty, którym podówczas byłem, sytuacja występu scenicznego jest z założenia powszednią. Należało wyłącznie oswoić się z pewną odmiennością kreacji. Poza tym, gdy obserwowało się aktorów-amatorów w skomplikowanych rolach, tworzących wyrafinowaną inscenizację, trema ustępowała miejsca fascynacji i chęci współtworzenia spektaklu także i na tej płaszczyźnie. Zatem moja funkcja szefa zespołu muzycznego w „Słupie” od razu wiązała się z zadaniami aktorskimi, a pierwsze doświadczenia kompozytorskie stały się przez to od razu interdyscyplinarnymi.

Krótko po podjęciu studiów kompozytorskich powstały wspomniane na początku tego eseju *Kontrowersje* na 2 flety. Koncepcja utworu zakładała sytuację konfliktu, wyrażonego w warstwie muzycznej przez operowanie przez obu wykonawców dźwiękami w odległości półtonu i wyraźne naśladownictwo. Warstwa inscenizacyjna sugerowała przedrzeźnianie, ignorowanie, pogardę, wreszcie złość, chęć odwetu, tryumfalizm, popłoch, rozpacz, skruchę i na koniec dążenie do porozumienia połączone z wybaczeniem. Ograniczenie zasobu dźwiękowego do dwóch wysokości (dopiero pod koniec zakres ten się rozszerza) było zabiegiem celowym i wyostrajającym rywalizację solistów. Co ważne, starałem się, aby większość powyżej sformułowanych stanów i emocji została wyrażona poprzez umiejętnie zastosowane elementy muzyczne – dynamikę, artykulację, akcentację, dyspozycję rejestrową (w tym użycie fletu piccolo) – oraz sugestywny układ przebiegów formalnych. W tym celu posłużyłem się swoiście stosowaną imitacją i rozwojem motywiki, potęgującym dramaturgię. Aby uzyskać należytą wyrazistość, potrzeba było niewielu zabiegów ściśle scenicznych: wprowadzenie stolika, przy którym usiądzie jeden z wykonawców, aby zobrazować zlekceważenie drugiego z solistów oraz ustawienie tylko jednego pulpitu, co staje się oczywistym powodem do przepychanek.

Re-perkusje traktują o wolności i zmaganiu o jej wywalczenie, a zasób środków teatralnych jest szerszy. Estrada podzielona jest na poziomy, z których każdy ma symbolizować wyższy stopień wyzwolenia: na najniższym perkusiści dysponują wyłącznie „pseudoperkusją” - zbiorem przedmiotów kalekich, uszkodzonych, nie będących realnymi instrumentami; kolejne zawierają już instrumenty, coraz doskonalsze, aż po te o określonej wysokości brzmienia. Trębacz, którzy na początku niejako ciemiężą perkusistów, zostają potem przegnani, ale gdy muzyka sięgnie brzmień doskonałych, przechodzą metamorfozę i wstępują w szeregi pragnących wolności, wpisując się w partie wibrafonu i marimby z własnymi, współgrającymi motywami. *Solo for Five* jest krótkim żartem muzycznym przeznaczonym na kwintet perkusyjny: oto kotłiście, który pragnie opanować trudny utwór, przeszkadzają pozostali wykonawcy – każdy ze swoim instrumentem, ale ukradkiem grający także na „zajętych” kotłach. W zapisie do tego utworu za pomocą nut zanotowane jest tylko krótkie solo wibrafonu – reszta jest wyłącznie tekstowym scenariuszem, opisującym kolejne działania.

Najbardziej ewidentnym przykładem na to, iż teatr w mojej drodze kompozytorskiej odgrywa bardzo znaczącą rolę, są *Lingwariacje* na temat *Johna Cage'a* na głos mówiony solo, które

napisałem z myślą o własnym wykonaniu. Niewątpliwie postać i twórczość Cage'a są dla mnie źródłem wieloletniej, niesłabnącej fascynacji. Sposób, w jaki Cage rozprawił się ze wszystkim, co wydaje się dla dzieła muzycznego ewidentne – forma, stałość konstrukcji i obsady, integralność – jest mimo upływu lat niezmiennie inspirujący. Poznawszy *45' for a Speaker*, powziąłem zamiar napisania utworu-happeningu bazującego na tym dziele. W tym celu jako temat do wariacji lingwistycznych („lingwariacji”) użyłem 30-sekundowego fragmentu z *45'*, który w kolejnych wariacjach został poddany przekształceniom typowym dla wariacji charakterystycznych. Zastosowałem transpozycję – przesunięcie zapisu tekstu na sąsiadujące w alfabecie samogłoski i spółgłoski, retrogradację – odczyt tekstu wspak, ornamentację – zastąpienie pierwotnego tekstu rozwlekłymi synonimami, figurację – przeliterowanie tekstu z wstawkami z pojedynczych liter, harmonizację – wspólny odczyt tekstu z publicznością, zmianę trybu – przekształcenie wszystkich potwierdzeń na negacje i odwrotnie oraz kadencję wirtuozowską – improwizowaną przemowę opartą o sens tekstu, modyfikującą go, wzbogacającą o aktualne wtręty i lingwistyczne zabawy. Podczas wykonania, a zwłaszcza w kadencji, używam niekiedy różnych gadżetów (dyktafon, aparat fotograficzny); całość łączę z improwizowanym ruchem scenicznym. Mimo tego, iż utwór liczy sobie już kilkanaście lat, z przyjemnością zauważam, że wciąż wzbudza zaniepokojenie swoją nietypowością.

Teatralizacja stanowiła również istotny aspekt podczas tworzenia *Pia-No Concerto*. Wykonawcy partii fortepianu mają ściśle przydzielone role i realizują nieskomplikowany, ale konieczny ruch sceniczny. Sama zresztą „obsługa” preparowanego fortepianu ma się odbywać z pewną przesadą w formie i zakresie ruchów.

Wszystkie utwory z wykorzystaniem technik teatru instrumentalnego łączy jeszcze jedna wspólna cecha. Instrumenty i instrumentalniści zostali w nich potraktowani w sposób absurdalny. Otóż mamy flety, zdolne do wykonania jednej wysokości tonu i rywalizujące o to, czy lepszy jest dźwięk niższy czy wyższy; oto patelnie i nadtłuczone butelki jako „chleb powszedni”, a wibrafon i marimba jako „paradiso” perkusistów; oto „rozbrajanie” pewnego siebie kotlisty przez jego krotocwilną gromadkę przyjaciół; oto muzyczne wariacje bez instrumentu; oto fortepian, który po uderzeniu pierwszego akordu zamiast zagrać, wyzwała gromadę skrzatów uganiających się wokół pułki. To wszystko absurd i kpina.

Nie potrzebuję jednak wyłącznie teatru instrumentalnego, aby dać upust zamięłowaniu do absurdu. Pierwsze próby rozpocząłem już w *Suicie* na altówkę solo – w III części, która jest scherzem, rozbrzmiewa przez dłuższą chwilę marsz żałobny. *Możliwości* na gitarę właściwie nie są utworem muzycznym w ogóle. To, co zanotowałem za pomocą grafiki w partyturze utworu, jest w założeniu quasi badaniem instrumentu – co można zrobić, aby wydał dźwięk. *B-Walc* posiada językowy żart w tytule: wymawiany brzmi jak „bywalec”, co zupełnie nie licuje z powagą Jubilata – prof. Jerzego Bauera, któremu utwór został zadedykowany. Muzycznym żartem jest również finał z *Divertimenta in memoriam W.A.M.* – melodia wiodąca utrzymana jest w całości w tonacji Es-dur, a harmonizowana zostaje za pomocą zupełnie innych akordów, które kompletnie zaciemniają jej tonalność: dopiero pod koniec utworu na chwilę temat zostaje pokazany we „właściwej” akordyce. Nastrój absurdu znajduje swój najpełniejszy wyraz w cyklu pieśni *Nasha Shkhapa*. Absurdalne są zoologiczne teksty Ogdena Nasha i Hillaire Belloc'a, jak również ich tłumaczenie dokonane przez Stanisława Barańczaka. Ich umuzycznienie zawiera zarówno cytaty z melodii *Looney Tunes*⁴, jak i z *V Symfonii* L. van Beethovena. Niektóre pieśni mają wprost slapstickowy charakter, inne – sztucznie napuszony, nie licujący z błahością wiersza, jedna zaś jest *quick-stepem*. Absurdem tchnie tytuł, stanowiący polsko-angielską grę słów. W celu przygotowania materiału na płytę DUX pieśni zostały zinstrumentowane w sposób o tyle przesadny, iż dominują instrumenty o dużym wolumenie brzmieniowym; jednak poczyniłem starania, aby nie ucierpiało na tym czytelność tekstu. Pieśni opatrzyłem w książeczce do płyty komentarzem inspirowanym twórczością Latającego Cyrku

4 Cykl filmów animowanych wyprodukowanych przez amerykańską wytwórnię Warner Bros. Postaci animowane z tych filmów zyskały dużą popularność.

Monty Pythona. Pewnie można jeszcze więcej, ale i tak już nasycenie absurdem w cyklu *Nasha Shkhapa* osiąga w moim przekonaniu poziom skrajny.

Humorystyczne fragmenty są nieobce także *Kwiatom polskim*. Tuwim opisuje warszawskich „cwaniaków” z taką serdeczną sympatią, że nie sposób było nie okraścić tego fragmentu przynajmniej żartobliwą, też lekko przerysowaną instrumentacją. Zabawny jest „majestat warszawskiego króla”, podkreślony przeze mnie dostojnym tematem, zaraz skontrapunktowanym przez rozbrykany temat chłopców, jego „poddanych”.

Humor, którego jest w moich utworach wiele, jest do pewnego stopnia intymnym elementem. Leży on bowiem w mojej naturze. Przekształcanie patosu i głupoty w absurd praktykuję od lat i postrzegam jako skuteczne remedium na – jak powiada chińskie przekleństwo – „ciekawe czasy”. Spostrzegam też, iż muzyka dzisiejszej doby niesie w sobie niebezpiecznie mało radości. Powstaje wciąż wiele utworów, których twórcy koncentrują się na doskonałości języka czy techniki kompozytorskiej, zaniechawszy już nie tylko stwarzania przedmiotów pięknych – bo ta kategoria zawsze będzie subiektywna – ale także radosnych, niosących dobro poprzez zabawę, możliwość zapomnienia o troskach. Inną grupę stanowią dzieła muzyczne, które nazwałbym naturalistycznymi – próbujące odwzorować rzeczywistość przez cytowanie bądź maksymalnie zbliżone naśladowanie jej akustycznych przejawów. Zapewne taka muzyka jest potrzebna i bez wątplenia wyraża tego, który ją powołuje do istnienia. Ja jednak postrzegam swoją funkcję jako kompozytora w inny sposób. Jako pierwszy konsument własnej twórczości oczekuję od niej, że po spędzeniu z nią czasu nie będę czuł się bardziej zmęczony, niż przedtem; że jeżeli będzie niosła ładunek intelektualny (a powinna to czynić!), to nie spowoduje on znużenia, a raczej stanie się radością dla umysłu; że sprawi słuchaczowi przyjemność tym, że jest i pozwoli mu zyskać siły; że będzie miała dystans do świata, że nie napadnie słuchacza z siłą serwisu informacyjnego i nie zarzuci go obrazami codziennych potworności, ale pokaże, jak jest naprawdę – że to, co sieje zło, dzieje się na marginesie, ale za to jest najbardziej jaskrawe, zaś prawdą jest tworzenie dobra.

Oczekuję od mojej muzyki, że będzie mówiła prawdę i niosła dobro.

Od 1999 roku zajmuję się również dydaktyką, ucząc w szkołach muzycznych wszystkich szczebli – od podstawowego po akademicki. Wykształcenie kompozytorskie uprawnia mnie do prowadzenia zajęć z przedmiotów teoretycznych: kształcenia słuchu, harmonii, zasad muzyki i form muzycznych w szkołach I i II stopnia oraz harmonii praktycznej, instrumentacji, propedeutyki kompozycji i aranżacji, współczesnych technik kompozytorskich, propedeutyki muzyki współczesnej i technologii informacyjnej w uczelniach wyższych.

Doświadczenia kompozytorskie i orkiestrowe mają znaczący wpływ na moją pracę nauczycielską. Praktyka z Junge Österreichische Philharmonie przydaje się szczególnie na zajęciach z instrumentacji, które prowadzę w dbałości zarówno o umiejętne rozplanowanie przez studenta obsady orkiestrowej, ale także o wykonalność i wygodę poszczególnych partii. Identyczne kryteria stawiałem również słuchaczom moich zajęć z propedeutyki kompozycji i aranżacji oraz z fakultetu kompozytorskiego w szkole II stopnia: wśród absolwentów tych kursów są odnoszący obecnie spore sukcesy młodzi łódzcy kompozytorzy Marta Śniady i Tomasz Szczepanik. Miałem przyjemność nauczać również innych wybitnie uzdolnionych adeptów sztuki muzycznej: Krzysztof Urbański, obecnie dyrektor muzyczny Indianapolis Symphony Orchestra, główny dyrygent Trondheim Symfoniorkester oraz pierwszy gościnnie dyrygent Tokyo Symphony Orchestra, uczył się u mnie kształcenia słuchu oraz uczył na fakultet z analizy harmonicznego – ode mnie odebrał prymarne wykształcenie w zakresie orkiestracji. Natomiast odnoszący obecnie znakomite sukcesy kompozytorskie Marcin Stańczyk studiował u mnie harmonię praktyczną. Cieszę się również z tego, iż wielu spośród moich uczniów i studentów udało się dostać na kierunki kompozytorskie i teoretyczne na polskich uczelniach wyższych, a potem także podjąć w nich pracę.

Szczególną satysfakcję sprawia mi prowadzenie zajęć z propedeutyki muzyki współczesnej dla instrumentalistów, czym zajmuję się na Akademii Muzycznej im. Bacewiczów w Łodzi od przeszło dziesięciu lat. Mam bardzo liczne relacje od obecnych absolwentów, że dzięki tym zajęciom zrozumieli, a nawet polubili nową muzykę w wielu aspektach. Moi studenci otrzymują ode mnie nie tylko niezbędną wiedzę muzyczną, ale także solidną podbudowę w zakresie historii sztuki współczesnej oraz kontekstów i uwarunkowań historycznych, społecznych i politycznych towarzyszących rozwojowi sztuki muzycznej w XX i XXI wieku. Wreszcie – co uważam za najistotniejsze – mają okazję do samodzielnej ekspresji, wykonując ćwiczenia instrumentalne interpretujące grafiki muzyczne oraz improwizacje na zadany temat, utrzymane w konwencji muzyki spektralnej. Te prezentacje mają już od lat charakter zbiorowy i są jednymi z nielicznych okazji, podczas których adept studiów instrumentalnych ma możliwość po pierwsze swobodnej wypowiedzi przy użyciu swojego instrumentu, nieskrępowanej rygorami zapisu czy techniki instrumentalnej, a po drugie – wzajemnej inspiracji, reagowania *ad hoc* na działania partnerów oraz tworzenia muzyki w czasie rzeczywistym, a nie tylko jej odtwarzania. Wydaje mi się to szczególnie cennym doświadczeniem wobec wymogów, które stawiają przed wykonawcami dzisiejsze partytury.

W ramach działalności naukowej i dydaktycznej miałem możliwość uczestnictwa w dziewięciu sesjach i sympozjach naukowych (w tym zagranicznych), współorganizowałem ponad dwadzieścia edycji sesji „Musica Moderna”, będących najważniejszą estradą muzyki nowej w Łodzi i okolicach, jak również cykle koncertowe organizowane przez łódzkie Śródmiejskie Forum Kultury i Parafię Ewangelicką w Pabianicach. Od kilku lat organizuję na Akademii Muzycznej im. Bacewiczów w Łodzi autorskie przedsięwzięcie – Warsztaty Muzyki Rozrywkowej. Mają one na celu stymulację środowiska naukowego do zainteresowania się muzyką popularną, która wszakże znajduje się w centrum zainteresowania społeczności sztuką muzyczną w ogóle, a zarazem wzbogacenie teorii i muzykologii muzyki popularnej o nowe badania – jest to teren spenetrowany przez polską szkołę teoretyczną wciąż niedostatecznie. Trzy dotychczasowe edycje (ostatnia w listopadzie 2013 roku) przyniosły kilkanaście referatów, cztery koncerty i – co najważniejsze – bardzo pozytywny oddźwięk środowiska akademickiego.

Utworem, który zgodnie z art. 16 ust. 2 *Ustawy z dnia 14.03.2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuk* zgłaszam jako szczególne osiągnięcie, jest **Koncert na altówkę i orkiestrę symfoniczną**, napisany w roku 2009, a wykonany i zarejestrowany po raz pierwszy przez Różę Wilczak-Płaziuk i Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją Mirosława Jacka Błaszczyka w 2010 roku.

Koncert składa się z trzech części, których wyznacznikami są indykacje tempa: I – ♩ = 108 / ♩ = 144 / ♩ = 120; II – ♩ = 76; III – ♩ = 116 / ♩ = 144. Utwór przeznaczony jest na nieamplifikowaną altówkę solo oraz orkiestrę symfoniczną w składzie: flet sopranowy, flet altowy, obój, róg angielski, 2 klarnety w stroju B, fagot, 2 rogi w stroju F, trąbkę B, puzon, perkusję – 3 kotły, dzwony orkiestrowe, dzwonki, wibrafon i marimbę (razem 3 wykonawców), fortepian, harfę i instrumenty smyczkowe bez kontrabasów (10 / 8 / 8 / 6 / 0). Łączny czas trwania według partytury – ok. 13 minut⁵.

Decyzja o skomponowaniu utworu z udziałem altówki solo wynikała przede wszystkim z osobistych doświadczeń, jako chęć poszerzenia oryginalnego współczesnego repertuaru na ten instrument. Owszem, są w XX-wiecznej literaturze na altówkę pozycje wybitne, jak np. *Koncerty* Beli Bartóka czy Williama Waltona, jednak wciąż niewielu twórców decyduje się na komponowanie utworów dla altowiolistów. Kilkanaście lat praktyki instrumentalnej pozwoliło mi

5 Czas trwania *Koncertu* w nagraniu zrealizowanym dla DUX Recording Producers – 14'22”.

dogłębnie poznać możliwości altówki i skomponować utwór, który – jak uważam – prezentuje je adekwatnie. Ponadto jest on wyrazem mojego najwyższego sentymentu, jakim darzę ten instrument; zapewnił mi on bowiem przeżycie wielu pięknych artystycznych doznań.

Aby jednak altówka zabrzmiała w koncercie solowym należycie, należy zadbać o jej umiejętną prezentację. Idąc częściowo za przykładem Paula Hindemitha, zdecydowałem się zatem na ograniczenie składu orkiestry; w moim przypadku była to eliminacja kontrabasów oraz zmniejszenie liczby instrumentów dętych, głównie blaszanych. Paletę symfoniczną wzbogacam za to równoprawnie używanymi odmianami instrumentów dętych drewnianych o skali podobnej do altówki (flet altowy, róg angielski) oraz perkusją o brzmieniu z przewagą wysokich alikwotów (dzwony, dzwonki, wibrafon). Ponadto w szczególnie motorycznych fragmentach partii solowej (np. większość III części) dbam o oszczędną instrumentację i przejrzystość faktury.

Koncepcja formalna *Koncertu* jednoczy klasyczny dla gatunku kontrastowy układ trzyczęściowy z autorskimi rozwiązaniami w zakresie formy poszczególnych części, ich faktury i harmoniki.

Jak już wspomniano w jednym z poprzednich akapitów, dla **części I** przyjąłem układ formy łukowej, którą przez analogię do wcześniejszych kompozycji zwałem „portalowym”. W przypadku *Koncertu* łuk formy zakreślony jest w sferze materiału motywicznego, podziałów rytmicznych i agogiki, a zatem raczej w węższym pojęciu, niż np. we wspomnianym *Portalu II*. I część *Koncertu* dzieli się na 3 epizody zgodnie z powyżej wskazanymi zmianami tempa oraz z dominującymi podziałami rytmicznymi – dla początkowego epizodu A i jego wstecznej rekapitulacji A¹ charakterystyczny jest podział dwudzielny, dla epizodu B – trójdzielny (triol ósemkowych), obecny wprawdzie w partii altówki, a potem przechodzący do akompaniamentu orkiestry.

Jednoznaczność łukowego założenia formy części I zaświadcza użycie niemal identycznego pomysłu muzycznego na otwarcie i zamknięcie partii altówki:

Przykład 1a⁶. Cz. I, t. 3 - 6, temat „α”

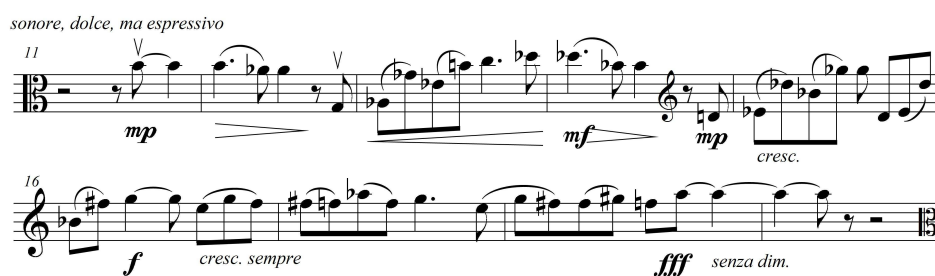


Przykład 1b. Cz. I, t. 121 - 124, temat „α”



W dalszym przebiegu części realizuję założenie formalne poprzez wynikanie kolejnych pomysłów melodycznych z zakończenia poprzednich. Konkluzja pierwszego wejścia altówki ma kontynuację w następnym:

Przykład 2. Cz. I, t. 11 - 19, temat „β”



6 Przykłady muzyczne wyłącznie z *Koncertu na altówkę i orkiestrę*. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z partii altówki solo.

(odpowiednik w rekapitulacji od t. 99), natomiast następny etap ewolucji melodyki stanowi skrócenie powyższego pomysłu do odcinka od połowy t. 16, z charakterystycznym zejściem półtonowym:

Przykład 3. Cz. I, t. 20 - 24 (cl. I, cor I), temat „γ”

Clarinetto (B \flat) 1
Corno (F) 1

Ostatni etap rozwoju linii melodycznej tego epizodu I części koncertu następuje przez dopisanie nowych motywów odmiennie niż dotąd, bo przed fragmentem przejętym z poprzedniego pomysłu. Pochód półtonowy zostaje przekształcony w wycinek gamy:

Przykład 4. Cz. I, t. 32 - 35 (ob.), temat „δ”

W odcinek bazujący na temacie „δ” wplecione są także pokazy tematu „γ”.

Rekapitulacja zaprezentowanych w przykładach 1 – 4 przebiegów następuje w odwrotnej kolejności, jednakże rozpoczyna się już w odcinku B od partii orkiestrowej:

Przykład 5. Cz. I, t. 88 - 91 (batt. 2), temat „δ”

Campane

Przykład 6. Cz. I, t. 91 - 93 (tr.), temat „γ”

Jej chronologia zostaje zakłócona przez jednorazowe wystąpienie tematu „α”, jak zwykle w partii solowej:

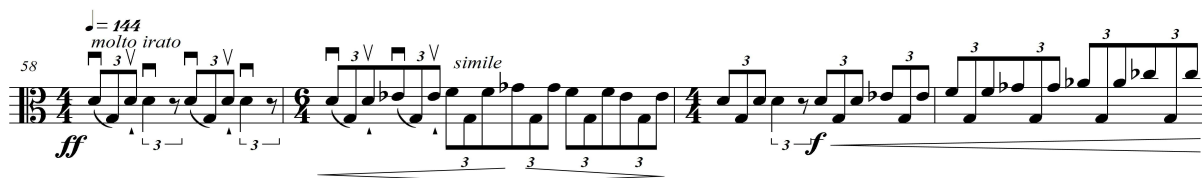
Przykład 7. Cz. I, t. 95 - 97, temat „α”

Na początku epizodu B przytoczony zostaje temat „β” w identycznym brzmieniu, jak na początku części, natomiast w dalszym ciągu przebieg łuku materiałowego zostaje zaburzony przez

kilkunastotaktowe wystąpienie tematu „ γ ”. Temat „ α ” zostaje przytoczony pod sam koniec części (por. przykład 1a).

Spośród wątków tematycznych należy jeszcze wyodrębnić zupełnie autonomiczny wobec pozostałych główny temat epizodu B, dzielący się na 2 fazy – aktywną rytmicznie partię altówki w (przykład 8a) i kantylenę rozpiętą pomiędzy partiami instrumentów dętych drewnianych (przykład 8b).

Przykład 8a. Cz. I, t. 58 - 60, temat „ ε ”



Przykład 8b. Cz. I, t. 64 - 69 (fiati), rozwinięcie tematu „ ε ”

Kluczowym elementem dla konstrukcji tematu „ ε ” jest pochod wznoszących się ćwierćnut w partii 1. klarnetu.

Łukowa forma I części zbliża się do reprzyzowej i z niej wynika, będąc dalekim odbiciem klasycznej dla tej fazy koncertu solowego formy sonatowej. W istocie część epizodu B i epizod A¹, wprowadzający poprzez interwencje tematów „ α ” i „ γ ” zachwiania w chronologii przebiegów tematycznych, a nawet przywracający kolejność z A, funkcjonuje jak odwrócona reprzyza. Można też przyjąć wariant, w którym odpowiednikiem reprzyzy jest zgodna z pierwotną chronologią rekapitulacja od t. 95. Przystawiając budowę I części do formy sonatowej można uznać temat „ α ” za odpowiednik tematu I, tematy „ β ” i „ γ ” za tworzące temat II, a temat „ δ ” za epilog; temat „ ε ” stanowiłby w takim układzie niezależny III temat, przynależny wyłącznie przetworzeniu.

Układ wątków tematycznych oraz przebieg łuków melodycznych i agogiczno-rytmicznych wraz z przyrównaniem formy części I do formy sonatowej (oznaczonej jako FS) obrazuje poniższa tabela:

Takty	1-10	11-19	20-32	32-50	51-53	53-57	58-88	88-91	91-94	95-98	99-106	107-121	121-124
Epizody	A						B			A ¹			
Tematy	α	β	γ	δ / γ	γ	δ	ε	δ	γ	α	β	γ	α
Łuk tematyczny	wznoszący						kulminacja	opadający		wznoszący			opadający
Fazy FS	ekspozycja						przetworzenie	reprzyza odwrócona					
							przetworzenie			reprzyza			
Epizody FS	temat I	temat II		epilog		coda	temat III	epilog		temat I	temat II		temat I

W konstrukcji I części *Koncertu* ważną rolę odgrywa harmonika, której układ odzwierciedla typowe dla mojej praktyki kompozytorskiej sposoby prowadzenia głosów. Należy do nich wykorzystywanie niewielkich zmian interwałowych tworzących istotne kontrasty brzmieniowe. Dla przykładu trzy współbrzmienia będące bazą harmoniki pierwszych taktów I. części:

Przykład 9. Cz. I, t. 1, 4, 7 (pfte)

The image shows a musical score for piano and forte (pfte) in 4/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a whole note chord (Bb3, D4, F4). The second measure has a treble clef with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a whole note chord (Bb3, D4, F4). The third measure has a treble clef with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass clef with a whole note chord (Bb3, D4, F4). The chords are marked with 8va and 8va-.

Jako punkt wyjścia przyjąłem akord o budowie tercjowej, tworzący współbrzmienie typu „major-minor”, zapisane enharmonicznie z użyciem septymy wielkiej. W kolejnych przekształceniach przenosiłem jego niższe składniki o tercję małą niżej, a pozostawiona na dotychczasowych wysokościach septyma tworzyła w kolejnych akordach składniki kwarty zwiększonej i kwinty, a następnie seksty wielkiej i septymy małej. Analogiczne przebiegi można znaleźć np. w t. 27-28 (partia solowa). Akordykę zawierającą składniki odległe o półton w ramach interwaliki tercjowej wprowadzam w tej części jako główną – poniższy przykład pochodzi z kulminacji utworu:

Przykład 10. Cz. I, t. 51 (vla sola, legni, pfte, violini I)

The image shows a musical score for Legni, Pianoforte, Viola sola, and 10 Violini I in 3/4 time. The score is marked fff. The Legni part has a treble clef and a series of chords. The Pianoforte part has a grand staff with a treble and bass clef. The Viola sola part has a treble clef and a single note. The 10 Violini I part has a treble clef and a series of notes.

Partia solowa w I części posiada w przebiegach szesnastkowych zdecydowany, intensywny charakter, podkreślony częstymi skokami i zmienną artykulacją, a także zastosowaniem hemiol (por. przykłady 1a i 1b). Równie wyrazisty charakter, akcentujący możliwości altówki w grze wielodźwiękami, mają fragmenty triolowe z epizodu B. Równoważą je fragmenty o spokojniejszej rytmice, jednak w tej części nie ma miejsca na rzeczywistą kantylenę. Odcinki w dłuższych wartościach na ogół grane są *espressivo* lub ewentualnie *scherzando*.

Część II utrzymana jest w ujednoliconym tempie umiarkowanym. Dominuje w niej jeden temat, podany od razu w partii altówki, i podlegający w dalszym ciągu permanentnej pracy przetworzeniowej:

Przykład 11. Cz. II, t. 2 - 9

Trzon tematu tworzy jego pierwszych 6 dźwięków z charakterystyczną półtonową oscylacją, stanowiącą kontynuację fluktuacji akordów tercjowych z poprzedniej części. Jest ona także osnową rozwinięcia tematu (t. 4 - 5). Skok nony małej (t. 6) jest kontynuacją głównej osi melodycznej tematu. Poza powyższym tematem wyróżniają się jeszcze 2 wątki melodyczne. Pierwszy z nich pełni rolę ostinata i przewija się niemal przez całą część:

Przykład 12a. Cz. II, t. 1 - 2 (ar., vle)

W połączeniu z dopełnieniem akordowym, ponownie wykorzystującym współbrzmienie septymy wielkiej, tworzy charakterystyczną aurę rytmiczną tej części:

Przykład 12b. Cz. II, t. 1 - 3 (pfte)

Wątek ten jest domeną towarzyszenia, niemniej w t. 23 - 25 przechodzi do partii solowej.

Drugim z wątków pobocznych jest pochod rozłożonych septym, oktav lub non w rytmice szesnastkowej:

Przykład 13. Cz. II, t. 31 (batt. 2)

Zasadą budowy dla części II jest ewolucyjność, a jej etapami – kolejne pokazy tematu głównego w postaci zbliżonej do początkowej, przedzielone interludiami bądź o odmiennej motywie, bądź też przytaczającymi tylko główny trzon tematu, najczęściej w wielogłosowej imitacji. Precyzyjnie formę opisuje poniższa tabela:

Takty	1-2	3-17	18-22	23-26	27-35	36-43	44-50	51-55	56-57	58-76	77-84
Wątki melodyczne	wstęp	T (2 pełne pokazy)	interludium I	T	interludium II	T (2 pełne i 2 skrócone pokazy)	interludium III	T (2 pokazy, kulminacja)	interludium IV	T (2 pełne pokazy)	koda (nawiązanie do wstępu)

Ze względu na podobieństwo pokazów tematu w t. 3 - 9 i 58 - 64 można uważać odcinek od t. 58 za reprzykę; uzasadnia to również zamierzone nawiązanie do faktury początku części od t. 77 do końca. Istnieje zatem i w tej części łuk formalny, jednak jest on słabiej zaznaczony, niż w części I. Wzajemne przeplatanie pełnych pokazów tematu i interludium przywodzi na myśl formę ronda, jednak taka kwalifikacja byłaby nietrafna ze względu na wszechobecność wątków tematu, także w interludiach.

Partia altówki solo w II części zawiera wiele wirtuozowskich przebiegów, do których zaliczam przede wszystkim pierwsze pokazy tematu, akordowe wejście tematu w t. 51 oraz bariolaże z t. 27-35, wyzyskujące całą skalę instrumentu. Ponadto odcinek od t. 68 do 76 można uznać za quasi-kadencję wirtuozowską; akompaniament orkiestrowy jest wtenczas silnie ograniczony, przede wszystkim do interwencji wprowadzających urytmizowany wątek akompaniamentu (por. przykład 12a), natomiast temat w altówce zostaje przeprowadzony w szczególnie urozmaicony sposób.

Część III, zgodnie z zasadą kontrastu agogicznego przyjętą dla klasycznego koncertu, utrzymana jest w szybkim tempie, a partia altówki została ukształtowana na wzór *moto perpetuo*. Układ harmoniczny partii altówki spaja tę część z poprzednimi, ponieważ ponownie opiera się na półtonowych fluktuacjach pomiędzy różnymi postaciami akordów tercjowych posiadających dźwięki wspólne:

Przykład 14. Cz. III, t. 1 – 6

The musical score shows a bass clef with a 2/4 time signature. The tempo/style markings are "energico" and "sempre détaché, poco quasi spiccato". The first measure starts with a piano (p) dynamic. The score includes measures 1, 5, and 27, with a box around measure 27.

Forma III części łączy w sobie elementy ronda, wariacji i formy sonatowej, przy czym szybkie tempo i motoryczność mają – pomimo zaniechania trójdzielności metrum – stanowić odniesienie do barokowego *gigue*, konkludującego typową suitę instrumentalną. W układzie formalnym dominują 2 elementy – powyżej wspomniany epizod A w typie *moto perpetuo* oraz przedzielający jego pojawienia epizod taneczny B, nawiązujący do części *friss* z czardasza: obecnością takiego tematu dają wyraz mojemu zamiłowaniu do wplatania wątków ludowych do moich kompozycji, a tym razem także do tradycji romskiego muzykowania smyczkowego. Użyta w nim skala dźwiękowa stanowi kolejne nawiązanie do folkloru – jest to bowiem skala węgierska⁷ z wprowadzonymi półtonowymi oscylacjami, upodabniającymi ją do skal miksolidyjskiej i eolskiej:

⁷ Por. Józef Miks *Pieśni ludowe Ziemi Żywieckiej*, wyd. Towarzystwo Miłośników Ziemi Żywieckiej, Żywiec 1990, str. 9.

Przykład 15. Cz. III, t. 54 - 83

Budowa wewnętrzna epizodu B z uwagi na jego taneczny rodowód układa się według symetrycznego schematu $||:a:||+||:b:||+a$ (z pewnymi wewnętrznymi modyfikacjami), gdzie każda z części jest sześciotaktowym zdaniem złożonym z dwóch fraz trzytaktowych, natomiast powtórzenia części zawierają orkiestrowe opracowanie melodii uprzednio obecnej w partii solowej.

O ile epizod B przyjmuje przy obu pojawieniach analogiczną postać, o tyle przeprowadzenia epizodu A są za każdym razem inne. Prostim pokazem jest jedynie ostatni, pierwszy tworzy cykl czterech wariacji, natomiast środkowy ma charakter sonatowego przetworzenia. W pokazie wariacyjnym udział orkiestry zostaje ograniczony do minimum, a wejścia motywu z 1. taktu partii altówki stanowią (począwszy od t. 6) rozgraniczenie kolejnych wariacji. Ich wystąpienia zostają dodatkowo podkreślone kwartowo-sekundowym krótkim akordem instrumentów smyczkowych. W każdej kolejnej wariacji zostaje wprowadzony nowy kontrapunkt do melodii altówki (kolejno w 1. klarncie, 1. oboju, wibrafonie i 1. trąbce *con sordino*), a uprzednio kontrapunktujący głos instrumentalny dołącza do faktury akompaniamentu. Drugi pokaz epizodu A posiada inną fakturę – instrumenty smyczkowe akompaniują łagodnie zmieniającymi się długonutowymi akordami, natomiast w pozostałych partiach orkiestrowych imitowane są motywy z epizodu B oraz początkowa fraza z partii oboju w 1. wariacji. Upodabnia to ten pokaz do przetworzenia w formie sonatowej. W zakończeniu obu powyżej opisanych pokazów epizodu A wprowadzam łącznik, w którym altówka prowadzi motywikę *moto perpetuo*, a orkiestrze przeznaczone zostają krótkie akordy rozrzucone pomiędzy poszczególnymi grupami instrumentów; w konkluzji łącznika w orkiestrze nawarstwia się akord kwartowy, którego ostatni dźwięk staje się centrum tonalnym epizodu B. Z kolei ostatni pokaz epizodu A stanowi kodę kompozycji – *per analogiam* do koncertów klasycznych utrzymaną w zdecydowanie najszybszym tempie. Funkcja orkiestry zostaje ograniczona do akordowych interwencji wspierających niektóre dźwięki partii solowej, a w zakończeniu użyty jest czołowy motyw czardasa, przeprowadzony częściowo na wzór konkluzji łącznika.

Naprzemiennosc epizodów A i B stanowi reminiscencję formy ronda, umieszczanej jako finał koncertów instrumentalnych. Ponieważ jednak bardziej niezmienny pozostaje epizod B, należałoby uznać go za refren, natomiast A za kuplet. Ułożenie epizodów wraz z przyznaniem środkowemu epizodowi A roli przetworzenia zbliża formę tej części do ronda sonatowego (w tabeli poniżej skrót RS) z odwróconą reprzyzą, w której skrajne prezentacje epizodu A odpowiadają tematowi I, zaś epizod B pełniłby rolę tematu II. W ten sposób założenie formalne tej części również upodabnia się do łuku, co poprzez nawiązanie do budowy części I tworzy spoiwo dla makroformy całości *Koncertu*.

Oto plan formalny części III:

Takty	1-7	8-13	14-23	24-33	34-43	44-50	51-83	84-93	94-116	117-123	124-156	157-172	173-178
Epizod	A (wariacje)					łącznik	B	A ¹ (przetworzenie)		łącznik	B ¹	A ² (koda)	
Faza epizodu	temat wariacji	wariacja I (cl. I)	wariacja II (ob. I)	wariacja III (vbf.)	wariacja IV (tr. I)			przetworzenie motywu z B	przetworzenie motywów z A i B			motywy z A	motywy z A i B
Fazy RS	ekspozycja						przetworzenie			reprzyza odwrócona			
Epizody RS	temat I					łącznik	temat II				temat II	temat I	

Motoryczność partii altówki w III części wpłynęła na sposób kształtowania melodii, który częstokroć polega na stosowaniu progresji w obszarze całych taktów lub grup czterech szesnastek. W przebiegi szesnastkowe wplatał również krótkie pochody melodyczne tworzone przez pojedyncze szesnastki (zwłaszcza pierwszą lub ostatnią) z kilku kolejnych grup. Starając się zarazem o permanentną zmienność materiału dźwiękowego, co ma zagwarantować wrażenie perlitości i potoczystości wirtuozowskiego przebiegu, wprowadzam pochody, w których aplikatura powinna zmieniać się nieznacznie, bez zaskoczeń dla wykonawcy, dzięki czemu będzie mu łatwiej opanować materiał dźwiękowy i dowieść własnej maestrii w tej zapewne najtrudniejszej technicznie części *Koncertu*.

Powyższa wykładnia konstrukcji *Koncertu na altówkę i orkiestrę symfoniczną* w moim przekonaniu udowadnia, iż jej nadrzędną myślą było stworzenie formy integralnej, scalającej elementy kilku form klasycznej muzyki instrumentalnej na podbudowie neotonalnej harmoniki. Każda z części została skonstruowana w oparciu o łuk formalny, z użyciem wyselekcjonowanego materiału motywicznego i spójnego dla wszystkich arsenału środków harmoniczných; jednocześnie w każdym ogniwie cyklu altówka prezentuje swoje mocne strony – ekspresyjność, liryzm i motoryczność – w odmienny sposób. Czyni to *Koncert* w moim pojęciu utworem spełniającym moje twórcze zamierzenie i reprezentatywnym dla mojego stylu kompozytorskiego, a przez to należącym do najistotniejszych w moim dorobku.



Sławomir Zamusko

Warszawa, luty 2014