

Marietta Morawska-Büngeler

Dusza dźwięków. Rozmowy z polskimi kompozytorami.

Dzięki wsparciu Związku Kompozytorów Polskich / Polskiego Centrum Informacji Muzycznej książka *Dusza dźwięków. Rozmowy z kompozytorami* zostaje opublikowana na stronie internetowej ZKP / POLMIC

<https://duszadzwiekow.polmic.pl>

Polskie społeczeństwo zyskuje w ten sposób nieodpłatny dostęp do obszernego materiału informacyjnego o współczesnej polskiej kulturze muzycznej.

Książka *Dusza dźwięków. Rozmowy z polskimi kompozytorami* Marietty Morawskiej-Büngeler to bardzo obszerne rozmowy z 15 kompozytorami - wybitnymi twórcami, artystami, pedagogami, zasłużonymi działaczami na rzecz polskiej kultury muzycznej: Rafał Augustyn, Krzysztof Baculewski, Marek Chołoniewski, Szabolcs Esztényi, Eugeniusz Knapik, Krzysztof Knittel, Jerzy Kornowicz, Stanisław Krupowicz, Andrzej Krzanowski, Hanna Kulenty, Aleksander Lasoń, Piotr Moss, Elżbieta Sikora, Tadeusz Wielecki, Lidia Zielińska. W rozdziale o zmarłym w roku 1990 Andrzeju Krzanowskim zamieszczono rozmowy o nim przeprowadzone z żoną, kompozytorką Grażyną Krzanowską, z prof. Włodzimierzem Puchnowskim i kolegami kompozytorami. W pierwotnej wersji książka miała być wydana drukiem w roku 2012 i została przygotowana w formacie albumowym (28 x 35 cm).

Publikacja na stronie internetowej odpowiada wersji drukowanej książki. Rozmowy (sam tekst zajmuje 475 s.), uzupełnione są obszerną dokumentacją twórczości tych kompozytorów (288 s.). Dodatkowy walor publikacji stanowią fotografie dokumentujące życie i działalność kompozytorów, a tym samym życie muzyczne w Polsce w latach 1975-2011 (225 zdjęć), fragmenty partytur, w tym manuskryptów, (210 partytur) oraz słowniczek terminów muzycznych dla czytelników bez przygotowania muzycznego. Tym samym *Dusza dźwięków* może być zarówno lekturą dla czytelników chcących poznać bliżej samych twórców, jak też kompendium wiedzy o ich dorobku dla profesjonalistów . Fragmenty rozmów można wykorzystać ponadto w szkolnictwie ogólnokształcącym.

Powstanie książki zainicjowały przygotowywane przeze mnie audycje o muzyce współczesnej – w tym polskiej – dla niemieckich rozgłośni radiowych, jak też ukończona w 1986 książka o Studiu Muzyki Elektronicznej radia zachodnio-niemieckiego Westdeutscher Rundfunk w Kolonii (*Schwingende Elektronen*, 1986). Podstawą tych prac były między innymi liczne wywiady, które przeprowadziłam od drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Interesująca problematyka poruszana podczas bezpośredniego, żywego kontaktu z twórcami oraz możliwość bezpośredniej wymiany zdań przekonały mnie do takiej formy nabywania i przekazywania wiedzy o muzyce współczesnej. Przez prawie dwadzieścia lat, do roku 2011, prowadziłam rozmowy do książki *Dusza dźwięków* z wymienionymi wyżej kompozytorami, niejednokrotnie było to kilka rozmów. Pojawiały się w nich również wątki z wcześniejszych wywiadów radiowych. Z każdej rozmowy wyłonił się obraz oryginalnego i wyjątkowego twórcy.

Od momentu, kiedy książka została przygotowana do druku minęło 12 lat. Z tej perspektywy czasu stosunek kompozytorów do własnych poglądów i spojrzenie na twórczość mogą się zmienić. Trudno by było w tej chwili te poglądy rewidować. Aby nie utracić bogatych materiałów dokumentujących życie muzyczne w Polsce, ustaliliśmy iż *Dusza dźwięków* ukaże się jako dokument historyczny z 2012 roku. Jestem wdzięczna kompozytorom za zrozumienie, za ich otwartość, jak też za zgodę na zmianę pola eksploatacji z książki na Internet, a tym samym możliwość udostępnienia książki szerokiemu kręgowi czytelników na stronie Związku Kompozytorów Polskich POLMIC.

Kompozytorzy-protagoniści zaliczają się – poza Szabolcsem Esztényim (1939-2024) – do generacji urodzonych pomiędzy 1946 a 1961 rokiem. W połowie lat siedemdziesiątych, kiedy zaczynali swoją karierę zawodową, scena polskiej muzyki współczesnej była zapełniona, działało na niej wielu wybitnych twórców kilku

generacji, jak Lutosławski, Baird, Bacewicz, Krauze, Sikorski i inni. Panowały różne estetyki. W latach sześćdziesiątych szczególnie prężną grupą była awangarda, która jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych wywierała silny wpływ na polską scenę muzyczną. Jej przedstawiciele: Penderecki, Górecki, Szalonek, Serocki i inni zainicjowali nowy styl, zwany sonoryzmem. Główną jakością utworów pisanych w tym stylu była barwa dźwięku i brzmienie, spełniające również rolę organizacji formy. W połowie lat siedemdziesiątych Penderecki, Górecki i Kilar zaskoczyli jednak zarówno świat muzyczny jak i publiczność kompozycjami nawiązującymi do tradycji. Jednocześnie dzięki odbywającemu się od roku 1956 Międzynarodowemu Festiwalowi „Warszawska Jesień”, publiczność mogła przypatrywać się światowemu rozwojowi nowej muzyki. Ten festiwal „za żelazną kurtyną” to w dobie komunizmu ewenement w Europie Wschodniej. I w Europie. Prezentowano na nim najnowsze trendy ze Wschodu i Zachodu. Znani kompozytorzy, jak Stockhausen, Nono, Boulez, Xenakis, Cage ale też Schnitke czy Gubaidulina byli gośćmi tego festiwalu. Wyjątkowa możliwość poznania i spotkania międzynarodowego grona muzycznego zaowocowała u polskich kompozytorów awangardy i starszej generacji wieloma kontaktami z twórcami i krytykami z zachodnich krajów, co przyczyniło się do ich międzynarodowej kariery.

Dla generacji kompozytorów - protagonistów tej książki początki kariery zawodowej w cieniu kilku generacji aktywnych i znanych kompozytorów były trudne. Do momentu założonego w roku 1975 przez Krzysztofa Drobę – teoretyka muzyki i publicystę – festiwalu *Młodzi muzycy młodemu miastu* w Stalowej Woli oraz do ukazania się w 1979 roku w muzycznym piśmie *Ruch muzyczny* artykułu o ich generacji i pewnego rodzaju „manifestu” kilku jej przedstawicieli, młodzi twórcy pozostawali prawie niezauważeni.

Większość kompozytorów tej młodszej generacji zareagowała na opisaną powyżej sytuację zwrotem ku tradycji, szukając między innymi również możliwości połączenia efektów sonorystycznych z tradycyjnymi technikami. Niekiedy szukali też inspiracji w dawnych stylach, powracali do tradycyjnych gatunków form muzycznych (jak m.in. symfonia czy kwartet). W ich kompozycjach zauważyć można było mniej lub bardziej śmiało nawiązania do tonalnych czy quasi tonalnych rozwiązań, ponowne zwrócenie uwagi na harmonię i melodię jako elementy formotwórcze dzieła muzycznego, przez sonoryzm ignorowane. Ważna stała się ekspresja. Byli wśród nich też tacy kompozytorzy, którzy stworzyli swój własny styl, odległy od odwołującego się do przeszłości postmodernizmu. Każdy z kompozytorów, o których mowa w książce *Dusza dźwięków*, szukał własnej drogi. Ich twórczość jest bogata, zawiera różne gatunki i formy komponowane na różne składy instrumentalne: utwory solowe, kameralne, orkiestrowe, wokально-instrumentalne, w tym też opery. Kiloro protagonistów tej książki (Chołoniewski, Knittel, Krupowicz, Sikora, Zielińska) intensywnie wpłynęło na rozwój muzyki elektronicznej, elektroakustycznej czy komputerowej, poszukując również nowych technologii i możliwości ich zastosowania w swoich kompozycjach. Tworzyli instalacje, performansy, formy improwizowane, brali udział w kolektywnych grupach kompozytorskich. W odróżnieniu od kompozytorów poprzednich generacji większość kompozytorów-protagonistów tej książki jest koncertującymi wykonawcami.

Dodać należy, iż polscy muzykolodzy, teoretycy muzyki i krytycy muzyczni tej generacji bardzo zdecydowanie i w różnorodny sposób wspierali swoich kolegów i pomagali im w kształtowaniu kariery.

O tym wszystkim opowiadają kompozytorzy w *Duszy dźwięków*: o wyborze zawodu i rozwoju twórczym, o kompozytorskich wzorach, o swoich inspiracjach, metodach kompozycji, o okolicznościach powstawania ich utworów. O nowych formach sztuki, instalacjach, performansach oraz o roli muzyki w życiu kulturalnym i społecznym. Nie unikają też tematów prywatnych, mówią o swoich doświadczeniach i zainteresowaniach. Kiedy myślę dziś o kompozytorach – protagonistach *Duszy dźwięków*, to ich postaci kojarzą mi się z pewnymi zdjęciami zamieszczonymi w książce. Fakt ten przywołuje refleksje, skojarzenia, które poniżej zamieszczam z zastrzeżeniem, że nie jest to oczywiście kompletny obraz twórców i ich działań, a tylko pewne bardzo osobiste i skrótowe spojrzenie. Podane w nawiasach numery stron pozwolą odszukać fotografie czy fragmenty partytur w książce w poszczególnych rozdziałach o danym kompozytorze. (Zdjęcia - Photographs,- Partytury - Scores.)

Rafał Augustyn, kompozytor, filolog, z zamiłowania filozof i podróżnik (zdjęcie: kompozytor w Pradze: s.79). Niezapomniany jest jego wykład na temat filozoficznych koncepcji czasu i koncepcji czasu w swoich kompozycjach, tak jak i utwory "o czasie": 24-godzinny *Utwór cykliczny nr 3 SPHAE.RA* oraz *Carmina de tempore* na sopran, fortepian i altówkę do słów dawnych poetów polskich (partytura: s. 64). Ten ostatni muzycznymi środkami wyraża różne kształty czasu: jego tempo, ciągłości i nieciągłości a także różne paradoksy w percepcji czasu. Augustyn - wnikliwy obserwator - inspiracje do kompozycji czerpie również z podróży (*LONG ISLAND RAIL ROAD, Sub love*). A każdy jego utwór to inna podróż w muzycznej

czasoprzestrzeni, inna koncepcja, inne środki, inna forma, estetyka. Szczególne miejsce w tym kontekście zajmuje pełna symboliki *Symfonia hymnów* (partytura - szkic: s. 70-71), stworzona wokół motywu światła. Forma każdej z trzech części zbliżona jest do antycznego hymnu, a teksty – w różnych językach – pochodzą z różnych epok. Interesowało mnie, czy i jaki jest związek pomiędzy językiem, którym Augustyn - erudyta operuje w czasie rozmów i dyskusji, publicznych wystąpień (zdjęcia: z Witoldem Lutosławskim s. 78, z Tadeuszem Sawą-Boryśławskim s. 880) czy na co dzień, a jego językiem muzycznym. Moim zdaniem jest to dbałość o precyzyjne wyrażanie niuansów, wariacyjność wypowiedzi i formy (partytura, rękopis: *Wariacje na temat Paganiniego*; s.65). *Życie ma formę wariacji*, uważa kompozytor. Augustyn jest autorem dwutomowego kompendium *Wykłady o kulturze*.

Krzysztof Baculewski odbiera owacje po wykonaniu utworu *A Walking Shadow* skomponowanego ku pamięci kolegi - kompozytora Andrzeja Krzanowskiego (zdjęcie: s. 153). Interesuje się polifonią i muzyką Baroku a także ją wykonuje. W muzyce dawnej szuka ponadto inspiracji, przy czym nie stosuje zauważalnych aluzji stylistycznych, a tworzy ciekawe rozwiązania strukturalne i brzmieniowe (partytura *Ground*: s. 142-3). Jego *œuvre* zawiera też utwory na instrumenty renesansowe. W 1992 roku nawiązał współpracę z Zespołem Śpiewaków Camerata Silesia i jego dyrygentką i dyrektorką Anną Szostak – (zdjęcia: s. 154, 158). Współpraca ta zaowocowała powstaniem szeregu utworów wokalnych, (partytury *Rilke-Lieder* i *Chansons romanesques et frivoles*: s. 146-7), w tym opracowań polskich kolęd. Teksty kompozycji nie mają semantycznego znaczenia, są pretekstem do poszerzenia instrumentarium o głosy wokalne i służą pogłębieniu ekspresji muzycznej (partytura Kantata *Les Adieux*: s. 148-9). Baculewski podchodzi do warsztatu kompozytorskiego bardzo poważnie, ale nie unika intelektualnego muzycznego żartu, jak w utworze *Antitheton II*. Towarzyszył Olivierowi Messiaenowi, u którego również studiował w Paryżu, w czasie pobytu kompozytora w Polsce z okazji wykonania jego opery *Saint-François d'Assise* podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień 1989” (zdjęcie: s. 152). Píše nie tylko muzykę, również książki, artykuły, krytyki, czym wzbogacił literaturę o polskiej muzyce współczesnej.

Marek Chołoniewski trzyma w ustach mikrofon, który służy do wzmocnienia jego głosu przetwarzanego jednocześnie elektronicznie przez Voice Processor Roland VP-70 (Zdjęcie: Solowa partia kompozytora w spektaklu *Sha'ba del'mana* z 1994 roku: s.234). Od roku 2001 samochód z zainstalowanym systemem GPS jest głównym wykonawcą projektów GPS-Trans autorstwa kompozytora: jeżdżąc po mieście aktywuje wcześniej nagrane i zapisane w pamięci serwera dźwięki z różnych rejonów miasta, co staje się jedną z warstw audiowizualnej kompozycji z udziałem muzyków. GPS-Art to dziedzina projektów artystycznych wykorzystujących z jednej strony ruch w otwartej przestrzeni a z drugiej możliwości Internetu (Projekt *GPS-Trans 3*: str. 231). Niekonwencjonalne pomysły należą do repertuaru kompozytora. Wykorzystuje on najnowsze zdobycze technologii, ale i sam konstruuje urządzenia elektroniczne, rozmaite systemy komputerowe czy interaktywne, stosuje w swoich projektach systemy biofeedbacku, sterując na żywo strukturami dźwiękowymi i wideo za pomocą fal mózgowych. Od 1988 roku stosuje algorytmiczne i interaktywne metody kompozycji, w tym generowanie i przetwarzanie struktur dźwiękowych. Kompozytor i performer, twórca utworów elektroakustycznych, audiowizualnych, komputerowych, multimedialnych, internetowych, performance'ów i instalacji (Zdjęcie Instalacji *Uszy, nos, oczy* Marka Chołoniewskiego [dźwięk] i Marka Chlady [instalacja]: s. 233). Promotor polskiej muzyki elektroakustycznej.

Szabolc Esztényi zawsze przy fortepianie, solo lub w duecie (zdjęcia: s. 326-328), nawet z „samogrającym fortepianem” Disklavier w kompozycji *Torus* (zdjęcia: s.330, partytury: s.323), jako wykonawca swoich własnych i licznych – w tym wielu dla niego napisanych – utworów. Wspaniały improwizator. Który z pianistów nagrał przeszło kilkadziesiąt kompozycji muzyki współczesnej? Do 2011 r. było to 50 utworów kompozytorów polskich i 30 zagranicznych – później nie liczyłam. Bez urodzonego na Węgrzech kompozytora i pianisty, trudno sobie wyobrazić scenę polskiej muzyki współczesnej. Przybył do Warszawy na studia w roku 1962, po krwawo stłumionym powstaniu na Węgrzech w 1956 r i już pozostał. Esztényi to pianista o fenomenalnej technice, definiujący wirtuozerię nie jako akrobatykę, efektowny popis, a grę pełną wyrazu, niuansów i najgłębszego muzycznego sensu. Komponuje na fortepian totalny – wykorzystując również grę na strunach i wspornikach metalowych – kolorystycznymi możliwościami porównywalny do orkiestry. Postawił na lirykę i poezję. Bolesne przeżycia z powstania przekazuje w *Concerto na fortepian i taśmę*, w którym dążenie do piękna zostaje zniszczone przez „apokalipsę”, wykonawca schodzi z estrady, gaśnie światło, fortepian zostaje „rzucony technologii na pożarcie”, która w efekcie sama się niszczy (fragment rękopisu partytury: s. 312-313). Kto dzisiaj wie o performance'ach i instalacjach wspólnie inicjowanych z multimedialnym artystą Krzysztofem Wodiczko, które w dobie komunizmu wymagały nie lada odwagi?

Eugeniusza Knapika widzę w Sali koncertowej, którą jako rektor „wybudował” dla Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (zdjęcia: kompozytor w Sali koncertowej s. 411, podpisanie aktu erekcyjnego pod budowę Sali: s. 410). Sali o wyjątkowej akustyce, o zmiennym pogłosie, dzięki możliwości otwierania dodatkowych przestrzeni. Monumentalne dzieło Knapika-kompozytora - jego trylogia operowa *The Minds of Helena Troubleyn*, powstała we współpracy z Janem Fabre (libretto, reżyseria i scenografia, światło) (szkic do III części trylogii: s. 397, zdjęcia z wykonania I części s. 408 i III części: s. 412). Dzieło to krytycy porównują do teatrologii Richarda Wagnera. Knapikowi udało się oddać dramat obsesyjnego stanu bohaterki za pomocą specjalnie na ten cel stworzonego języka muzycznego. Twórczość Knapika odwołuje się do wartości humanistycznych, które w obecnej dobie komercjalizmu często spychane są na dalszy plan. Miłość jest naczelnym tematem kompozycji *Up into the Silence* do wierszy Edwarda Estlina Cummingsa (fragment partytury: s. 400). Do czasu podjęcia pracy nad trylogią operową kompozytor również koncertował jako pianista (zdjęcia: s. 406, 407).

Eugeniusza Knapika widzę w Sali koncertowej, którą jako rektor „wybudował” dla Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (zdjęcia: kompozytor w Sali koncertowej s. 411, podpisanie aktu erekcyjnego pod budowę Sali: s. 410). Sali o wyjątkowej akustyce, o zmiennym pogłosie, dzięki możliwości otwierania dodatkowych przestrzeni. Monumentalne dzieło Knapika-kompozytora – jego trylogia operowa *The Minds of Helena Troubleyn*, powstała we współpracy z Janem Fabre (libretto, reżyseria i scenografia, światło) (szkic do III części trylogii: s. 397, zdjęcia z wykonania I części s. 408 i III części: s. 412). Dzieło to krytycy porównują do teatrologii Richarda Wagnera. Kompozytorowi udało się oddać dramat obsesyjnego stanu bohaterki za pomocą specjalnie na ten cel stworzonego języka muzycznego. Kompozytor preferuje utwory o długim czasie trwania (30-70 minut), które przenoszą słuchacza w odrębny wymiar muzycznej przestrzeni i zapraszają do wspólnego, niespiesznego spędzania czasu. Głównym czynnikiem formotwórczym jest harmonia. Twórczość Knapika odwołuje się do wartości humanistycznych, które w obecnej dobie komercjalizmu często spychane są na dalszy plan. W kompozycji *Tha’ Munnot Waste No Time* na 3 fortepiany i klarnet pojawia się motto z *Czarodziejskiego ogrodu* Frances Hodgson Burnett ukazujące wartość przyjaźni i miłości w życiu każdego człowieka. (Partytura: s. 398-9) Miłość jest naczelnym tematem kompozycji *Up into the Silence* do wierszy Edwarda Estlina Cummingsa (Partytura: s. 400). Do czasu podjęcia pracy nad trylogią operową kompozytor również koncertował jako pianista (zdjęcia: s. 406, 407).

Krzysztof Knittel, kompozytor i wykonawca swoich utworów – zdjęcie na jeziorze Wigry powstało podczas rejestracji dźwięków otoczenia do instalacji dźwiękowej *pory roku /four seasons* (zdjęcie: s. 511). Elektroniczne dźwięki są podstawowym elementem jego kompozycji z cyklu *sonat da camera*, poświęconych improwizującym solistom, współtwórcom i współwykonawcom utworów (zdjęcie z koncertu Krzysztofa Knittla i Tomasza Stańko: s. 512). Uprawia muzykę komputerową, improwizowaną, performance, a jego twórczość reprezentuje różne kierunki estetyczne. W kompozycji przestrzennej *Vagante* ruch dźwięku pomiędzy solistami, grupami instrumentalistów i głośnikami jest jednym z formotwórczych parametrów kompozycji (partytura: s. 501-3). Dwie podniosłe kompozycje z tego okresu o głębokiej ekspresji to *El maale rahamim...* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną oraz *Męka Pańska według Świętego Mateusza* na głosy solowe, chór mieszany, dwóch perkusistów, orkiestrę smyczkową i elektronikę (zdjęcie: s. 511, partytura: s. 498-9). Knittel współpracuje z wieloma kompozytorami i artystami, m.in.: z Markiem Chołoniewskim (zdjęcia: Studio CH&K, s. 507 oraz Instalacja *qub*: s. 512), z zespołami muzyki elektroakustycznej i improwizowanej (Grupa KEW, Kawalerowie błotni, Light from Poland: s. 507). Z Janem Pieniążkiem stworzył kilka instalacji dźwiękowych (m.in. interaktywna *rzeźba radiowa*: s. 509), a z Johnem Kingiem *HeartPiece – Double Opera* według sztuki Heinerja Müllera *Herzstück* (zdjęcie: s. 510). W młodości nie unikał kultury popularnej, piosenek czy muzyki rockowej.

Jerzy Kornowicz, kompozytor i pianista, przygotowuje projekcję swojego utworu *Tybet I* na taśmę w czasie Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt (zdjęcie: s. 564). Jest rok 1988, u schyłku komunizmu. W roku 2004, w wyniku entuzjazmu z powodu akcesji Polski do Unii Europejskiej komponuje *Zorze I „Praskie”*. Do emocjonalnych uniesień w dziele muzycznym podchodzi jednak z dystansem. W okresie do 2011 widać dwa nurty. W pierwszym Kornowicz wychodzi od formy utworu, która zostaje w trakcie procesu komponowania wypełniona materiałem dźwiękowym, a utwory te nawiązują do znanych konwencji stylistycznych (partytury: I, I, I, I: s. 551-5). W drugim nurcie – od brzmienia i energii, poszukując mniej narracyjnych form, będących „stanem tu i teraz”. (zdjęcia: Wykonanie *Spłętrzenia*: s. 569; partytury *Zorze IV* s. i *Spłętrzenia*: s. 559- 561) Takim też jest wirtuozowski utwór stworzony dla Elżbiety Chojnackiej *Kształty żywiołów* (zdjęcia: s. 568). Nagrane i zmontowane na taśmie dźwięki natury, m.in. głosy żab, ptaków, łopot skrzydeł na wodą, plusk wody, szum wiatru połączył kompozytor z dostosowaną rytmicznie i brzmieniowo partią klawesynu w fascynującą całość. Kornowicz koncertuje jako pianista, wykonując również własne utwory,

działa w grupach kompozycji improwizowanych (Kawalerowie Błotni). Interesuje się performancem, jazzem, komponuje muzykę do słuchowisk radiowych i teatralnych (koncert-performance z „Bambuso sonoro” Hansa van Koolwijka: s. 569). Najdłużej, bo przez 13 lat pełnił funkcję prezesa Związku Kompozytorów Polskich.

Stanisław Krupowicz, kompozytor i informatyk, koncertował m.in. z Laptop Ensemble (zdjęcie: s. 642). Mały Macintosh śmiało zastępuje wielkie komputery, na których Krupowicz, prekursor muzyki komputerowej w Polsce, zaczynał swoją karierę (partytura *ARDO 4031*: s. 626). Aktualna sytuacja w Europie (i na świecie) przywołuje mi na myśl jego operę komputerową *Europa*, z librettem według Williama Blake’a. Rozczarowanie Blake’a rewolucją francuską i wizja Apokalipsy przesycają jego poemat *Europe a Prophecy*, jednak wiele treści i symboli zawartych w tym poemacie jest aktualnych i dziś. Dźwięki /struktury elektroakustyczne przetwarzane na żywo przez komputer towarzyszą głosom wokalistów, tworząc atmosferę nasyconą dramatem. Dramatyzmu dodaje jeszcze operująca wysokim sopranem demoniczna ale i tragiczna główna protagonistka Enitharmon (zdjęcia: s. 644-5, partytura: s. 635). Trudno się oprzeć temu przekazowi. Jest to też zasługa Cameraty Silesia. Dla tego wybitnego Zespołu Śpiewaków z Katowic powstał także wzruszający do głębi utwór *Miserere* – solistką jest Magdalena Szostak, żona kompozytora (zdjęcie: s. 647, partytura: s. 632). Wspólnie z Pawłem Szymańskim stworzyli styl zwany surkonwencjonalizmem: znane elementy (np. odwołania do znanych stylów muzycznych czy cytaty) pojawiające się w innym kontekście tworzą odmienną **rzeczywistość muzyczną** (*Wariacje pożegnalne na temat Mozarta*, partytura s. 629). Krupowicz tworzy na różne instrumentarium. Na podstawie naukowych badań nad skrzypcami Stradivariusza dowiódł, że boczki skrzypiec można wyginać na zimno! (zdjęcie: s. 641).

Kilkuletni **Andrzej Krzanowski** z akordeonem w ogrodzie pod drzewem na zdjęciu z domowego archiwum: ten instrument był jego pasją (zdjęcie: s. 708 i s. 712). Podchodził do niego z ciekawością, eksperymentował, kreował swoje muzyczne wizje, odległe od obowiązujących w tym czasie standardów w Polsce i na świecie (*Alkagran*, zdjęcie: s. 710, partytura: s. 703, *Studium III*: nuty s. 694). Zdziwił swoją grą: stosował między innymi wypróbowane przez siebie wibracje dźwięku, osiągane drzeniem palców, dłoni i nóg. Jego gra emanowała bogactwem wyrafinowanych brzmień i barw. Akordeon „zamieniał” się w organy, lub przywoływał słuchaczowi skojarzenia z muzyką elektroniczną. A akustyczna aura Czechowic - miasta, w którym kompozytor wyrósł – stukot pociągów, gwizdy lokomotyw, syreny rafinerii czy sygnały pogotowia ratunkowego – znalazła odbicie w jego niekonwencjonalnej twórczości. Także w mistrzowskich *Audycjach* na różne nietypowe wówczas składy instrumentalne, z recytowanymi tekstami, między innymi o politycznym wydźwięku (*Audycja IV*, facsimile autografu: s. 696-9) *Audycja V* na sopran, chór i zespół instrumentalny (1977) to meta opera z bogatą warstwą słowną, rozbudowanym zestawem perkusji. Dodatkowej wartości dodają tu filmy, sceny pantomimiczne, dymy (zdjęcie: s. 714). Krzanowski jest również autorem utworów na duże zespoły orkiestrowe i kameralne.

Hanna Kulenty zadebiutowała na Warszawskiej Jesieni w 1986 kompozycją *Ad Unum*. Rok później na tym festiwalu muzyki współczesnej wykonano jej utwór *Quinto* (zdjęcie: s. 778). Do roku 2011 stworzyła takie techniki kompozycji jak: polifonia łuków (partytury: *Sesto*, *Arci*, *I Symfonia*: s. 765-9), europejska muzyka transów czy polifonia czasoprzestrzeni (partytura: *Opera Hoffmanniana* s. 777). Kulenty podkreśla, że świadomy proces kompozycji poprzedza zawsze intuicja, a swoją muzyką pragnie „zawładnąć słuchaczem”. Inspirują ją często dźwięki otaczającego środowiska, które transformuje na swój własny sposób i wplata do języka muzycznego. *Trumpet concerto* (zdjęcie: s. 780, partytura: s. 776) powstało natomiast pod wpływem folkloru bałkańskiego. Charakterystyczne dla tej muzyki zwroty melodyczne przenikają w przetransformowanej postaci do stworzonej z mikroiinterwałów partii solowej trąbki. Wyjątkowym dziełem jest *The Mother of Black-Winged Dreams*, opera stworzona wspólnie z Paulem Goodmanem (libretto). Rozszczepienie osobowości chorej na schizofrenię Clary pokazuje Kulenty różnymi środkami: wielowątkowość języka muzycznego, wielorakie połączenia form teatru dramatycznego i opery z czysto muzyczną kontemplacją psychicznych stanów Clary. Libretto operuje zarówno semantycznym przekazem treści, jak też redukuje ten przekaz do pojedynczych słów, wykorzystywanych do stworzenia struktur muzycznych potęgujących dramatyczne napięcie (zdjęcia: s. 779, 784; partytura: s. 774-5).

Aleksander Lasoń, kompozytor i dyrygent (zdjęcie: s. 848). W roku 1980 młody twórca otrzymał trzy ważne nagrody za swoje dzieła orkiestrowe, w tym nagrodę im. Beethovena Miasta Bonn za II *Symfonię koncertującą* (zdjęcie: s. 842, szkice: s. 831) i nagrodę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za I *Symfonię* (szkic utworu: s. 830). Brzmienie orkiestry symfonicznej jest jakby wpisane w DNA kompozytora: od dziecka odwiedzał próby i koncerty radiowej orkiestry symfonicznej w Katowicach, w której grał jego ojciec skrzypek. Poznał dogłębnie możliwości orkiestry i utwory wielkich symfoników. Kompozycje Lasonia w

naturalny sposób łączą osiągnięcia symfoniki XIX-, i XX-wiecznej i też tej najnowszej – z wybranymi efektami sonoryzmu. Podstawą formy są konstrukcje harmoniczo-melodyczne. Orkiestra jest żywym organizmem, zaskakującym potęgą brzmienia, jak i obfitością wysublimowanych barw, drżących, błyskotliwych, delikatnych, oscylujących. Kompozytor myśli przestrzennie o fakturze orkiestry, i – jak w *III Symfonii „1999” Apokalypsis* – potrafi wywołać wrażenie zarysu przestrzeni muzycznej, zaznaczonej tylko kilkoma „pociągnięciami pędzla”, lub maksymalnie nasyconych obszarów dźwiękowych (rękopis: s. 837). Komponuje przede wszystkim dla orkiestry symfonicznej, kameralnej, dla instrumentów smyczkowych i skrzypiec. Dla *Kwartetu Śląskiego* (zdjęcie: s. 847). Lecz są też ciekawe wyjątki, jak np. *Muzyka kameralna nr 6 „Saxophonium”* na kwartet saksofonowy i perkusję (rękopis: s. 840). W roku 1996 założył Orkiestrę Muzyki Nowej, którą kierował i dyrygował (zdjęcie: s. 844). Na początku kariery występował także jako pianista – improwizator (s. 842).

Piotr Moss – na zdjęciu w swojej pracowni w Warszawie (zdjęcie s. 903) – mieszkał i tworzył przez długi czas również w Paryżu. Zaistniał na scenie muzycznej w obu krajach. Na zdjęciu w Paryżu (zdjęcie: s. 903) widzimy go w towarzystwie wybitnej polskiej śpiewaczki Jadwigi Rappé, wykonawczyni wielu utworów kompozytora, oraz francuskiego aktora i pisarza Jean-Louis Bauera. Współpraca z tym pisarzem zaowocowała kompozycjami wokalnie-instrumentalnymi, wspólnie stworzonymi operami (partytury *Karla*: s. 888 i *Les Ailes de Jean-Pierre*: s. 889). A także bardzo atrakcyjnymi, przeznaczonymi dla młodzieży utworami na recytatora i orkiestrę, jak *Cyrk Giuseppe*, który demonstrowa ilustracyjne i kolorystyczne możliwości orkiestry (zdjęcie: s. 902). Jego *œuvre* zawiera też kompozycje z tekstami religijnymi, w tym *Stabat Mater*, którego prawykonaniem z udziałem 20 wiolonczel dyrygował Mściśław Rostropowicz (partytura: s. 895). Osiągnięcia awangardy Moss wprowadza do swojego języka muzycznego „ostrożnie” (zdjęcie: wykonanie *Intrada* s. 904). W utworach pojawiają się cytaty, nawiązania do muzyki kompozytorów XX wieku (partytura *Dzień-Noc*: s. 890), Bacha (partytura *Cinq tableaux de Caspar David Friedrich*: s. 897), elementy folkloru polskiego i muzyki żydowskiej (Partytura *Elegia III – Chants lointains*: s. 896). Innym nurtem twórczości kompozytora jest „muzyka ilustracyjna”: do filmów dokumentalnych (partytura *Stacji Tworci*: s. 893), do Teatru Polskiego Radia (zdjęcie: s. 891) i muzyka teatralna, w których to gatunkach Moss stosuje różnego rodzaju eksperymenty w odniesieniu do materii dźwiękowej.

Elżbietę Sikorę widzimy na zdjęciach w trzech studiach muzyki elektronicznej. Na początku kariery w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, przy realizacji utworu „La Muse en Circuit” w studiu w Vanves i jako pedagoga kompozycji elektronicznej w Angoulême (zdjęcia: s. 980, 981, 983). Zaczynała swoją karierę od muzyki elektronicznej, co wywarło wpływ na jej myślenie o materii dźwięku, o barwie, łączeniu różnych jakości dźwiękowych, poszerzyło repertuar dźwiękowy i pozostawiło trwale ślady w kompozycjach instrumentalnych. Sikora łączy instrumentarium tradycyjne z elektroniką, jak w *Rapell II* na orkiestrę i transformacje elektroniczne (partytura: s. 972). Od eksperymentów prowadzonych w latach studenckich – działalność w grupie kompozytorskiej KEW (zdjęcie: s. 980) – i dłuższego okresu, w którym skryształizował się jej własny, oryginalny styl, przeszła później latach do wielkich form nawiązujących do tradycji. Jej *œuvre* cechuje różnorodność projektów i zespołów instrumentalnych czy instrumentalno-elektronicznych. Cechą wspólną jest dopasowanie jakości dźwiękowej do formy utworu, jak w *Koncertie na fortepian i orkiestrę, hommage à F. Chopin* (instrument potraktowany wirtuozowsko a orkiestra - barwowo, partytura: s. 974-5). Od 1981 mieszka w Paryżu, ale cały czas jest intensywnie związana z Polską. Jako kompozytorka zaistniała w równiejszym mieście w obu krajach (zdjęcia: s. 983, 984, 986). Jej wybitnym dziełem jest opera *Madame Curie*, w której przenosi intensywność postaci *Marii na całość opery* (partytura: s. 978-9). Wspólną cechą polsko-francuskiej noblistki i Elżbiety Sikory jest nieugiętość w osiągnięciu celu.

Tadeusz Wielecki, kompozytor i kontrabasista, pochylony nad instrumentem wykonuje utwory własne i innych kompozytorów (*Theraps Xenakisa*, *TaBar Magdaleny Długosz* – zdjęcia s. 1066, 1069), improwizuje solo jak też w grupach kompozytorskich. Kontrabas jest jego przyjacielem – jak sam mówi (zdjęcie: s. 1070). Jest też źródłem pomysłów przy rozwijaniu języka muzycznego, w który wplata mikrointerwały czy flażolety. oraz odkryte przez siebie na tym instrumencie efekty dźwiękowe: m.in. dźwięki osiągane poprzez słyszalną zmianę palców na chwytnej (technika ślizgów), a także grę w najwyższych, sopranowych pozycjach instrumentu – dźwięki kontrabasów *brzmia wówczas ciepło jak waltornia lub ludzki głos* (partytura *Szmer półtonów*: s.1064). Wychował się na partyturach Lutosławskiego, Pendereckiego i innych sonorystów, i poszedł dalej tą drogą wykształcając własny styl, odmienny od postmodernizmu. Na swoje potrzeby stworzył własny system harmoniczny i nowe techniki komponowania, które nieustannie wzbogaca. Są to między innymi technika gestów (partytura *Ballada dziadowska*: s.1057), czy komponowanego trylu (partytura *Taflę*: s. 1060). Ta ostatnia technika, poprzez nakładanie na siebie wielu niezależnych trylowych linii melodycznych, daje wrażenie wibrującej masy dźwiękowej (partytura *Ławice*: s.1062-3). Inspiracje czerpie z pozamuzycznych wrażeń czy

zjawisk, które są jakby metaforą służącą do powstania utworu (zdjęcie z wykonania utworu *Czas Kamieni*: s.1072). Najdłużej z kolegów kompozytorów, bo 18 lat, był dyrektorem Festiwalu „Warszawska Jesień” (zdjęcia s. 1068, 1070, 1072).

Lidia Zielińska uczestniczy w próbie do koncertu z okazji Jubileuszu 35-lecia Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (zdjęcie: s. 1077). Od lat działa na rzecz rozwoju muzyki elektroakustycznej w Polsce i tworzy różne jej gatunki. W *Jako białe myszki*, kompozycji stworzonej z dosłownie kilku szmerów i towarzyszącej im ciszy, kreuje za pomocą wzmocnienia i „powiększenia” tychże dźwięków frapującą atmosferę akustycznych halucynacji. Natomiast muzyka do baletu *Przypadki Pana K.* to muzyczna wizja psychologicznej sytuacji towarzyszącej ostatnim chwilom Kleista przed jego samobójstwem (zdjęcie: s. 1178). Niektóre techniki stosowane przez nią w muzyce elektroakustycznej przenosi na grunt muzyki instrumentalnej: w *ZOOM* na skrzypce i orkiestrę można usłyszeć w bardzo dużym powiększeniu, z jakich podstawowych elementów utwór się składa (1166). Wspólna cecha jej kompozycji to precyzyjny plan muzycznej przestrzeni: Przez dziesięć lat kompozytorka grała na skrzypcach w orkiestrze symfonicznej i poznała bardzo dobrze ten aparat, „siedząc w środku dźwięków”. We wszystkich utworach ruch pojedynczych dźwięków i struktur dźwiękowych jest dokładnie zaplanowany i tworzy sieć powiązań w misternej architekturze utworu (partytury: *Muzyka na Wielki Tydzień*: s. 1162, *Rapsodia*: s. 1168). Œuvre Zielińskiej jest różnorodne, zawiera też instalacje (zdjęcia: s. 1173-4, 1077) czy utwory multimedialne. Zdjęcia dokumentują jej liczne działania na rzecz muzyki współczesnej. Przez 16 lat prowadziła również założone z kolegami kompozytorami prywatne wydawnictwo muzyczne Brevis.

Na zakończenie jeszcze kilka informacji o historii publikacji książki *Dusza dźwięków*

Moje prace nad książką jako autorki były niezwykle ciekawe i wszechstronne. Koncepcja formy książki dojrzewała już w czasie przeprowadzania wywiadów. Ze względu na wyjątkowość projektu podjęłam się również wykonania części prac wydawniczych i prowadzenia wydania książki. Ważnym aspektem była też promocja książki i kompozytorów w różnych środowiskach zawodowych i społecznych. W tym celu powstała założona przeze mnie fundacja *Musica et ars moderna* (2011-2017). W roku 2012 wszystkie prace nad przygotowaniem drukowanej wersji książki zostały zakończone, a oficjalnym niekomercyjnym wydawcą miała być właśnie wyżej wymieniona fundacja.

W tej pierwotnej wersji dochód ze sprzedaży książki planowałam przeznaczyć na stypendia dla młodych twórców i jako punkt wyjścia do drugiego etapu szerokiej promocji muzyki współczesnej. Przewidziane były zamówienia na kompozycje dla stypendystów. Jednocześnie mieli oni być zobligowani do współpracy ze szkołami muzycznymi i ogólnokształcącymi, w celu przeprowadzania z uczniami artystyczno-edukacyjnych projektów animujących ich do zainteresowania się muzyką współczesną.

Tak rozumiany projekt *Dusza dźwięków* miał na uwadze następujące cele:

- promocję wiedzy o historii współczesnej muzyki polskiej, o jej wybitnych twórcach i ich dziełach,
- wsparcie rozwoju młodych talentów
- animację polskiej młodzieży do zainteresowania się muzyką współczesną, kreatywnych działań i udziału w życiu muzycznym
- szerzenie polskiej kultury muzycznej w różnych środowiskach, wśród potencjalnych przyszłych słuchaczy

Projekt został przyjęty z wielkim uznaniem i zyskał wiele pozytywnych opinii, zarówno w kręgach profesjonalnych jak i nieprofesjonalnych. Na wyżej opisane cele autorzy zdjęć przekazali bez honorarium zdjęcia, a wydawnictwa – fragmenty partytur. Niestety z braku odpowiednich funduszy na druk książki, idea stypendiów i związanych z nimi projektów nie mogła być zrealizowana.

Dzięki temu, że zarówno wydawnictwa jak i autorzy zdjęć nie wycofali się z tego zaangażowania przy wydaniu książki w Internecie książka *Dusza dźwięków* może się ukazać się w tak bogatej formie w Internecie.

Niemniej jednak fundacja, która działała pod kierunkiem Autorki, dotarła przy intensywnej współpracy członków zarządu, Tomiry Rogala i Tadeusza Czechaka, do różnych kręgów zawodowych i społecznych, również do tych, w których muzyka, a zwłaszcza muzyka współczesna do tej pory nie była znana. W 2014 roku troje młodych wolontariuszy, którzy wcześniej uczestniczyli w projekcie zrealizowanym przez Fundację w VIII Liceum i Gimnazjum im. Władysława IV w Warszawie, aktywnie działało w fundacji.

W ramach promocji Autorka w roku 2010 przejechała przez Polskę samochodem z napisem *Dusza dźwięków*, rozdając wydrukowane materiały informacyjne. Rozmawiała z wieloma Polkami i Polakami – i była poruszona

okazanym przez nich zainteresowaniem. Według opinii tych osób, massmedia poświęcają za mało czasu tematów współczesnej sztuki, w tym nowej muzyki, ich twórcom i wykonawcom. A przecież sztuka współczesna odbija otaczającą nas rzeczywistość i jest ważnym czynnikiem warunkującym nasz rozwój emocjonalny i intelektualny.

Centrum Polskiej Informacji Muzycznej POLMIC posiada bogate archiwum materiałów o polskiej muzyce/ muzyce współczesnej, a Archiwum Polskiego Radia dysponuje wielkim zasobem nagrań muzyki współczesnej, nie tylko polskiej. Partytury i publikacje dostępne są też w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Wydawnictwo DUX wydało wiele płyt CD z polską muzyką, również kompozytorów-protagonistów. Posłuchać jej można również na portalach Spotify, na stronach oficjalnych instytucji na you tube (m.in. Camerata Silesia, PWM)

Zachęcam Państwa do zapoznania się z muzyką kompozytorów. Protagonisci tej książki są nadal bardzo aktywni i twórcy, ich muzyka jest różnorodna. Zachęcam również do dzielenia się linkiem do Książki *Dusza dźwięków*.

Bardzo dziękuję kompozytorom-protagonistom, iż zdecydowali się przez szereg lat uczestniczyć w projekcie *Dusza dźwięków*. Dziękuję za interesujące spotkania i rozmowy, za otwartość, za czas, za współpracę, za cierpliwość.

Projekt *Dusza dźwięków*, w tym nieodpłatne udostępnienie książki Marietty Morawskiej-Büngeler na stronie niekomercyjnego wydawnictwa Związku Kompozytorów Polskich / Polskiego Centrum Informacji Muzycznej i uzupełniające działania Fundacji *Musica et ars moderna* na rzecz promocji polskiej muzyki współczesnej, jest szeroko rozumianą akcją pro bono dla polskiego społeczeństwa. W tym celu Autorka przekazała ZKP/ POLMIC nieodpłatnie jej książkę *Dusza dźwięków*, którą przygotowała na koszt własny w formie strony internetowej, do publikacji na portalu internetowym ZKP/ POLMIC.

Lista podziękowań jest długa. Projekt *Dusza dźwięków* wspierali kompozytorzy-protagonisci książki, autorzy zdjęć przekazujący bez honorarium fotografie, wydawnictwa muzyczne ofiarujące przykłady nutowe, sponsorzy, mecenasi, patroni, konsultanci i wiele instytucji oraz osób prywatnych z Polski i zagranicy, dzięki czemu książka mogła się ukazać w tak bogatej formie. Ponadto redaktorzy, grafik, tłumacze i informatyk realizujący wykonanie internetowej strony *Duszy dźwięków* przedkładali dobro projektu nad wysokość honorariów.

Dziękuję bardzo wszystkim, którzy nam zaufali i pomagali w realizacji tego projektu. Dokładne informacje na ten temat znajdują Państwo w rozdziałach książki *Od Wydawcy, Mecenasi/Patroni/Sponsorzy i Podziękowania*. Na stronie internetowej <https://duszadzwiekow.polmic.pl>

dr Marietta Morawska-Büngeler

autorka projektu i książki, redaktor prowadząca

była prezes Fundacji *Musica et ars moderna*