

AUTOREFERAT

Moment głębszej autorefleksji jest dla mnie dobrą okazją do podjęcia próby sformułowania najważniejszych założeń dla mojej pracy kompozytorskiej na jej obecnym etapie. Przede wszystkim uważam muzykę za formę komunikacji, w której biorą udział jednostkowi „nadawcy” i „odbiorcy”, ale której faktyczny przekaz dokonuje się bardziej na poziomie świadomości zbiorowej niż jednostkowej. Mówiąc inaczej, mam poczucie, że jednostka jest w danym momencie w stanie uświadomić sobie tylko ograniczony zakres treści zawartych w muzyce. Przekonanie to wpisuje się jakoś w spór o intuicyjność *versus* naukowość twórczości muzycznej; gdybym miał zabrać głos w tym sporze, powiedziałbym, że w pełni racjonalnych przesłanek zarówno dla konkretnych wyborów i decyzji kompozytorskich, jak i podstaw często przywoływanego również przez odbiorców muzyki poczucia istniejącego w dźwiękach „wyższego porządku” można szukać tylko z perspektywy odleglejszej niż poszczególna, jednostkowa świadomość, zaś to co nazywamy intuicją i indywidualnym „wycuciem” jest częściowym odczytaniem przez jednostkę nurtów i zjawisk ponadjednostkowych. Celność tego odczytania i umiejętność ich konkretyzacji w dziele są w dużej mierze wyznacznikiem tego co nazywamy „geniuszem twórczym”, a zdolność do przyswojenia tej treści utożsamiać możemy z wrażliwością słuchacza. Kolejnym istotnym przekonaniem jest stwierdzenie, że przekaz muzycznej komunikacji angażuje zarówno sferę emocjonalną, jak i racjonalną, a treść tego przekazu ujawnia się w momencie gdy te sfery stapiają się w jedno wymykające się wszelkim pozamuzycznym opisom przeżycie. Innymi słowy, uważam, że muzyka jest zakorzeniona w świecie realnym za pośrednictwem emocjonalno-intelektualnych modeli poznania, ale na poziomie percepcji jest autonomiczna i samowystarczalna. Przy czym uważam również, że naturalny *modus operandi* muzyki, z którego takie jej rozumienie wyrasta wiąże się bezpośrednio z tonalnością, która wyczerpała się i nie może już funkcjonować na wcześniejszych prawach. Wierzę, że zachodzi dziś silna potrzeba znajdowania alternatywnych dróg dla realizacji wspomnianego stapiania emocji i intelektu w jedno (nie wykluczając możliwości wykorzystania tonalności, ale nie jako pojedynczego, nadrzędnego czynnika) oraz, że jesteśmy obecnie w momencie dokonywania się syntezy różnych prób podejmowanych w tym zakresie w minionym stuleciu, a najbardziej w moim odczuciu przekonującym sposobem postępowania jest dziś łączenie wybranych zjawisk niezwykle zróżnicowanego muzycznego pejzażu. Czynnikiem spajającym różnorodne elementy, który sam najchętniej obieram w swojej twórczości jest narracja i szeroko pojmowana dramaturgia, rozumiane jako linia rozwojowa, złożona z ciągów narastającego

i rozładowywanego napięcia, budowanego przede wszystkim na bazie kontrastów i kontekstów pomiędzy elementami czysto dźwiękowymi – nowymi i istniejącymi, a także pozamuzycznymi, sugerowanymi często w formie tekstu towarzyszącego muzyce. Ostatnia myśl przyświecająca mojej pracy kompozytorskiej, o której chcę tu wspomnieć jest silne przekonanie, że wyżej wspomniane muzyczne przeżycie może być równie wartościowe niezależnie od gatunku, formy czy ogólnej jakości i klasyfikacji dzieła muzycznego, które to przeżycie wywołuje. Możemy oczywiście mówić o kunsztowności czy złożoności danej muzyki oraz różnicować jej wartości ze względu na warsztat, formę czy inne czynniki, a także o wyrafinowaniu lub wrażliwości odbiorcy. Ale sama natura muzycznego przeżycia w momencie słuchania pozostaje dla mnie niezależna od wszelkich podziałów. Mówiąc inaczej uważam szeroko rozumiane wzruszenie za równie wartościowe niezależnie czy wywołane zostało przez najbardziej prymitywną piosenkę, czy utwór uznawany za arcydzieło.

Wychodząc z założenia, że indywidualny charakter każdej twórczości kształtuje się przez całe życie, chcę krótko podsumować drogę jaka doprowadziła mnie do najistotniejszych kompozycji w moim dotychczasowym dorobku oraz sformułowanych powyżej przekonań. Formalną edukację muzyczną rozpocząłem dość późno, bo dopiero w wieku licealnym, jednak dźwięk zajmował moją wyobraźnię od dzieciństwa. Trudno jest mi wskazać dokładne źródła pierwszych kontaktów z muzyką, tym bardziej, że nie ma w mojej rodzinie muzycznych tradycji, ale wyraźnie pamiętam, że już jako kilkulatek spędzałem długie chwile zastanawiając się nad dźwiękami, wyobrażając je sobie oraz wypróbując własnym głosem różne pomysły. Najistotniejszy z punktu widzenia późniejszych kompozytorskich wyborów wydaje się fakt, że moja muzyczna wrażliwość w najwcześniejszym okresie przejawiała charakter melodyczno-polifoniczny oraz wiązała się z silnie odczuwanymi emocjami, zazwyczaj w tonacji smutku i melancholii. O ile nie mogę raczej przypisać rodzicom bezpośredniego wywołania mojego zainteresowania muzyką, o tyle z całą pewnością mogę powiedzieć, że zauważywszy je u mnie dołożyli oni wszelkich starań żebym mógł je w sposób nieskrępowany rozwijać. W okresie dzieciństwa i szkoły podstawowej rodzice zapewнили mi pełny dostęp zarówno do bogatego, zróżnicowanego zbioru nagrań, z którego bardzo chętnie korzystałem (wymieniłbym tu przede wszystkim nagrania muzyki prawosławnej w wykonaniu chórów cerkiewnych, przykłady Chorału Gregoriańskiego, dość przypadkowy zestaw klasycznej kameralistyki i symfoniki, bardzo obszerny zbiór polskiej muzyki rozrywkowej i jazzowej lat 70' i 80', a przede wszystkim antologię wszystkich albumów zespołu The Beatles), jak również do prywatnych lekcji gry na fortepianie i gitarze, które podejmowałem w tym czasie z różnym zaangażowaniem oraz do samych, możliwie najlepszej jakości instrumentów, co w owym

czasie (lata 80') nie było sprawą prostą, ani oczywistą. Okres ten nie dał mi więc solidnych podstaw edukacyjnych, pozwolił natomiast zachować żywy, niewymuszony, w najlepszym znaczeniu amatorski entuzjizm dla muzyki oraz coś, co nazwałbym pewnością prywatnych sądów estetycznych, przejawiającą się formułowaniem szybkich i jednoznacznych ocen w stosunku do nowo poznawanych utworów, i szerzej – zjawisk muzycznych, a owocującą stale rosnącym, bardzo zróżnicowanym i niezależnym od wszelkich podziałów na muzykę wysoką i niską czy rozrywkową i poważną zbiorem muzycznych odkryć, które uważałem za wartościowe. Gdybym chciał wskazać najważniejsze cechy wspólne elementów tego zbioru, znów widząc w nim wiele zjawisk dających się odnaleźć w moich późniejszych, bardziej świadomych i ukierunkowanych poszukiwaniach, na pewno mógłbym wymienić prostą, powtarzalną strukturę harmoniczną z przewagą trybu minorowego, z wyróżniającą się obecnością elementów modalnych i połączeń mediantowych, wyrazistą melodykę z dużym udziałem długich dźwięków stałych na tle zmieniającej się harmonii, przewagę wolnych temp oraz wyrafinowaną barwowo instrumentację.

Okres szkoły średniej to czas, w którym podjąłem bardziej systematyczną edukację muzyczną, rozpoczynając naukę w Państwowej Szkole Muzycznej im. Ludomira Różyckiego w Gliwicach, w klasie gitary Bogusława Pietrzaka. Bardzo ważną rolę w moim życiu odegrała w tym czasie Uliana Biłan, absolwentka lwowskiego konserwatorium w klasie kompozycji, pracująca jako akompaniorka w PSM w Gliwicach, która pokierowała mną w odrabianiu zaległości w zakresie harmonii i kształcenia słuchu, zapoznała z dużą częścią repertuaru kameralnej, symfonicznej i chóralnej muzyki XX wieku (głównie I połowy), a przede wszystkim *de facto* nauczyla podstaw kompozycji odkrywając we mnie inklinacje w tym kierunku i mobilizując do napisania kilku pierwszych partytur na różne składy instrumentalne i wokально-instrumentalne. Jednym z najbardziej znaczących wydarzeń tamtego czasu, mającym olbrzymi wpływ na moją rodzącą się powoli świadomość kompozytorską było poznanie dwóch kompozycji: *Tria fortepianowego e-moll op. 67* Dymitra Szostakowicza oraz *Quatour pour la fin de temps* Oliviera Messiaena. Była to w zasadzie moja inicjacja w zakresie mentalnego dostępu do tzw. muzyki klasycznej, zarówno dwudziestowiecznej, jak i dawniejszej. Fascynowały mnie i budziły mój zachwyt właściwie wszystkie aspekty tych utworów, od melodyki i harmoniki, poprzez rytmikę, aż po fakturę, które studiowałem z nagraniami i partyturami, a nawet próbując grać fragmenty na fortepianie, ale odkryciem najbardziej doniosłym było uświadomienie sobie znaczenia muzycznej formy. Do tej pory traktowałem utwór muzyczny w zasadzie wyłącznie jako zjawisko trwające w czasie, ale jednolite i niezmiennie, albo operujące powtarzalną naprzemiennością niewielkiej ilości stałych,

łatwo identyfikowalnych elementów. Jeśli we wspomnianym wcześniej zbiorze odkryć muzycznych znalazły się przykłady klasyczne, to albo były to utwory krótkie, albo poszczególne części większych utworów, albo wręcz wybrane ich fragmenty. Utwory Szostakowicza i Messiaena (zaraz po *Triu* i *Kwartecie* również inne, które w miarę możliwości starałem się poznać w jak największej liczbie) uzmysłowiły mi, że muzyka może trwać nawet bardzo długo i pozostawać ciągle jedną, zróżnicowaną ale bardzo spójną konstrukcją, w której równie ważne są działające na zmysły połączenia dźwięków, co uruchamiające intelekt proporcje między jej większymi i mniejszymi częściami. Mogę bez wielkiej przesady powiedzieć, że w tamtym momencie miałem głębokie poczucie, że moim nadrzędnym życiowym celem jest odtąd tworzenie takich właśnie konstrukcji, które potrafiłyby absolutnie zawładnąć słuchaczem – zarówno na poziomie emocji, jak i intelektu. Po zdaniu matury w liceum ogólnokształcącym, do którego uczęszczałem równoległe ze szkołą muzyczną podjąłem dość kontrowersyjną decyzję biorąc pod uwagę dotychczasowy kształt mojej edukacji o daniu sobie trzech lat na gruntowne przygotowanie się do egzaminów na studia muzyczne w zakresie kompozycji. W tym miejscu pragnę znów z wdzięcznością wspomnieć rodziców, którzy mimo poważnych wątpliwości potrafili uszanować moją decyzję.

W roku 2001 mając 22 lata, w poczuciu wstępowania na Olimp rozpocząłem studia w klasie kompozycji prof. Aleksandra Lasonia, w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Po latach spędzonych na swobodnym i w zasadzie samotnym obcowaniu z muzyką, nierzadko, co wyznaję z pewnym wstydem, w poczuciu wyższości nad rówieśnikami nieinteresującymi się muzyką, studia były dla mnie niemałym wstrząsem. Kontakt z ludźmi dla których muzyka od wczesnego dzieciństwa była czymś codziennym, nie mającymi poczucia, że kompozycja czy gra na instrumencie jest zajęciem godnym bogów, ale będącymi znacznie ode mnie bieglejszymi w większości praktycznych aspektów był bolesnym doświadczeniem. Pierwsze dwa lata studiów upłynęły mi na walce z poczuciem zniechęcenia, niedostateczności posiadanych umiejętności i wiedzy, a przede wszystkim beznadziejności podejmowanych prób kompozytorskich. Prof. Lasoń przyjął wobec mnie w tym czasie postawę, którą uważam dziś za niezwykle mądrą, a którą określiłbym jako życzliwą cierpliwość i zapewnianie poczucia niezachwianej wiary w sens obranej drogi, niezależnie od wartości pisanych przeze mnie w tym czasie, bardzo nielicznych partytur. Momentem przełomowym pozwalającym przetrwać ten kryzys okazał znów kontakt z konkretną twórczością – tym razem były to kompozycje *L'espace acoustique* i *Quatre chants pour franchir le seuil* Gerarda Griseya oraz *Living Toys* Thomasa Adesa. W kompozycjach Griseya, obwołanego w tym czasie (głównie przy okazji polskiej premiery *Quatre chants* na Warszawskiej Jesieni w 2003 roku,

na której miałem okazję być) prorokiem współczesnej muzyki, sięgającym do najnowocześniejszych środków a jednocześnie piszącym muzykę głęboką i znaczącą odnalazłem siłę pojedynczej melodii budowanej z samodzielnych komórek, zakorzenionych w bardzo ściśle konstrukcji harmoniczej ale brzmiącej w sposób naturalny, a przy tym zupełnie nietradycyjny. O ile realizowanie założeń spektralizmu w oparciu o technologię pomiarową oraz ściśle wyliczenia było i jest mi raczej obce, o tyle ten nowy rodzaj gestu melodyczno-harmonicznego, z jakim spektralizm się wiąże okazał się dla mojej wyobraźni bardzo pobudzający i wyzwalający. *Living Toys* Adesa natomiast uwolniły moją wyobraźnię przede wszystkim w zakresie myślenia o instrumentacji. Można chyba powiedzieć, że u tego kompozytora struktura formalna wynika w niemałej mierze z barwy i możliwości technicznych instrumentarium użytego w danym utworze. Zwłaszcza najwcześniejsze jego kompozycje to nieskrępowana, pełna kolorów i świeżości gra idiomem instrumentów, ujęta w niezwykle przejrzystą i kunsztowną konstrukcję nawiązującą luźno do form klasycznych. Co dla mojego myślenia o muzyce w tym czasie było również bardzo istotne – Ades nie waha się konstruować swojej tkanki muzycznej z mnóstwa wielogatunkowych odniesień, cytatów, pseudo i auto cytatów; krótko mówiąc sięga bez skrępowania do materiału zarówno autorskiego, jak i odnalezionego właściwie gdziekolwiek. Nadrzędnym kryterium w doborze tego materiału wydaje się być jego brzmieniowa atrakcyjność. Znalazłem więc narzędzia do pracy, ale właściwego przełomu w swojej kompozycji musiałem oczywiście dokonać sam, na papierze nutowym.

Kompozycją, w której ten przełom się dokonał była rozpoczęta w roku 2003 a ukończona w 2005 *Sonata „June-December”* na skrzypce i fortepian. Pisząc ten utwór doszedłem do wniosku, że jedynym sposobem, który pozwala mi na tworzenie muzyki, jest bazowanie na tym co w muzyce poruszało moją wyobraźnię od najwcześniejszych lat życia. Wtedy właśnie po raz pierwszy dokonałem próby podsumowania tego w jaki sposób moja dźwiękowa wyobraźnia się rozwijała, i od czego wyszła. Postanowiłem „przygarnąć” wszystkie dźwiękowe pomysły i emocje z nimi związane, które pchały mnie od dzieciństwa w kierunku muzyki i zawrzeć w spójną, jednolitą formę, podążając za jej rozwojem w sposób bezkompromisowy – nie w znaczeniu radykalizacji środków, tylko uważnego pilnowania aby każdy element kompozycji budził moje własne, silne przekonanie. Zawarłem w tej kompozycji zarówno długie, swobodnie kontrapunktujące melodie, jak i powracające cyklicznie zwroty harmoniczne i echa formy zwrotkowej, w ujęciu wariacyjno-przetworzeniowym. Wplotłem w utwór również autocytat – z prostej melodii wymyślonej na potrzeby jednego z pierwszych małych utworów pisanych pod okiem Uliany Biłan, jak również nawiązanie do dwóch

szczególnie mi bliskich piosenek bluesowych. Nadrzędną rolę w spojeniu tych wszystkich elementów przyznałem formie, którą próbowałem zbudować w oparciu o jedną, spójną linię narracyjnego rozwoju, układającą się w płynny, szeroko zakrojony ciąg następujących kumulacji i kulminacji napięcia oraz odczuciu głębokiej melancholii, która od zawsze, jak zostało już wspomniane, stanowiła dominującą emocję w moim odbiorze muzyki. *Sonata* to właściwie jedyny znaczący utwór z okresu moich studiów w Katowicach, jednak bardzo istotny w moim dorobku, co przejawia się choćby tym, że od niego właśnie rozpoczęła się moja współpraca z Polskim Wydawnictwem Muzycznym w roku 2008.

Oprócz zajęć z prof. Lasoniem, które niewątpliwie ukształtowały mnie jako kompozytora w okresie studiów i pozwoliły odnaleźć drogę, którą mógłbym podążać dalej, chcę też wspomnieć trzy inne postaci związane z Akademią w Katowicach, z którymi kontakt był dla mnie bardzo ważny. Pierwszą z nich jest prof. Eugeniusz Knapik, który uświadomił mi dobitnie, że harmonia muzyczna nie jest zbiorem sztywnych zasad, tylko raczej ciągle żywym polem działania dla niczym nieograniczonej wyobraźni, drugą – Andrzej Chłopecki, będący niezrównanym przewodnikiem po najnowszych zjawiskach muzycznych potrafiącym wywołać entuzjazm dla każdego z tych zjawisk, a trzecią Marcin Trzęsiok, z którym liczne rozmowy oraz prowadzony przez niego kurs estetyki muzycznej pokazały mi jak głęboko można myśleć o muzyce w kontekście filozofii, historii i całej kultury.

Dwa utwory napisane bezpośrednio po ukończeniu Akademii w Katowicach, już w trakcie studiów w University of Louisville School of Music (USA), gdzie przez dwa lata kontynuowałem naukę kompozycji w klasie dr. Steve'a Rousea, wyznaczają dwa zasadnicze kierunki mojej kompozytorskiej pracy w kolejnych latach. Kompozycja *Fiddler's Green and White Savannas Never More* na głosy męskie i orkiestrę kameralną, zamówiona w 2006 roku przez Towarzystwo Przyjaciół Warszawskiej Jesieni przy wsparciu Fundacji Ernst von Siemens Musikstiftung, eksploruje przede wszystkim zajmujące mnie coraz bardziej zagadnienie orkiestracji, którą rozumiem jako sztukę łączenia instrumentów i grup instrumentów w taki sposób, żeby złożona i wielowarstwowa faktura kompozycji była pełna różnorodnych barw przy zachowanej przejrzystości struktury i hierarchii tej faktury. Jednocześnie, wielowątkową formę którą można określić jako próbę kontynuacji gatunku poematu symfonicznego. Druga z tych kompozycji to *Ostatnie dni Wandy B.* na orkiestrę smyczkową, w której bardziej niż na rozbudowanej formie skupiam się na języku melodyczno-harmonicznym, poszukując przekonujących mnie w tym zakresie rozwiązań, w oparciu o dość luźno pojętą dwunastotonowość oraz wspomniane wcześniej, bardziej wrażeniowo niż technicznie rozumiane elementy spektralizmu. W obu tych utworach istotne jest zjawisko

obecne również w późniejszych kompozycjach – silny wątek odniesień osobistych, w postaci nawiązania do wydarzeń lub postaci, ujawniony w formie krótkiej, anegdotycznej notki programowej.

Zwrotem w mojej pracy i świadomości kompozytorskiej w trakcie studiów w Louisville było intensywne zainteresowanie się formą operową. Wynikło ono częściowo z charakteru tych studiów – odbywanych dzięki stypendium „Moritz von Bomhard Fellowship”, które w założeniu ma wspierać powstawanie przede wszystkim form scenicznych. Ważniejszym jednak powodem była wspomniana wyżej dramaturgiczna narracja połączona z pociągającym mnie współistnieniem muzyki z tekstem – forma sceniczna jest naturalnie nasuwającym się polem realizacji takich założeń. Po napisaniu dwóch wymienionych wcześniej utworów oraz kilku mniej znaczących pieśni, do końca studiów w Louisville skupiłem się na operze kameralnej *Sudden Rain* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę kameralną, która stała się utworem dyplomowym, kończącym owe studia. Praca nad tym utworem okazała się niezwykle dla mnie istotnym doświadczeniem, mającym doniosłe konsekwencje dla dalszej kompozytorskiej drogi. Tworzenie libretta *Sudden Rain*, nad którym pracowałem najpierw samodzielnie, a ostatecznie w ścisłej współpracy z jego współautorką, Anną Konieczną, okazało się jednym z najtrudniejszych, ale też najbardziej fascynujących etapów powstawania tej kompozycji, dobitnie uzmysławiającym mi jak ważnym elementem opery jest warstwa słowna, zarówno pod względem struktury dramaturgicznej, jak i użytego języka. Opera *Sudden Rain* była też moją pierwszą próbą udźwignięcia dużej formy muzycznej oraz pierwszym tak intensywnym kontaktem z wymagającym medium jakim jest głos ludzki, zarówno solowy, jak i chóralny. W kształtowaniu materii muzycznej wyszedłem w całości od głosu właśnie, jego prozodii i możliwości technicznych. W warstwie tak melodycznej, jak i harmoniczej oraz fakturalnej *Sudden Rain* jest przede wszystkim próbą stworzenia jak najlepszych warunków dla wybrzmienia głosu. Co bardzo istotne, powodzenie tych wysiłków mogłem zweryfikować dzięki realizacji utworu w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie, w roku 2009; trudno przecenić znaczenie takiej realizacji dla warsztatu kompozytorskiego. Zarówno w kwestii świadomości formy i języka, jak i na poziomie techniczno-praktycznym, w rozumieniu przede wszystkim tworzenia przejrzystego zapisu partyturowego, stworzenia bardzo istotnego w operze wyciągu fortepianowego będącego rodzajem dogłębnej autoanalizy, czy choćby przygotowania głosów orkiestrowych i uczestniczenie w przygotowaniu premiery opery *Sudden Rain* dało mi poczucie pełnej kompozytorskiej samodzielności, a także zrodziło nieodparte pragnienie zmierzenia się z jeszcze większą, pełnowymiarową formą operową.

Kolejny etap w mojej pracy mogę określić właśnie jako przygotowania do pisania dużej opery. Początkowo owe przygotowania polegały przede wszystkim na zdobywaniu kolejnych doświadczeń w pracy z różnymi, większymi i mniejszymi formami i składami instrumentalnymi i wokalnoinstrumentalnymi oraz stopniowym rozwijaniu języka muzycznego, w zarysowanych wcześniej kierunkach. Do najważniejszych kompozycji powstałych w latach 2009-2013 mogę zaliczyć utwory takie jak *Ciemnowłosa dziewczyna w czarnym sportowym samochodzie* na orkiestrę kameralną zamówiony przez Warszawską Jesień w 2009 roku, *Ulica Spokojna 3* na osiem wiolonczel zamówiony przez Związek Kompozytorów Polskich w roku 2010, *Król kosmosu znika* na orkiestrę, nici i fortepian napisany w roku 2010, będący podstawą mojego doktoratu, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, zamówiony przez „Śląską Jesień Gitarową” w roku 2011, *Dziennik wypełniony w połowie* na wiolonczelę, perkusję i smyczki, zamówiony przez Muzeum w Gliwicach w roku 2012, czy quasi-dramatyczną formę multimedialną *Spoon River* na sopran, baryton i wideo do tekstów Edgara Lee Mastersa, stworzoną w roku 2012 wspólnie z artystą wizualnym Adamem Dudkiem. Na gruncie tych kompozycji starałem się konsekwentnie kontynuować wątki obecne we wcześniejszych utworach, ze szczególnym uwzględnieniem budowania większych form, konstruowania faktury złożonej z partii solowej i różnych zjawisk jej towarzyszących oraz prób odnalezienia indywidualnego języka harmonicznego. Zakres stosowanych dotychczas środków poszerzyłem w tym czasie o wybrane elementy, takie jak mikrotonowość czy elementy aleatoryzmu. Po apogeum osiągniętym w utworach takich jak *Ulica Spokojna 3* czy *Koncert na gitarę w stroju osobliwym* znacząco ograniczyłem użycie mikrotonowości, ograniczając się w zasadzie do zastosowania dźwięków przestrojonych ćwierćtonowo na zasadzie nut pedałowych. Innymi nowymi w mojej twórczości zjawiskami było coraz bogatsze i lepiej zaplanowane użycie perkusji jako partii o charakterze solistycznym, oraz stosowanie wybranych nowszych technik wykonawczych w innych grupach instrumentalnych, jak np. wielodźwięki w instrumentach dętych, czy rozbudowana paleta artykulacyjna w instrumentach smyczkowych, oparta przede wszystkim na różnicowanym nacisku smyczka na strunę oraz modyfikowanego w szerokim zakresie tempa *vibrato*. Jednym z najważniejszych zagadnień w mojej pracy tego okresu była kwestia notacji partyturowej. W oparciu o analizę bardzo dużej liczby kompozycji powstałych przede wszystkim w II połowie XX wieku oraz w ostatnich latach, a także na bazie możliwie szeroki przegląd dostępnej literatury stworzyłem dobrze służący interesującym mnie kompozytorskim zamysłem zasób środków notacyjnych, oparty na zapisie tradycyjnym, poszerzonym o elementy aleatoryzmu w zakresie metryczności i wysokości dźwięku. Ze wspomnianej

literatury pragnę wymienić kilka najważniejszych pozycji: „Music Notation. A Manual of Modern Practice” Gardnera Readera (Taplinger Publishing Co., 1979), „Music Notation in the Twentieth Century” Kurta Stone’a (W.W. Norton, 1980), „How to Write for Percussion” Samuela Solomona (Solomon, 2002) oraz „Extended Notation” Christiana Dimpkera (Lit, 2013). Ważnym zjawiskiem, które ok roku 2013 przyciągnęło moją uwagę, i które wykorzystałem przede wszystkim w powstałej w tym właśnie roku kompozycji *Kurczęta i robot* na akordeon, megafon i orkiestrę symfoniczną jest quasi-stochastyczna metoda organizowania materiału dźwiękowego, oparta na układach chaotycznych, polegająca na użyciu ciągów liczb przypadkowych jako czynnika organizującego wybrane aspekty horyzontalnych i wertykalnych struktur.

Bardzo istotnym wątkiem mojej działalności w tym czasie staje się praca pedagogiczna podjęta w 2008 roku na stanowisku asystenta w Katedrze Kompozycji, Dyrygentury i Teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach, kontynuowana od roku 2011 na stanowisku adiunkta w tej samej uczelni. Głównym rejonem mojej działalności dydaktycznej są zagadnienia związane z instrumentacją. Prowadząc zajęcia z takich przedmiotów jak „Podstawy instrumentacji”, „Instrumentacja”, „Partytura współczesna” oraz „Podstawy kompozycji” staram się w równym stopniu położyć nacisk na aspekt teoretyczny, w szczególności w zakresie historii orkiestracji, w tym muzyki XX wieku, jak i praktyczny – starając się doprowadzić do jak największej ilości żywych realizacji partytur pisanych przez studentów. Siedem lat dotychczasowej pracy pozwoliło mi nie tylko na wypracowanie własnego programu zajęć pozwalającego mi dzielić się z młodszymi kolegami swoim doświadczeniem, ale także na ugruntowanie i znaczne poszerzenie własnej wiedzy w zakresie omawianych podczas zajęć zagadnień.

Istotną częścią mojej pracy akademickiej jest koordynowanie Festiwalu „Brand-New Music”, którego celem jest szeroko rozumiana dyskusja o najnowszej twórczości muzycznej, w tym zamawianie nowych kompozycji u młodych absolwentów polskich Akademii Muzycznych oraz każdorazowe spotkanie z kompozytorem, który wywarł szczególny wpływ na muzykę ostatnich lat. Gośćmi Festiwalu byli w ostatnim czasie m.in. Louis Andriessen, Helmut Lachenmann i Per Norgaard.

Oprócz samej pracy kompozytorskiej oraz działalności pedagogicznej za bardzo ważną część swojej aktywności uważam szeroko rozumiany udział w dyskusji o aktualnej problematyce okołomuzycznej oraz poznawanie najnowszej twórczości muzycznej na świecie, które staram się realizować w miarę możliwości w formie osobistego udziału; w szczególności dotyczy to opery. Do najistotniejszych takich wydarzeń w ostatnich latach zaliczyłbym udział

w kursie „Academie Europeen de Musique” w ramach Festiwalu operowego w Aix en Provence w roku 2010, uczestnictwo w konferencji nt. dramaturgii operowej organizowanej przy Bawarskim Teatrze Operowym w Monachium przez European Network of Opera Academies w tym samym roku. Cenna dla mojej świadomości kompozytorskiej była także możliwość obserwacji kilku ważnych spektakli operowych na świecie w ostatnim czasie, tj. wznowienie klasycznej produkcji opery *Nixon in China* Johna Adamsa w nowojorskiej Metropolitan Opera w roku 2012, europejskiego wykonania, również wznowionej w oryginalnym kształcie kompozycji *Einstein on the Beach* Philipa Glassa w De Nederlandse Opera w Amsterdamie w roku 2013, czy jeden z premierowych pokazów opery *Written on Skin* Georga Benjamina w Royal Opera House w Londynie, również w roku 2013. Spośród wielu najnowszych dzieł operowych poznawanych także za pośrednictwem obszernego zbioru DVD do tych, które wywarły na mnie największy wpływ zaliczyłbym wymienioną wyżej operę *Written on Skin* Georga Benjamina oraz *Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrino. Nie wahałbym się zaliczyć tych dzieł do kanonu najważniejszych zdobyczy w całej historii gatunku, z pewnością uważam je za bardzo przekonujące dowody na to, że opera rozumiana jako forma funkcjonująca w oparciu o instytucję o wielowiekowej tradycji i bardzo szczególnej specyfice, realizowana w tradycyjnym teatrze operowym, z udziałem klasycznie śpiewających aktorów oraz umieszczonej w kanale orkiestry o składzie niezmiennym od końca XIX wieku jest ciągle żywa i można za jej pośrednictwem powiedzieć jeszcze bardzo wiele. Powiedziałbym wręcz, że wiele ze zdobyczy XX i początku XXI wieku w zakresie metod kształtowania formy i generowania materiału dźwiękowego, a także nowych pomysłów w dziedzinie teatralnej dramaturgii właśnie w operze odnajduje najwłaściwsze dla siebie medium. Nawiązując do wcześniejszych refleksji, pokuszę się o tezę, że muzyka kultury zachodniej po utracie istniejącej przez wiele stuleci i w sposób naturalny rozwijanej podstawy w postaci harmonii tonalnej potrzebuje innych sposobów zakorzenienia w rzeczywistości i odniesień do naturalnych mechanizmów percepcji odbiorcy, i że opera właśnie, dzięki możliwości osiągnięcia w niej spójnej integracji elementów dźwiękowych, wizualnych i tekstowych, jest jednym z takich sposobów. Wydaje mi się, że moja własna, odczuwana od pierwszych kroków kompozytorskich potrzeba budowania konsekwentnej narracji, połączonej z odniesieniami do rzeczywistości pozamuzycznej ujawnianych często w formie anegdotycznych notek programowych wynika właśnie z tej, intuicyjnie pojmowanej potrzeby.

Do tych inspiracji muzycznych dodam jeszcze kilka książek na temat opery, teatru i dramaturgii w ogóle, które wywarły znaczący wpływ na moje pojmowanie gatunku. Do najważniejszy zaliczyłbym: „The New Music Theater” Erica Salzmana i Thomassa Desi

(Oxford University Press, 2008) opisującą najważniejsze idee i dzieła z gatunku opery i teatru muzycznego w XX i XXI wieku, „Formy śmiertelności” Łukasza Grabusia (Księgarnia Akademicka, 2013) opisującą różne strategie dramaturgiczne na przykładzie wybranych oper Georgesa Aperghisa, Heinera Goebbelsa i Salvatore Sciarrino, „Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje” Marcina Gmysa (Wydawnictwo Adam Marszałek, 1999), której tytuł mówi sam za siebie, oraz „Druga śmierć opery” Slavoj Zizka i Mladena Dolara (Wydawnictwo Sic!, 2008) będącą ciekawym, eseistycznym dwugłosem na temat aktualności formy operowej autorstwa dwóch wybitnych filozofów i teoretyków kultury.

Te inspiracje i przemyślenia w połączeniu z istniejącym we mnie już od dłuższego czasu apetytem na wielką formę operową oraz nieco może zuchwałym poczuciem osiągnięcia kompetencji w zakresie zarówno panowania nad materią dźwiękową, jak i formalną oraz, by tak rzec, możliwości mentalno-kondycyjnych niezbędnych do zmierzenia się z tak dużym i wymagającym wszechstronnego, długotrwałego wysiłku utworem, zaowocowały intensywnym myśleniem o mogącej powstać operze oraz rozpoczęciem aktywnego poszukiwania libretta lub librecisty, z którym mógłbym pracować nad adaptacją istniejącego, bądź, najchętniej, stworzeniem oryginalnego tekstu nowej opery. Efektem tych poszukiwań i dążeń stała się napisana przeze mnie w latach 2013-2014, na zamówienie Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu *Space Opera* na sopran, mezzosopran, kontratenor, baryton, bas, chór mieszany i orkiestrę.

Za faktyczny początek powstawania tej kompozycji mogę uznać moment skontaktowania się z Georgim Gospodinovem, pisarzem i dramaturgiem bułgarskim, którego proza i sztuki dramatyczne wydały mi się bardzo interesujące tak w warstwie treściowej, jak i formalnej oraz obiecujące w kontekście poszukiwań potencjalnego autora libretta operowego. W twórczości Gospodinova odnalazłem wiele wątków zajmujących mnie od dłuższego czasu na polu muzyki, tj. wielowątkowość i wielowarstwowość tematyczna ujęta w formę dla której nadrzędnym motorem jest narracja, wplatanie w ciąg utworu odniesień do rzeczywistości, w tym wątków o charakterze autobiograficznym w połączeniu z elementami realizmu magicznego, wyraźne nawiązania stylistyczne, łączące wpływy tzw. kultury „wysokiej” i „niskiej”, swoista lapidarność wypowiedzi, jak również przenikająca wszystko głęboka melancholia. Utwory dramatyczne Gospodinova, choć nie odnalazłem w nich niczego co chciałbym zaadaptować na potrzeby libretta, świadczyły o umiejętności tworzenia wyrazistych postaci i sytuacji scenicznych, przy zastosowaniu ograniczonych środków, co przy tworzeniu tekstu dla opery jest bodaj największym wyzwaniem. Przed przystąpieniem Gospodinova do pisania libretta prowadziliśmy kilkumiesięczną, intensywną korespondencję dyskutując

możliwości zastosowania charakterystycznych elementów jego stylu na gruncie opery. W trakcie tej korespondencji wspólnie wybraliśmy również temat, i ustaliliśmy podstawowe założenia formalne czyli podział na akty i sceny oraz najważniejsze momenty zwrotów akcji dramatycznej – pozwoliło mi to na odpowiednie zaplanowanie logicznej i „ergonomicznej” dyspozycji udziału solistów i chóru w akcji scenicznej już na tym etapie. I tak, *Space Opera* dzieli się na dwa akty oddzielone przerwą, pierwszy o czasie trwania ok 1h 15’’, drugi ok 45’. Obydwa akty poprzedzone są prologami; całość wieńczy epilog.

W tekście libretta *Space Opera* wyróżnić można trzy warstwy tematyczne. Pierwoplanowym wątkiem jest historia pary astronautów, kobiety i mężczyzny będących w związku małżeńskim, wyruszających w pierwszą załogową misję do planety Mars. Temat ten podpowiedziała rzeczywistość – akurat w czasie gdy rozważaliśmy różne możliwe tematy możliwe do realizacji w operze, kilka agencji kosmicznych ogłosiło plany kolonizacji Marsa, w tym pierwszych załogowych lotów mających przetestować zdolność człowieka do spędzenia kilkunastu miesięcy w osamotnieniu, na niewielkiej przestrzeni, w stanie nieważkości. Jeden z takich projektów przewidywał właśnie wysłanie w kosmiczną podróż małżeńskiej pary, celem zapewnienia bliskich relacji oddalonym od reszty ludzkości podróżnikom. Temat wydał się idealnie spełniać warunki dla ciekawej operowej historii zawierając w sobie załączki intrygi i konfliktów zarówno damsko-męskich, jak i na linii jednostka-zbiorowość (kontakt z Ziemią jest w takiej misji ograniczony, ale przecież możliwy). Taka historia umożliwiała również poruszenie wielu bardzo aktualnych tematów, jak np. człowiek w kontakcie z technologią i w oderwaniu od naturalnych warunków, przeżywanie intymności i prywatności w realiach mass-mediów, czy w ogóle kwestia przekazu medialnego i komunikacji międzyludzkiej poprzez media elektroniczne. Te właśnie około-medialne wątki stanowią drugi temat libretta. Pierwoplanowi bohaterowie, Ewa i Adam, grani przez mezzosopran i baryton pozostają w dość skomplikowanych relacjach z pozostałą częścią ludzkości obserwującą ich lot z Ziemi, którą reprezentuje chór mieszany oraz solowy głos basowy wcielający się w postać Producenta będącego jednocześnie dyrektorem lotu, jak i gospodarzem medialnego show transmitującego kosmiczną misję.

Wątkiem trzecim jest temat bardzo bliski *Gospodinowi* i często obecny w jego twórczości, mianowicie miejsce zwierząt w historii ludzkości. Podbój kosmosu to proces, w którym zwierzęta odegrały szczególnie istotną i smutną rolę. Jak wiadomo pierwsze załogowe loty w przestrzeń kosmiczną, to w gruncie rzeczy eksperymenty naukowe, często w sposób zaplanowany zakończone tragicznie, odbywające się właśnie przy udziale tysięcy istnień zwierzęcych różnych gatunków, od muszek owocówek i dżdżownic począwszy, na

psach i małpach skończywszy. Rój much i bezkręgowców wraz z licznymi małpami i psami z Łajką na czele reprezentowany przez chór (na zmianę ze zbiorowością ludzką) opisujący ten smutny zwierzęcy los stanowi tutaj poruszające tło dla wydarzeń będących udziałem człowieka, ujawnione przede wszystkim w prologach i epilogu. Świat fauny ma również swego przedstawiciela jednostkowego w postaci muchy przypadkowo zabranej w marsjańską misję, w którą wciela się dwójka solistów: sopran i kontratenor. Zarówno „klasyczna” małżeńska intryga ukazująca sprzeczność ambicji i dążeń (podbój kosmosu *versus* chęć posiadania dziecka) oraz kłamstwa i poświęcenia, i jak i pokazanie emocji kierujących ludzką masą obserwującą w ukrytej kamerze trudne małżeńskie relacje, czy wreszcie enigmatyczny komentarz z perspektywy nieantropocentrycznej i pozostająca do samego końca w sferze domysłów czy mamy do czynienia z fantazją czy realną osobą postać Muchy, stawiając w często zaskakujący sposób pytania o sens egzystencji tworzą w moim przekonaniu wspaniały, poruszający i niejednoznaczny obraz tajemnicy całego istnienia.

Komponując muzykę *Space Opera* wyszedłem z wynikającego z opisanych wcześniej doświadczeń i inspiracji założenia, że o ile w operze muzyka i tekst tworzą integralną całość, o tyle muzyka musi być jednak elementem dominującym, będącym przeważającym nośnikiem treści. Warstwę słowną przyjąłem od początku za rodzaj drogowskazu i szkielet formalny, który należy wypełnić treścią „właściwą” dla opery, w postaci relacji między dźwiękami, ich znaczącym układem linearnym i wertykalnym, będącym w stosunku do słów rzeczywistością ściśle równoległą, lecz autonomiczną. W trakcie pracy nad muzyką nie wahałem się dokonywać każdorazowo konsultowanych z librecistą, ale czasem daleko idących zmian w tekście w miejscach gdzie te zmiany mogły w moim odczuciu najlepiej służyć muzyce. Warto przy tym zauważyć, że narzędziem zdecydowanie najczęściej przeze mnie używanym do tych zmian była redukcja – zarówno samej ilości tekstu, jak i chwilami wielowarstwowości znaczeniowej. Moim być może najważniejszym doświadczeniem w pracy z muzyką i tekstem jest spostrzeżenie, że wszędzie tam gdzie nowe znaczenia w warstwie słownej pojawiają się na przestrzeni mniejszej niż ciąg dźwięków odbierany jako fraza, tam pojawia się konflikt nośników znaczeń, który na gruncie opery zawsze lepiej rozstrzygać na korzyść muzyki.

Chcąc podsumować muzyczną treść *Space Opera* mogę powiedzieć, że jak we wszystkich wcześniejszych kompozycjach, które uważam za najistotniejsze w swym dorobku, począwszy od *Sonaty „June-December”*, poprzez „*Fiddler’s Green...*”, „*Ostatnie dni Wandy B.*”, po operę kameralną *Sudden Rain* wracam tu do zjawisk poruszających moją wyobraźnię od najwcześniejszych lat życia. Warstwą pierwszoplanową w *Space Opera* jest niewątpliwie tkanka melodyczna mająca charakter swobodnie atonalny, płynnie łącząca fragmenty o naturze

quasi-recytatywnej, z fragmentami o budowie zwrotkowo-refrenowej, będącymi rodzajem mini-arii. Kształt linii melodycznej jest z jednej strony próbą odzwierciedlenia stanów emocjonalnych bohaterów (pojedynczych i zbiorowych), a z drugiej wynika też z uważnego traktowania prozodii języka angielskiego, użytego w librecie. W wokalnych partiach solowych występuje wyłącznie tradycyjny sposób śpiewu, partie chóralne obok śpiewu tradycyjnego zawierają również elementy rytmizowanej recytacji.

Warstwa harmoniczna, realizowana w formie bądź to następstw bloków akordowych, bądź przebiegów o charakterze swobodnie polifonizującym, kształtowana w ścisłej relacji z melodią solowych partii, w wielu miejscach ma jedną cechę wspólną – mianowicie odzwierciedlać ma poczucie pustej, nieskończonej przestrzeni i stanu nieważkości oraz wyobcowania. W utworze przeważają układy tercjowo kwintowe, przy czym składniki akordów umieszczone są niejednokrotnie w bardzo odległych rejestrach, a to, co odbierane może być jako harmoniczna podstawa jest niejednoznaczne, bądź płynne. Na tkankę fakturalną partii instrumentalnych składają się często długie dźwięki, realizowane *non vibrato* i kształtowane dynamicznie przy użyciu rozległego *crescendo* i *diminuendo*, często od i do absolutnej ciszy. W kilku miejscach pojawiają się bardzo oszczędnie użyte ćwierćtony jako dźwięki stałe na dłuższych odcinkach, stanowiące rodzaj cichego, bolesnego dysonansu w tle.

Ważnym zjawiskiem w *Space Opera* są nawiązania stylistyczne. W partiach chóralnych, przede wszystkim w Prologu, pojawiają się liczne odwołania do muzyki religijnej różnych odłamów chrześcijańskich – od Chorału Gregoriańskiego, poprzez renesansowo-barokową polifonię kościelną, aż po śpiewy cerkiewne. W scenach gdzie najbardziej prominentną postacią jest Producent da się zauważyć kilka elementów charakterystycznych dla muzyki jazzowo-rozrywkowej. W akcie pierwszym jest to motoryczna metro-rytmika, charakterystyczna instrumentalna linia basu w rodzaju „walking-bass” oraz nawiązania do aranżacji typowej dla jazzowego bandu. W akcie drugim idiom jazzowy towarzyszy również Producentowi w ostatniej scenie z jego udziałem, kiedy solowej melodii wokalne opartej na jazzowo-bluesowych skalach towarzyszy jedynie solowa trąbka prowadząca osnutą wokół melodii głosu linię o charakterze improwizacji.

Najważniejszymi muzycznie fragmentami *Space Opera*, będącymi jednocześnie punktami zwrotnymi w akcji dramatycznej są prologi do obydwu aktów oraz sceny obydwu akty kończące (poza epilogiem). W scenach tych najwięcej jest aluzji tonalnych, i największy udział harmonii o określonej i wyraźnie odczuwalnej podstawie. W moim odczuciu, jak już zostało zasygnalizowane, tonalność chociaż utraciła już status powszechnego *spiritus movens* dla muzyki ma ciągle pełne prawo bytu w miejscach gdzie istotną rolę odgrywają uniwersalnie

rozumiane i odczuwane emocje, szczególnie kiedy ujawnione są one w tekście towarzyszącym muzyce. Całość tkanki muzycznej w utworze spajają elementy technik kompozytorskich bieżącego i minionego stulecia, kojarzonych z takimi nurtami jak serializm, spektralizm, minimalizm czy sonoryzm, które staram się spoić w różnorodną, lecz spójną całość.

Podsumowując, uważam *Space Opera* za najważniejszy utwór w moim dorobku, przedstawiający najpełniej efekty moich dotychczasowych poszukiwań i przemyśleń dotyczących kompozycji, i muzyki w ogóle. Mogę również stwierdzić, iż doświadczenie związane z przygotowaniem do pisania, samym komponowaniem, jak i realizacją sceniczną *Space Opera* ugruntowało moje przekonanie, że opera to gatunek żywy i ważny w XXI wieku, oraz, że moje dalsze poczynania twórcze będą w dużej mierze dotyczyły tego właśnie gatunku.

W związku z powyższym, zgodnie z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuk (art. 16 ust. 1 i 2 ustawy z 14 marca 2003 roku, (j.t. Dz.U. z 2014 r., poz. 1852 z późniejszymi zmianami) pragnę wskazać utwór *Space Opera* jako podstawę swych starań habilitacyjnych.

