

Sikorski/Eastman: procesy zapominania i przypominania

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.10

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 124–138.
© Jan Topolski. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Co i kto decyduje, że dany kompozytor zostaje zapisany w historii muzyki, w kanonie wykonawczym czy obiegu fonograficznym? Jak mogą wyglądać procesy zapominania i przypominania muzyki na przestrzeni jednego pokolenia? Co sprawia, że zamknięty pozornie rozdział nagle się otwiera, że notatka z marginesu zostaje wpisana do głównego tekstu? Przypadek dwóch XX-wiecznych twórców z USA i Polski zdaje się tu szczególnie pouczający, tym bardziej że pomiędzy nimi można znaleźć wiele analogii.

Julius Eastman (1940–1990) i Tomasz Sikorski (1939–1988) najprawdopodobniej nigdy się nie spotkali, choć przez parę miesięcy 1976 roku przebywali w tym samym mieście, Nowym Jorku. Ten pierwszy właśnie przeprowadził się do metropolii po wielu latach spędzonych w pobliskim Buffalo, ten drugi dostał stypendium Fullbrighta jako rezydent studia Columbia-Princeton. Po wielu dekadach spotkała się natomiast ich muzyka: na płycie *Unchained* (Bôlt Records, 2014) i powiązanim koncercie na festiwalu Unsound w Krakowie w 2015 roku¹. W książeczce dołączonej do albumu Tomasz Kamiński pisał:

Gdy zaczynamy przymierzać tych – pozornie niewiele mających ze sobą wspólnego – kompozytorów, okazuje się, że osiągamy rodzaj zgodności, współbrzmienia czy przylegania w dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich to powinowactwo estetyczne. Można powiedzieć, że łączy ich po prostu oparcie języka muzycznego na repetycji. Ale nie chodzi tu po prostu o minimalizm, bo typowym minimalistą Sikorski nie był, choć ograniczył swoje środki do pewnego absolutnego minimum, do zupełnego residuum. Z kolei Eastmana można byłoby nazwać maksymalistą – taki to jest ten jego minimalizm. [...] Płaszczyzną drugą jest biografia – i jeśli mówimy o szczególnym powinowactwie, jakimś ukrytym „braterstwie” obu artystów, to od ich biografii nie uciekniemy. [...] Sprawa jest dość tajemnicza, ale z zebranych wieści i pogłosek na temat Tomasza Sikorskiego nietrudno wyciągnąć wniosek, że ton jego życia, ale i muzyce, nadało głębokie doświadczenie wyobcowania i odrzucenia. Ton, ale również przedwczesne i tragiczne wybrzmienie – zakończenie biografii. Zarówno Eastman, jak i Sikorski zmarli tragicznie na skutek działania farmakologicznego określonych substancji chemicznych, mniejsza o to – jakich².

W poniższym tekście najpierw naszkicuję siedem paraleli między biografiami i stylami Eastmana i Sikorskiego, z których parę zbieżności może do dziś

¹ Zawarto tu utwory na dwa do czterech fortepianów: *Diafonie* i *Muzykę nasłuchiwania* Sikorskiego oraz *Gay Guerilla* i *Evil Nigger* Eastmana, <https://www.boltrecords.pl/5,polish-oldschool/84> (dostęp: 30.05.2025); Tomasz_Sikorski_Julius_Eastman_unchained.pl.html (dostęp: 30.05.2025); <https://www.unsound.pl/en/archive/en/surprise/events/unchained.html> (dostęp: 30.05.2025).

² T. Kamiński, *Unchained*, tekst w książeczce płyty Bôlt Records, 2014 (BR 1026).

zaskakiwać (rola fortepianu i Chopina; wczesny rozkwit kariery i późniejszy upadek, trudne charaktery i postępujące uzależnienia, problemy z utrzymaniem pracy i mieszkania, śmierć w samotności). Następnie pokażę, jak wyglądał etap zapominania ich muzyki, co ujawniało się m.in. w znikomej liczbie nagrań i publikacji. Wreszcie, w trzecim rozdziale, prześlę odrotny proces przypominania, często obfitujący w spektakularne wydarzenia i wydawnictwa. W obu tych sytuacjach będą mnie interesowały motywacje aktorów takich jak: wykonawcy, wydawcy, menedżerzy, muzykologdy i krytycy.

PARALELE

Pochodzenie Juliusa i Tomka z pozoru wydaje się dość odmienne: pierwszy rodzi się w rodzinie z klasy średniej, która rozpada się niedługo po jego przyjściu na świat; drugi to syn profesora i rektora, dojrzewający w elitarnym otoczeniu. Oboje związani są z muzyką, Kazimierz i Helena Sikorscy dbają o muzyczną edukację Tomasza i Ewy, włączając w to także prywatnych nauczycieli³. Samotnie wychowująca dwóch synów Frances Eastman – inspektorka General Electrics – nie może sobie pozwolić na takie wydatki⁴. Przy pierwszych oznakach muzycznych talentów Gerry'ego i Juliusa zachęca ich jednak do dalszego rozwoju na tym polu, zwłaszcza że sama także grywała na fortepianie.

Julius najpierw śpiewa w kościelnym chórze i szkolnych zespołach *glee*, a potem rozwija solową karierę jako bas baryton. Później styka się z fortepianem – grę na tym instrumencie studiuje w filadelfijskim Curtis Institute of Music, gdzie jego nauczycielem został lwowski emigrant, Mieczysław Horszowski, zasłużony w repertuarze chopinowskim. Tu pierwsza ważna paralela, bo profesorem fortepianu Tomasza Sikorskiego w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej zostaje Zbigniew Drzewiecki, ściśle związany z Międzynarodowym Konkursem Pianistycznym im. Fryderyka Chopina.

Druga równoległość: zarówno Eastman, jak i Sikorski od początku studiują także kompozycję i zajmuje ich ona stopniowo coraz bardziej niż fortepian, z nauki gry na którym w końcu rezygnują. Dalej jednak grają, wykonując utwory cudze (odpowiednio m.in.: Lukasa Fossa i Karlheinz Stockhausena oraz Krzysztofa Pendereckiego i Dietera Schönbacha) bądź własne niemal do końca życia (*Piano 2* Eastmana z 1986 roku; Sikorski osobiście prawykonuje *Hymnos* w 1981 roku). Jest całkiem prawdopodobne, że w pewnym momencie obaj grają dzieła Mortona Feldmana⁵, co może stanowić ich inicjację w świat szeroko pojętego minimalizmu.

Młody Julius i młody Tomasz wczesnie odnoszą sukcesy w środowisku muzyki współczesnej – choć mają znacząco różny start jako czarnoskóry gej i syn zasłużonego profesora. Eastman staje się głównym wykonawcą tytułowej roli w *Eight Songs for a Mad King* Petera Maxwella Daviesa – śpiewając je pod batutą samego kompozytora, Zubina Mehty czy Pierre'a Bouleza. Wykonuje także wokalne partie w utworach takich tuzów, jak: Hans Werner Henze, Alvin Lucier, Pauline Oliveros, Murray R. Schafer. Współpracuje aktywnie z Meredith Monk (*Dolmen Music*) i Arthurem Rouselem (aka Dinosaur L). Współzakłada w 1970 roku z czeskim flecistą Petrem Kotikiem zespół S.E.M. i koncertuje w wielu miejscach w USA i w Europie, a na przełomie lat 70. i 80. jest gwiazdą słynnego klubu The Kitchen (jako wokalista, pianista, improwizator i dyrygent).

Sikorski z kolei, wraz z Zygmuntem Krauzem, Johnem Tilburym i Józefem Patkowskim, zakłada zespół Warsztat Muzyczny. Przełomowa w Polsce inicjatywa staje się istotną przeciwwagą dla Warszawskiej Jesieni, wprowadzając conceptualne i minimalistyczne utwory anglosaskie w cyklu starannie zaprogramowanych koncertów i duchu „wykonawstwa otwartego”⁶. Solowe i kameralne utwory Sikorskiego grają potem zarówno obaj wspomniani pianiści, jak i słynni bracia Aloys i Alfons Kontarsky, Michael Tilson Thomas, Aki

³ Fakty z biografii Tomasza Sikorskiego za: T. Piotrowski, *Biografia*, <https://sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia> (dostęp: 30.05.2025).

⁴ Fakty z biografii Juliusa Eastmana za: R. L. Packer, *A Biography*, w: *Gay Guerilla. Julius Eastman and His Music*, ed. M. J. Leach, R. L. Packer, Rochester 2015.

⁵ Wiadomo, że Eastman grał Feldmana (m.in. amerykańska premiera *Pianos and Voices* w 1972), natomiast choć w repertuarze wczesnego Warsztatu Muzycznego znajdują się jego utwory, to po latach trudno stwierdzić, czy na pewno grał je Sikorski, czy również działający w grupie pianiści Zygmunt Krauze lub John Tilbury.

⁶ Por. A. Wójcikowska, *Działalność zespołu „Warsztat Muzyczny” – fenomen wykonawstwa otwartego*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2023 [pdf].

Takahashi czy wiolonczelista Iwan Monighetti; z kolei symfonicznymi dyrygują m.in. Andrzej Markowski, Wojciech Michniewski, Jerzy Maksymiuk i Witold Rowicki. W obu przypadkach to czołówka nazwisk euroamerykańskiej awangardy tych czasów, co tworzy trzecią paralelę – uznanie Eastmana i Sikorskiego.

W pewnym momencie szybująca trajektoria obu karier zmienia jednak swój tor na powolne opadanie, a potem coraz szybszy lot koszący i upadek. Z perspektywy lat i opowieści licznych świadków można postawić tezę, że do pewnego stopnia powodują to swoim zachowaniem – i zaniechaniem – sami kompozytorzy. Eastman, który wiele zawdzięcza stypendialnemu programowi Creative Associates w Buffalo, w 1970 roku dostaje propozycję dalszego wykładania na miejscowym uniwersytecie, a potem dostał trzyletni angaż. Niestety, w jego trakcie twórca często wyjeżdża na koncerty lub w trasę, nie organizując zastępstw, nie szanuje też akademickiej biurokracji i zwyczajów, więc po 1975 Buffalo University nie przedłuża z nim umowy. Z kolei w grudniu 1974 roku, tuż przed europejską trasą S.E.M., Eastman nagle opuszcza zespół. Po latach Petr Kotik w rozmowie z Dariuszem Brzostkiem tak podsumował charakter swojego przyjaciela:

Z niefrasobliwego usposobienia Eastmana rodziły się rozliczne problemy – artystyczne i zawodowe. Pracowaliśmy w tym samym czasie w SUNY [...] i spotykaliśmy się dość często, odwiedzając nawzajem w naszych domach, by wspólnie ćwiczyć – ja grałem na flecie, a Julius w tym czasie głównie śpiewał. Uczyliśmy się od siebie i z czasem zaczęliśmy występować, inicjując działanie S.E.M. Ensemble, ale nawet wówczas Julius potrafił nagle wstać i wyjść, mówiąc: „nie interesuje mnie już ta muzyka”, albo też w ostatniej chwili odwołać swój udział w koncercie [...] Potem Julius przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie niemal natychmiast Pierre Boulez zatrudnił go przy wykonaniu *Eight Songs...* [...], co otworzyło mu drogę do współpracy z nowojorskimi filharmonikami, którzy bardzo chcieli „zrobić coś z Juliusem Eastmanem”. Niestety, Julius odpowiedział, że nie jest zainteresowany taką współpracą. Nie pytali więc go ponownie. Trudno mi powiedzieć, ile drzwi Julius Eastman zatrasnął sobie w taki właśnie sposób. Mógłby przecież uczyć, komponować i występować z najlepszymi – wszyscy tego chcieli. Oczywiście poza nim samym⁷.

⁷ D. Brzostek, P. Kotik, J. Kubera, *Julius Eastman. Ekstremalnie zdolny i absolutnie niezdyscyplinowany*, w: *Wszystko jest ważne*, red. J. Topolski, Warszawa 2017, s. 60–61.

Analogicznie (po raz czwarty), Tomasz Sikorski niedługo po zakończeniu studiów w 1963 roku zatrudnia się jako „pomocnik naukowy” w PWSM, którą kieruje wówczas jego ojciec. Po dwóch pierwszych latach przełożeni chwalą pracę kolegi i rekomendują powołanie go na stanowisko starszego asystenta. Problemy zaczynają się po odejściu Kazimierza z funkcji rektora, jakby zniknęła rodzinna ochrona: coraz częściej Tomaszowi zarzucano lekceważenie obowiązków, zamykanie sali przed studentami, częste wyjazdy na zagraniczne koncerty i zjazdy. W 1968 roku sytuację młodego Sikorskiego omawiano na licznych posiedzeniach rady wydziału, zanim ostatecznie nie przedłużono mu umowy; w protokole z jednego z nich można przeczytać:

[...] ogólnie stwierdzono, że T. Sikorski nie wykazuje odpowiedniego zainteresowania pracą pedagogiczną ani aktywnością w pracy Katedry. Mimo kilkukrotnych z Nim rozmów z wyraźnym nakreśleniem kierunku pracy – zalecenia te nie były przez Niego wykonywane. W dalszym ciągu widoczny był brak punktualności, opuszczanie lekcji, niesystematyczna praca ze studentami. Na egzaminie półrocznym studenci przynieśli prace z instrumentacji z błędami, nieprzejrzane przez starszego asystenta T. Sikorskiego. Również w czytaniu partytur zauważyć można brak systematyczności przerabianego materiału⁸.

Po piąte, tak Sikorski, jak i Eastman, znani są ze swojego prowokacyjnego charakteru i kwestionowania ustalonego porządku, co wiąże się z ich postępującym uzależnieniem od alkoholu i narkotyków. Wedle wspomnień licznych kolegów, polski kompozytor odwiedza lub wydzwania do ludzi po nocy, obraża osoby w towarzystwie. Ma na koncie nawet wyrok Kolegium ds. Wykroczeń za awanturnictwo, opublikowany w siedzibie Związku Kompozytorów Polskich. Dezawuuje także własną twórczość: wynosi manuskrypty z biblioteki Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, niszczy taśmy z materiałem źródłowym *Diario 87* w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Podczas monograficznego koncertu w Piwnicy Warszawskiej w 1988 roku sztydzi ze swoich utworów, wywołując środowiskowy skandal.

⁸ Protokoły z posiedzeń Rady Wydziału I Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, 1968. Archiwum UMFC.

Amerykański twórca natomiast prowokuje Cage'a podczas wykonania *Songbooks* homoerotycznym performansem w Buffalo w 1975 roku⁹. Obrażliwe tytuły *Crazy Nigger* i *Evil Nigger* doprowadzają do protestów czarnej publiczności na Northwestern University w 1980 roku, a autor musi wyjaśnić przed koncertem, o co mu chodzi¹⁰. Eastman bez zapowiedzi nawiedza znajomych, trzyma wiecznie otwarte drzwi, adoptuje wciąż nowe koty, rozdaje rzeczy bezdomnym. Nie płaci czynszu nawet pomieszkując u brata i nie dba o swoje rękopisy, co doprowadza w 1982 roku do eksmisji przez miejskiego szeryfa i wyrzucenia rzeczy na śmietnik. Ostatnie parę lat życia Eastman zmaga się z kryzysem bezdomności i uzależnieniem heroinowym. Umiera niedługo przed pięćdziesiątymi urodzinami w szpitalu w samotności, oficjalnie na niewydolność serca – choć są podstawy, by podejrzewać wirus HIV.

Problemy z lokalami i uzależnieniami znaczą także ostatnią dekadę życia Sikorskiego (szósta analogia). Trwające tylko rok małżeństwo z Natalią Rosiewicz, a potem długie pomieszkiwanie z byłą żoną – również skłonną do nałogów – kończy się ogołoceniem rodzinnego apartamentu. Grający po nocach na fortepianie kompozytor staje się utrapieniem sąsiadów, którzy w końcu zdobywają się na fortel, proponując władzom utworzenie muzeum Marii Dąbrowskiej, poprzednio zakwaterowanej w tym samym lokalu. Sikorski mimo wielu protestów swoich i ZKP zostaje eksmitowany i przeniesiony do kawalerki, której do końca życia nie wyposaża ani nie mebluje. Rozwija się u niego także obsesja kontrolowania go przez władzę, zwłaszcza po stanie wojennym, gdy szuka w domu podsłuchów. Wielokrotnie bierze udział w libacjach, wdaje się też czasem w bójki, w przypadkowym towarzystwie; alkohol miesza ze środkami nasennymi bez kontroli lekarskiej. Martwego od paru dni kompozytora w mieszkaniu odnajduje była żona, także przed jego pięćdziesiątymi urodzinami.

⁹ Więcej o tym wydarzeniu pisze m.in. Marke B., *The Song Books Showdown of Julius Eastman and John Cage*, 12.07.2018, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/07/julius-eastman-john-cage-song-books> (dostęp: 30.05.2025). Wiele osób uważa, że konflikt z Cage'em mógł mieć wpływ na dalszy rozwój kariery Eastmana.

¹⁰ Nagranie zachowane jako J. Eastman, *Spoken Introduction to the Northwestern University Concert*, w: *Unjust Malaise*, New World Records 2005, tłum. w: J. Topolski, *Światy równoległe 20: Julius Eastman*, „Ruch Muzyczny” 2025, nr 2.

I jeszcze ostatnia uwaga o pokrewieństwie stylu czy też postawy estetycznej obu kompozytorów. Zarówno Eastman, jak i Sikorski byli na różne sposoby outsiderami swoich czasów i środowisk. Amerykanin wyprzedził wiele tendencji typowych dla postminimalizmu przełomu XX i XXI wieku, wprowadzając do swoich partytur elementy jazzu, cytatów (chorały, piosenki) i performatyki (wokalne, ruchowej). Choć wiele strategii dzielił z minimalistami (repetytywizm, trans, forma addytywna i procesualna), to wyznawał koncepcję muzyki organicznej, która w trakcie swojego rozwoju wchłania cały użyty po drodze materiał.

Polak z kolei, choć wpisał się z początku w dominujący w kraju nurt sonoryzmu z jego eksploracją brzmienia, okazał się bardziej skupiony na procesie wybrzmiewania dźwięku, a także procesie słuchania (por. cytowany pod koniec rozdziału 2 tekst Andrzeja Chłopeckiego). Choć stosował techniki repetycji i przesunięcia fazowego, jednocześnie nie stronił od kontrastów, dysonansów i pauz; choć redukował materiał utworów, zarazem też skracał ich czas trwania. Wszystko to sprawiło, że jego styl różnił się od kanonicznego minimalizmu definiowanego równoległe w USA¹¹. Właśnie ta autonomiczność Sikorskiego i Eastmana, a jednocześnie pozostawanie w orbicie minimal music, stanowi siódmą i ostatnią paralelę między kompozytorami.

ZAPOMINANIE

Obok umierającego w listopadzie 1988 roku Tomasza Sikorskiego nie było żadnej bliskiej osoby, także potem nie znalazł się nikt, kto by zaopiekował się dziedzictwem twórcy – do dzisiaj zresztą nie powstała żadna rodzinna fundacja czy inna podobna organizacja,

¹¹ Tę odmienność stylistyczną Sikorskiego od amerykańskiego minimalizmu zauważali m.in.: R. Augustyn, *Tomasz Sikorski*, w: *32 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa 1989, s. 99–100; T. Piotrowski, *Tomasz Sikorski – symbol i melancholia*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 10, s. 6–7; M. Pasiecznik, *Musica Polonica Nova 2010*, „Dwutygodnik.com” 2010, nr 31, <https://dwutygodnik.com/arttykul/1206-musica-polonica-nova-2010-tydzien-pierwszy.html> (dostęp: 30.05.2025); A. Thomas, *Tomasz Sikorski*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, ed. S. Sadie, London 2001, s. 382. Także Zygmunt Krauze wielokrotnie protestował przeciwko określaniu twórczości swojej i przyjaciela mianem minimalizmu, por. Z. Krauze, M. Mendyk, *Wywiad o niczym*, Kraków 2022, s. 56.

która mogłaby się tym zająć. Jego listy i rękopisy zostały rozproszone, przekazane przez macochę i byłą żonę m.in. bibliotece Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Zygmunтови Krauzemu. Po śmierci Sikorskiego w branżowym „Ruchu Muzycznym” ukazał się nekrolog na 1/4 strony, a także parę wzmianek w prasie codziennej, najprawdopodobniej zgłoszonych przez ZKP.

Jeszcze bardziej osamotniony był w ostatnich chwilach Julius Eastman, którego przyjaciele nawet nie zdążyli odwiedzić w szpitalu. Pierwszy i jedyny właściwie nekrolog Eastmana ukazał się ponad pół roku (sic!) po jego śmierci, 28 maja 1990 roku. Jego autorem był kompozytor i krytyk Kyle Gann, który poznał osobiście kompozytora i poświęcił mu rubrykę w „The Village Voice”¹². Jak wspominał, plotki o śmierci Eastmana krążyły już w końcu lat 80., dlatego wielu nie dało wiary, kiedy faktycznie ona nastąpiła. Część rękopisów została przechowana przez poprzednich wykonawców, bez żadnego zbiorowego archiwum; dopiero po kilkunastu latach powstało Julius Eastman Estate, zarządzane przez jego brata Gerry’ego.

Jak wyglądała obecność obu kompozytorów w dyskursie fonograficznym i wydawniczym za ich życia? Jeśli wierzyć zapisom serwisu Discogs¹³, za życia Eastmana ukazało się nagranie bodaj jednego jego utworu – *Touch Me When* (1970) na fortepian na cztery ręce zawarto na kasetowej antologii (Tellus, 1984). Szerszy obieg zyskały wykonania wokalne, zwłaszcza popisowa rola we wspominanych *Eight Songs for a Mad King* z towarzyszeniem zespołu Fires of England pod dyrekcją Petera Maxwella Daviesa (winyl Nonesuch, 1973; wznowiony na CD przez Unicorn-Kanchana, 1987), która przyniosła Eastmanowi nominację do nagrody Grammy. Opublikowane zostały także inne albumy z jego udziałem: *For Frank O’Hara* Mortona Feldmana (Columbia Odyssey, 1976); *Dolmen Music* (ECM, 1981) i *Turtle Dreams* (ECM, 1983) Meredith Monk; *24→24 Music* (Sleeping Bass Records, 1983) Arthura Roussella (Dinosaur L) i *Leningrad Xpress*

Michaela Gordona (New Tone Records, 1990)¹⁴. Słuchać na nich szeroki rejestr stylistyk wokalisty, od współczesnej klasyki i opery, przez intuitywną improwizację, po disco.

Inaczej przedstawiała się sytuacja dyskografii Tomasza Sikorskiego¹⁵, którego utwory prawykonywano głównie na Warszawskiej Jesieni, często w jego interpretacji i z autorskimi komentarzami w książce programowej¹⁶. Impreza ta niemal od początku dokumentowała koncerty w postaci tzw. kronik dźwiękowych, błyskawicznie wydawanych przez Polskie Nagrania Muza na płytach długogrających. Można tam znaleźć publikowane niemal rok po roku: 1963 (*Antyfony*), 1964 (*Prologi*), 1965 (*Concerto breve*, fortepian solo Sikorskiego), 1966 (*Sequenza I*), 1967 (solowy *Sonant* gra Sikorski), 1970 (*Homofonia*), 1971 (*Voix humaine*), 1974 (*Muzyka z oddali*), 1975 (*Inne głosy*), 1977 (*Choroba na śmierć*), 1980 (*Struny w ziemi*), 1981 (*Hymnos*, ostatni występ kompozytora jako pianisty), 1982 (*Holzwege*; ośmiopłytkowy boks z utworem z 1972 roku), 1985 (*La Notte*), 1986 (*Eufonia*) i 1987 (*Das Schweigen der Sirenen*).

Jeśli chodzi o albumy autonomiczne, to wspomniane warszawskojesienne nagranie *Concerto breve* zawędrowało na album *Andrzej Markowski Conducts The Warsaw Philharmonic Orchestra* (Polskie Nagrania Muza, 1968), a *Prologi* na wielopłytkowy boks *Musica Polonica Nova. Panorama 1944–1974* (Polskie Nagrania Muza, 1974). *Zerstreutes Hinausschauen* Tomasza Sikorskiego zostało zawarte na debiutanckim albumie Zygmunta Krauzego *New Piano Music* (Polskie Nagrania Muza, 1973), zaś Aki Takahashi nagrała *Sonant* na winylu *Piano Distance* (Toshiba Records, 1977). Dopiero rok po śmierci kompozytora Warszawska Jesień wydała jego pierwszy album monograficzny, zapis retrospektywnego koncertu na festiwalu (Polskie Nagrania Muza, 1989).

Wygląda to wcale pokaźnie w porównaniu z Eastmanem i w kontekście tematu zapomnienia, ale od

¹² K. Gann, *That Which is Fundamental: Julius Eastman, 1940–1990*, „Village Voice” 1991, 22.01, <https://www.villagevoice.com/that-which-is-fundamental-julius-eastman-1940-1990> (dostęp: 30.05.2025).

¹³ Tu i dalej dane za: <https://www.discogs.com/artist/343937-Julius-Eastman> (dostęp: 30.05.2025).

¹⁴ Później ukaze się jeszcze jeden album Roussella z udziałem Eastmana: *Another Thought* (Point Music, 1993), por. <https://www.discogs.com/artist/343937-Julius-Eastman?superFilter=Vocals> (dostęp: 30.05.2025).

¹⁵ Tu i dalej dane za: <https://www.discogs.com/artist/643100-Tomasz-Sikorski> (dostęp: 30.05.2025).

¹⁶ Szczególnie istotna wydaje się jedna, obszerna notka: T. Sikorski, *Samotność dźwięków*, w: *XXII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1978, s. 192.

razu trzeba dodać parę uwag. Większość kronik dźwiękowych nie była dostępna w żadnym obiegu rynkowym, a ich nakład był dość niski. Ponadto, ich dokumentacyjny i kompilacyjny charakter nie wyróżniał żadnego z prezentowanych twórców. Sytuacja zmieniła się diametralnie po śmierci obu omawianych kompozytorów. Muzyka Tomasza Sikorskiego pojawiła się na kronikach dźwiękowych już tylko w postaci paru kaset-reedycji (1997 i 1998) – a potem nic, przez 15 lat, do czasu *Solitude of Sounds* (Bólt Records, 2012). Autorska muzyka Juliusa Eastmana zostanie wydana z kolei dopiero 15 lat po jego śmierci na *Unjust Malaise* (New World Records, 2005) – a potem znowu blisko 10 lat przerwy. W obu przypadkach nastąpiło więc niemal ćwierćwiecze fonograficznego milczenia.

Nie inaczej sytuacja wyglądała w obiegu piśmienniczym. Dobry wskaźnik zainteresowania danym kompozytorem stanowi liczba opublikowanych z nim wywiadów. W druku będzie to ta sama liczba w przypadku Eastmana i Sikorskiego: 1 (słownie: jeden). Dość obszerna rozmowa Renate Strauss z amerykańskim kompozytorem ukazała się w lokalnej gazecie „Buffalo Evening News” w 1976 roku. Julius Eastman wyłożył tu swoje motto: „To, co chcę osiągnąć, to być tym, kim jestem, do maksimum – czarnym do maksimum, muzykiem do maksimum i homoseksualistą do maksimum”¹⁷. Twórca pojawił się także w radiowych programach Tima Page’a (1978) i Davida Garlanda (1984), a także napisał felieton *Composer as a Weakling* do „EAR Magazine” (1979)¹⁸.

Jeden z nielicznych drukowanych wywiadów z Tomaszem Sikorskim ukazał się bynajmniej nie w branżowym „Ruchu Muzycznym”, ale młodzieżowym tygodniku „ItD” z 1966 roku. Odnaleziony przypadkiem po latach, nie był uwzględniany w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Polski twórca w rozmowie *O awangardzie* z Andrzejem Szymańskim mówi głównie o światowej i krajowej awangardzie muzycznej, ale deklaruje także parę ważnych założeń estetycznych. „Ja osobiście hołduję formom otwartym, dlatego moje utwory są tak często dla słuchacza za długie, stwarzają wrażenie niekończących się”¹⁹. Na początku lat

70. parę rozmów z Sikorskim – już jako przewodniczącym komisji repertuarowej Warszawskiej Jesieni – ukazuje się w różnych pismach: „Nowinach Rzeszowskich” (23.09.1972), „Literaturze” (1973 nr 10), a nawet „Trybunie Ludu” (20.09.1974). Dotyczą one jednak głównie samego festiwalu, w przeciwieństwie do dwóch audycji, z serii „Portrety Polskich Kompozytorów Współczesnych” (1975) oraz „Muzyka i Filozofia” (1978), które po jednorazowej emisji w Programie Drugim Polskiego Radia zniknęły we mgle eteru.

Więcej szczęścia miały partytury Sikorskiego, wydawane głównie przez PWM, ale także Agencję Autorską czy ZAIKS. Tu zdecydowała specyfika rodzimego rynku wydawniczego w realiach PRL, a także koneksje ojca kompozytora (*Dwa preludia* zostały wydane już w 1956 roku, kiedy 17-letni autor nie zaczął jeszcze studiów). Po śmierci autora i następujących zaraz po niej przemianach ustrojowych dwa ostatnie wydawnictwa przestały istnieć, co w przypadku wykonywania utworów oznacza dodatkowe wyzwania. Zupełnie inaczej wyglądała sytuacja w USA: Eastman za swojego życia nie miał żadnego oficjalnego wydawcy, co wywołało szereg problemów po jego śmierci. Utwory mogli dalej grać tylko ci muzycy, którzy dysponowali nutami po wcześniejszych wykonaniach. Niektóre rękopisy przechowywano rozproszone w bibliotece University of Buffalo, co również nie ułatwiało ich włączenia w praktykę koncertową²⁰.

W bibliografii tekstów publikowanych za życia Eastmana także praktycznie brak tych traktujących o nim jako kompozytorze, w przeciwieństwie do recenzji występów pianistycznych lub wokalnych (m.in. pióra samego Harolda C. Schonberga). Ważnym wyjątkiem pozostaje obszerny reportaż Suzanne Metzger z 1971 roku, w którym bohater proroczo deklaruje „zawsze myślałem, że jestem po prostu wspaniały i że to wszystko nie powinno być zbyt trudne, ale zszokowało mnie, że proces [uznania] trwa tak długo”²¹.

¹⁷ R. Strauss, *Will the Real One Stand up?*, „Buffalo Evening News” 1976, 16.07.

¹⁸ J. Eastman, *Composer as a Weakling*, „EAR Magazine” 1979, nr 5, s. 7.

¹⁹ T. Sikorski, A. Szymański, *O awangardzie*, „ItD” 1966, nr 43, s. 12.

²⁰ W tym momencie można zasugerować także ósmą paralelę między Eastmanem a Sikorskim: partytura *Intersections* (1968) tego drugiego odnalazła się właśnie w bibliotece... uniwersytetu w Buffalo, jako że utwór został wysłany na konkurs kompozytorski zorganizowany przez The New Percussion Quartet of Buffalo, por. T. Piotrowski, *Intersections – Tomasz Sikorski*, <https://warszawska-jesien.art.pl/2022/program/utwory/intersections-tomasz-sikorski> (dostęp: 30.05.2025).

²¹ S. Metzger, *Eastman: I Always Thought I Was Great, but Why Does Making It Big Take so Long?*, „Reporter” 1971, 30.09.

Autorka wspomina o kilku utworach (*Thruway, Five Gay Songs*), ale nie wchodzi w szczegóły oprócz stwierdzenia, że Eastman potrafi pisać na wszystkie instrumenty, nie tylko na fortepian.

I znów, odmienna sytuacja kultury pod państwowym mecenatem w Polsce spowodowała, że sporo – zwłaszcza wczesnych – utworów Sikorskiego zostało omówionych zaraz po ich prawykonaniu na łamach „Ruchu Muzycznego”. Zarówno Bohdan Pociąg, jak i Tadeusz Kaczyński pisali o *Antyfonach* (1963), ten pierwszy także o *Echach II* (1963), a drugi także o *Concerto breve* (1965), zaś Jerzy Jaroszewicz o *Sequency* (1966). Wreszcie *Muzykę z oddali* (1974) przybliżyło w debacie grono autorów: Ludwik Erhardt, Tadeusz Kaczyński, Wojciech Michniewski, Olgierd Pisarenko i Tadeusz A. Zieliński. Jednocześnie dopiero rok po śmierci Sikorskiego „Ruch Muzyczny” opublikował portretowy tekst Andrzeja Chłopeckiego *Sikorski – siła piana*. Krytyk podsumował odrębność kompozytora wobec estetyk dominujących w polskiej muzyce XX wieku:

Sikorski [...] choć zawsze obecny był na „Warszawskich Jesieniach” i od początku miał swych wiernych wyznawców, znaczenie jego muzyki zaczęło rosnąć szczególnie w ostatnich latach i będzie przybierało na sile. Jakby w zadośćuczynieniu za poprzednie nierozumienie i recepcję mocno poniżej wartości jego twórczości. Jego głos w latach sześćdziesiątych zabrzmiał na tyle inną, że – dziś możemy stwierdzić – polemyczną nutą. Zabrzmiał wśród orgii klasterów i brzmień szmerowych, dźwiękowych kaskad i energetycznych erupcji. Sikorski podjął wtedy polemikę z polskim sonoryzmem na jego – wydawałoby się – polu, na polu wrażliwości na dźwięk, na barwę, na niuans. Wsłuchując się jednakże w muzykę tamtego czasu, nietrudno przecież dojść do wniosku, że (z wyjątkiem Serockiego) sonoryzm polegał nie na wrażliwości na barwę, lecz na wynalazczości brzmieniowej; mało tego – że ta ostatnia zgoła pierwszej przeważnie i paradoksalnie zaprzeczała²².

Na koniec tego rozdziału chciałbym się pokusić o wskazanie paru przyczyn tak znikomej obecności obu twórców w dyskursie. W obu przypadkach istotną rolę odegrał, moim zdaniem, ich trudny charakter i zaniechanie dokumentacji twórczości (wątek zrywania kontaktów). W takich sytuacjach ratunkową rolę mogłyby przejąć ośrodki akademickie z ich archiwami i bibliotekarzami – jednak tak Sikorski, jak i Eastman, na uczelniach korzeni nie zapuścili (wątek nieprzedłużania kontraktów). Zaważył także brak stałych partnerów lub partnerów czy innych osób w najbliższym otoczeniu, które objęłyby ich spuściznę natychmiastową opieką (wątek wyrzucanych czy ginących rękopisów).

Eastman musiał zmagać się z odrzuceniem w konserwatywnym jeszcze środowisku muzyki klasycznej w USA. W latach 70. znacznie bardziej tolerancyjne były sceny improwizacji czy disco, stąd nie powinna dziwić współpraca z Rousselem i The Kitchen. Wedle George'a E. Lewisa na nowojorskim Downtownie częściej można było spotkać queerowych niż czarnych muzyków, ale w przypadku Eastmana brak udokumentowanych przypadków homofobii. Inaczej sprawa wyglądała w samej rodzinie kompozytora: Julius Sr wielokrotnie wyrażał zastrzeżenia wobec orientacji swojego syna²³. We wspomnianym wywiadzie z 1976 roku Eastman określił się jako „typ utalentowanego freaka”, mając zapewne na myśli swoją środowiskową odrębność. Idąc tym tropem, Ellie M. Hisama wzywała badaczy do ujmowania go, „czarnego, homoseksualnego mężczyzny, który działał na przeważająco białej scenie muzyki współczesnej [...] z całą wagą tych socjologicznych kategorii, a nie ich pominięciem w imię «postrasowej czy neutralnej seksualnej teorii»”²⁴.

Innym ważnym czynnikiem zapominania Juliusa Eastmana było postępujące na przestrzeni lat rozluźnianie zapisu nutowego, na co wskazywało wielu badaczy, jak Mary Jane Leach²⁵. Pod wpływem praktyki jazzowej i muzyki improwizowanej – koncertów z bratem Gerrym, Rousselem, grupą S.E.M., Meredith

²² A. Chłopecki, *Cztery dominanty: Sikorski – siła piana*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 24, s. 6. Jak zwykle w przypadku tego autora, była to część większego tekstu, opublikowanego następnie w języku niemieckim („MusikTexte” 1990, nr 36) i angielskim (biuletyn PWM, 1992) pod tytułem *Tomasz Sikorski – rozpacz nagich dźwięków*, przedrukowany w pełnej postaci w tomie *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. J. Topolski, S. Wieczorek, Kraków 2014, s. 273–284.

²³ G. E. Lewis, *Foreword*, w: *Gay Guerilla. Julius Eastman and His Music*, ed. M. J. Leach, R. L. Packer, Rochester 2015, lok. 14–15/547.

²⁴ E. M. Hisama, „Diving into the Earth”: *The Musical Worlds of Julius Eastman*, w: *Rethinking Difference in Music Scholarship*, ed. O. A. Bloechl, M. D. Lowe, J. Kallberg, Cambridge 2015, s. 263.

²⁵ Por. poświęcony tematowi notacji tekst M. J. Leach, *Julius Eastman. Dorównać natchnionej pasji*, tłum. M. Cnota, w: *Wszystko jest ważne*, red. J. Topolski, Kraków–Warszawa 2017, s. 48–57.

Monk i innymi – Eastman zostawiał dla wykonawców coraz więcej miejsca. Pod koniec życia dodatkowym czynnikiem było zapewne postępujące uzależnienie od narkotyków, wywołujące między innymi drżenie rąk, czego skutki widać w notacji niektórych utworów z lat 80. Podsumował to Jeff Watson w tekście towarzyszącym wystawie partytur i zdjęć Eastmana na Uniwersytecie Buffalo w 2017 roku, odwołując się przy okazji do klasyki myśli postkolonialnej.

W przeciwieństwie do normatywnej tradycji notacyjnej typowej dla kanonu europejskiej klasyki, partytury późnych utworów Eastmana są raczej narzędziami wizualnymi, które – jak to ujął Fanon w *Czarnej skórze, białych maskach* (1951) – zadają pytanie: „Gdzie mam się sklasyfikować? A może raczej, gdzie mam się schować?”. Plamy atramentu zaciemniają notację. Pięciolinie pozostają niedokończone lub pozbawione treści, unosząc się jak niewidzialne wiadomości na białym tle. Niewątpliwie te partytury rodzą więcej pytań, niż dają odpowiedzi. Co należy zagrać? Na jakich instrumentach? W jakim tempie? W jakiej dynamice? Notacja nie służy jako możliwy do rozszyfrowania plan, a raczej jako niekompletna mapa, która budzi frustrację, wymaga interpretacji i dociekania. Interpretator gra rolę aktora w sieci zapośredniczonej widoczności. Fotokopie partytury *Evil N***** Eastmana podkreślają to, co niewidzialne, pustkę, którą próbuje się wypełnić. Powstaje napięcie pomiędzy siłą reprezentacji a siłą autentyczności²⁶.

Tym samym muzyka Eastmana zaczęła funkcjonować bardziej w paradygmacie oralnym, typowym dla muzyki improwizowanej, tradycyjnej czy średnio-wiecznej. Joseph Kerman w eseju *A Few Canonic Variations* wysuwa tezę, że to z powodu braku precyzyjnej notacji chorał gregoriański wymykał się normalizacji czy kanonizacji²⁷. Zresztą do pewnego stopnia różne aspekty muzyki długo wymykały się ścisłemu zapisowi, jak to miało miejsce jeszcze u XIX-wiecznych wirtuozów. Podczas koncertów realizowali oni różne warianty notacji, dopuszczając także improwizację w wybranych odcinkach. Do wykorzystania podobnej inwencji zdaje się zapraszać enigmatyczny zapis takich utworów Eastmana, jak *Gay Guerilla* (1979) czy *Piano 2* (1986), bez jakichkolwiek wzmianek o rytmice,

²⁶ J. Watson, *The Actual and the Virtual*, w: *Performing the Music of Julius Eastman*, ed. J. Bewley, Buffalo 2017, s. 10.

²⁷ J. Kerman, *A Few Canonic Variations*, „Critical Inquiry” 1983, t. 10, nr 1, s. 108–110.

dynamice i artykulacji; z kolei partytury *Thruway* (1971) i *Colors* (1973) zawierają elementy graficzne.

Sikorski również przechodził okres eksperymentów notacyjnych, choć znacznie wcześniej, na przełomie lat 60. i 70. – prawdopodobnie pod wpływem doświadczeń gry w Warsztacie Muzycznym. W późniejszym okresie jego partytury były notowane konwencjonalnie, lecz dość oszczędnie, przy czym poluzowała się współpraca z wykonawcami. Jeden z najbardziej zaufanych, pianista Szabolcs Esztényi, wspominał długie narady z kompozytorem, gdy ten uczył jeszcze w PWSM w końcu lat 60²⁸. Dwie dekady później twórca przestał udzielać jakichkolwiek wskázówek interpretatorom lub promotorom jego muzyki, na co miała najpewniej wpływ choroba alkoholowa. Przykładowo, nie pojechał na monograficzny koncert na festiwalu *Musica Polonica Nova* (1987) ani nie pojawił się na żadnej próbie do ostatniego ukończonego dzieła, *Omaggio (in memoriam Jorge Luis Borges)*, choć utwór został przyjęty z entuzjazmem na otwarciu *Warszawskiej Jesieni* (1988).

Tymczasem, jak słusznie zauważa Joseph Kerman, o ile kanony ustalane są przez krytyków, to repertuary – przez wykonawców²⁹. Z jednej strony Tomasz Sikorski starał się pielęgnować relacje z tymi drugimi, a na liście adresatów jego dedykacji znaleźli się m.in. puzonista James Fulkerson (*Modus*), wiolonczelista Ivan Monighetti (*Milczenie syren*), dyrygent Jerzy Maksymiuk (*Struny w ziemi*), pianistki Ewa Osieńska (*Eufonia*) i Aki Takahashi (*Hymnos*). Z drugiej jednak strony, ci sami muzycy po premierze nie grali jednak jego utworów zbyt często, za wyjątkiem Maksymiuka i Takahashi (o czym dalej). Ponadto, pod koniec życia Sikorski wyrażał się o swoich dziełach niezwykle krytycznie, a wedle niektórych relacji chciał je wycofać w ogóle z obiegu, co na pewno nie sprzyjało pozyskaniu nowych wykonawców.

PRZYPOMINANIE

Po śmierci Tomasza Sikorskiego, serii wspomnianych monograficznych koncertów (Wrocław i dwukrotnie Warszawa), płycie (Polska Muza) i artykule („Ruch

²⁸ S. Esztényi, P. Krzaczkowski, *Cisza-brzmienie-czas/Jak sej-smograf*, „Notes na 6 Tygodni” 2012, nr 82, s. 167.

²⁹ Por. J. Kerman, *A Few Canonic...*, op. cit., s. 112.

Muzyczny”), w zbiorowej pamięci znów zapanowała cisza. Choć Ewa Grosman poświęciła jego muzyce obszerną pracę magisterską na krakowskiej Akademii Muzycznej w 1992 roku, a Edyta Górska znacznie krótszą na warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w 1996 roku, opracowania te nie zostały opublikowane³⁰. W akademickim obiegu można było też o Sikorskim więcej przeczytać na przełomie XX i XXI wieku w książkach m.in. Krzysztofa Baculewskiego, Anny Nowak i Macieja Gołęba³¹. Joanna Miklaszewska oprócz rozdziału w książce o rodzimym minimalizmie³² napisała parę haseł encyklopedycznych o kompozytorze. Podobnie Violetta Przech poświęciła Sikorskiemu parę artykułów i fragment monografii o polskiej muzyce fortepianowej³³.

Nagrania krążyły wówczas tylko w nieformalnym obiegu, m.in. w postaci kaset przegrywanych z Fonoteki Związku Kompozytorów Polskich i chomikowanych potem w postaci plików cyfrowych. Fonograficzny przełom nastąpił wraz z serią albumów CD wydanych w Bôlt Records w drugiej dekadzie XXI wieku³⁴. Michał Mendyk, krytyk i kurator prowadzący ten label, zestawiał z Tomaszem Sikorskim różne nazwiska, pokazując związki oczywiste lub zaskakujące. Na *Solitude of Sounds* (2012) elektroakustyczne utwory głównego bohatera sąsiadują z muzyką Katarzyny Głowickiej i Szabólcsa Esztényiego. Fortepianowe *For Tomasz Sikorski* (2013) zostało nagrane przez jego przyjaciela z lat młodości i Warsztatu Muzycznego, Johna Tilbury’ego. Przywołany we wstępie album *Unchained* (2014) łączy utwory na wiele fortepianów autorstwa Eastmana i Sikorskiego, natomiast *Twilight* (2018) okazała się pierwszą po blisko 30 latach monograficzną płytą polskiego kompozytora. Wspominany Esztényi pełnił przez lata funkcję strażnika pamięci

muzyki swojego przyjaciela, często ją wykonując i wspominając; do pewnego stopnia towarzyszył mu w tym dziele Jerzy Maksymiuk³⁵.

W tej samej dekadzie szczególnie dwoje badaczy przyczyniło się do przypomnienia muzyki i postaci Sikorskiego. Tomasz Piotrowski po pracy magisterskiej (Uniwersytet Warszawski, 2008) i serii artykułów³⁶ opracował także rękopisy kompozytora w ramach grantu Instytutu Muzyki i Tańca (2015). Został również redaktorem prowadzącym portalu o Tomaszu Sikorskim, zrealizowanego przez POLMIC (2013)³⁷, a także odnalazł jego perkusyjny kwartet *Intersections*, prawykonany potem na Warszawskiej Jesieni (2022). Grażyna Paciurek-Draus z Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina skupiła się zaś na twórczości fortepianowej. Tak jak Piotrowski, najpierw analizowała ją w ramach programu „Białe plamy” (2014), a potem zestawiała z teorią psychologiczną w książce (*Tomasz Sikorski. Muzyka fortepianowa. Dezintegracja, samotność, kreacja*, 2020). Jej wydaniu towarzyszyła premiera analogicznie zatytułowanego dwupłytkowego albumu Kamila Borkowskiego, co można odczytać jako symboliczny wyraz spóźnionego zainteresowania³⁸ macierzystej uczelni swoim wybitnym absolwentem. Potwierdza to późniejsza płyta pianisty związanego z UMFC: *Stone Music* Andrzeja Karałowa (Bocian Records, 2023).

Skomplikowana biografia Tomasza Sikorskiego, z jego obsesjami, odrębnością i wrażliwością, stała się także inspirującym tematem dla twórców kina i teatru. Dokumentalista Jacek Piotr Bławut poświęcił mu krótkometrażowy film *Samotność dźwięku* (2012)³⁹, w którym zawarł rozmowy z m.in. Krauzem, Esztényi’em, Takahashi i Tilburym. Dramatopisarka

³⁰ Za wyjątkiem wyciągu z tej pierwszej, już pod nowym nazwiskiem autorki: E. Wójtowicz, *Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939–1988)*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier, Kraków 1996, s. 277–288.

³¹ Por. K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej: współczesność*, t. 1, Warszawa 1996, s. 90–93; A. Nowak, *Współczesny koncert polski*, Bydgoszcz 1997, s. 172–173; M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku*, Wrocław 2011, s. 261–262.

³² J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003.

³³ V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*, Bydgoszcz 2004.

³⁴ Wedle niektórych źródeł Tomasz Sikorski jest wręcz patronem całej serii płyt *Polish Oldschool* tej wytwórni, por. https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C3%B4lt_Records (dostęp: 30.05.2025).

³⁵ Sikorski dedykował dyrygentowi i Polskiej Orkiestrze Kameralnej utwór *Struny w ziemi* (1979–1980), co ten szczególnie wspominał nawet po latach, por. J. Maksymiuk, M. Frączyk, *Bardzo lubię piano*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 6.

³⁶ Por. T. Piotrowski, *Tomasz Sikorski – Symbol i melancholia*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 10, oraz idem, *Symbol i symbolizowanie w muzyce Tomasza Sikorskiego*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9.

³⁷ Strona dostępna w dwóch wersjach językowych pod adresem <https://sikorski.polmic.pl/index.php/pl> (dostęp: 30.05.2025).

³⁸ Dla porządku można odnotować notkę Z. Peret-Ziemlańskiej, *Tomasz Sikorski (1939–88) – wspomnienie w dziesiątą rocznicę śmierci*, w: *W hołdzie zmarłym absolwentom i pedagogom Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Warszawa 1999.

³⁹ Por. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4224688> (dostęp: 30.05.2025).

Marta Sokołowska po długim researchu napisała z kolei sztukę *Holzwege* (2015)⁴⁰, wystawioną w TR Warszawa (reż. Katarzyna Kalwat, 2016) i Teatrotece (reż. Tomasz Cyz, 2018). W pierwszej inscenizacji wystąpił też Zygmunt Krauze, który jako pianista długo uwzględniał utwory Tomasza Sikorskiego w swoim repertuarze (ostatnio w pandemicznym cyklu *Z letniego salonu...*⁴¹).

Pojawiali się wreszcie i nowi wykonawcy, jak: Tymoteusz Bies (*Mały koncert*), Andrzej Karałow, Grzegorz Tarwid (improwizacje w ramach serii *Anaklasis na fali*), Lutosławski Piano Duo, klawesynistka Gośka Isphording (*W dali ptak*), wiolonczeliści Bolesław Błaszczyk i Michał Pepol (spektakl *Milczenie syren*). Coraz więcej uwagi Sikorskiemu poświęcają także muzykolodzy i krytycy, jak Ewa Chorościan, Dorota Koziańska, Jan Topolski czy Rafał Wawrzyńczyk⁴². Przykładem na ciągłość tradycji wykonawczej jest dostępna na serwisie YouTube seria nagrań koreańskiej pianistki Hyun-Mook Lim, która o polskim kompozytorze dowiedziała się od swojej nauczycielki, Aki Takahashi⁴³ – przekaz niemal oralny, jak u Juliusa Eastmana. W ostatnim czasie także na kanale NewPolish-SchoolMusic pojawił się komplet nagrań Sikorskiego, w tym także utworów odnalezionych po latach czy i nieukończonych⁴⁴.

Jak wyglądał ten proces przypomnienia u kompozytora amerykańskiego? Jak wspomniałem wyżej, sytuacja była tu znacznie bardziej skomplikowana pod kątem dostępności materiałów. Trzeba było

determinacji i wieloletnich wysiłków jednej osoby, by to zmienić. Kompozytorka i wokalistka Mary Jane Leach pierwszy raz zetknęła się z Eastmanem na początku lat 80. podczas wspólnej gry w klubie The Kitchen i od początku była pod wrażeniem jego charyzmy, co pogłębione zostało przez późniejsze wysłuchanie na żywo jego energetycznej muzyki. W artykule *An Accidental Musicologist Passes Torch* wspomina początek swoich poszukiwań i napotkanie luki w zbiorowej pamięci o kompozytorze.

Wszystko zaczęło się w 1998 roku, kiedy chciałam znaleźć *The Holy Presence of Joan d'Arc* na dziesięć wiolonczel Juliusa Eastmana. [...] Początkowo nie myślałam o tym jako o muzykologicznym researchu – chciałam po prostu znaleźć dzieła kompozytora, którego muzykę lubiłam. Z perspektywy lat to proste poszukiwanie napędzane moim uporem okazało się istotnym działaniem naukowym, przywracającym muzykę, którą uważano za bezpowrotnie straconą. [...] Niedługo później dowiedziałam się, że kompozytorka Lois V. Vierk ma taśmę z nagraniem *Joanny*, ale kiedy poszła zrobić dla mnie kopię, okazało się, że pudełko jest puste, a kasetka zostawiona w jakimś nieznanym odtwarzaczu. To pierwsza z wielu przeszkód, jaką napotkałam, szukając muzyki Eastmana [...] Znalazłam się w błędnym kole telefonów i listów. Jedna osoba kierowała mnie do kolejnej, i tak dalej, co często prowadziło mnie do punktu wyjścia. Nie tylko było to frustrujące, ale i szokujące, widzieć jak szybko dzieło kompozytora – niedługożyjszego aktywnego członka artystycznej społeczności – może zniknąć, przepadając w szczelinach zbiorowej pamięci⁴⁵.

Potem Leach udało się jednak namierzyć nagranie *The Holy Presence of Joan d'Arc*, ale z partyturą było znacznie trudniej – nie miał jej ani reżyser dźwięku, ani żaden z wiolonczelistów. Dwie strony odnalazły się w depozycie w Lincoln Center, nieodebrane przez autora po wystawie *Contemporary American Composers* z 1982 roku. Z kolei R. Nemo Hill, ówczesny kochanek Eastmana, wspominał, że widział nuty podczas malowania jego mieszkania. Odgrzebał je ze stosu śmieci w toalecie i oczyścił z wielomiesięcznej warstwy kocich odchodów. Na marne, bo podczas eksmisji kompozytora i tak trafiły do plastikowych

⁴⁰ M. Sokołowska, *Holzwege*, „Dialog” 2015, nr 11.

⁴¹ *Z letniego salonu Zygmunta Krauzego*, PWM, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jYqugo1-H9c> (dostęp: 30.05.2025).

⁴² Por. E. Chorościan, *Muzyczny egzystencjalista – o postawie twórczej Tomasza Sikorskiego*, „Meakultura” 2014, 11.06, https://meakultura.pl/artykul/muzyczny-egzystencjalista-o-postawie-tworczej-tomasza-sikorskiego-926/#_ftn9 (dostęp: 30.05.2025); D. Koziańska, *Choroba na śmierć*, „Dialog” 2015, nr 11, <https://atorod.pl/?p=895> (dostęp: 30.05.2025); J. Topolski, *Revisiting Tomasz Sikorski: Polish Minimalism and Its Critique*, „Contemporary Music Review” 2025, nr 2–4, s. 343–361; R. Wawrzyńczyk, *Nie być Tomaszem Sikorskim*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 176, www.dwutygodnik.com/artykul/6347-nie-byc-tomaszem-sikorskim.html (dostęp: 30.05.2025).

⁴³ Przy okazji Lim dokonała spektakularnego odkrycia *Bagateli* (1975), zawartej w zbiorze fortepianowych utworów edukacyjnych *Dedykacje*, wydanym przez Agencję Autorską, por. <https://www.youtube.com/watch?v=dSkxOfZzm3Q> (dostęp: 30.05.2025).

⁴⁴ Mowa m.in. muzyce młodzieńczej, filmowej i szkiecach do *Muzyki porannej* (1985) czy *Kwintetu fortepianowego* (1987), por. https://www.youtube.com/@NEW_POLISHSCHOOL_MUSIC (dostęp: 30.12.2025).

⁴⁵ M. J. Leach, *An Accidental Musicologist Passes the Torch*, w: *Gay Guerilla...*, op. cit., lok. 239–240/547.

toreb wyrzuconych do śmieci⁴⁶. Po siedmiu latach poszukiwań Leach udało się nie tylko doprowadzić do publikacji wspomnianego albumu *Unjust Malaise*, ale i szeregu dokumentów na specjalnej podstronie. Dopiero po 2018 roku wydawcą Eastmana stała się oficyna G. Schirmer (część Music Sales Group), która obecnie ma w katalogu 60 jego partytur⁴⁷.

W odróżnieniu od nowych wykonań Sikorskiego, w przypadku Eastmana istotne okazało się publikowanie nagrań archiwalnych, które są dokumentem swoich czasów i wyznaczają do dziś pewien wzorzec interpretacji. I tak Frozen Reeds wydało (2016) zapis historycznego wykonania utworu *Femenine* przez S.E.M. Ensemble, New World Records (2017) improwizowany fortepianowy recital *Zurich Concert* z 1980, a Blume – trylogię *The Nigger Series* (2018). W tej samej wytwórni na albumie *Book of Horizons* (2014) współpracujący z Eastmanem pianista Joseph Kubera opublikował z kolei *Piano 2*. W antologii tekstów o kompozytorze wspomina, że „znaczna część praktyki wykonawczej (zwłaszcza dotyczy to utworów na wiele fortepianów) zależała od obecności Juliusa, który mógł dostarczyć wskazówek wyjaśniających niejasne czasem oznaczenia w partyturze”⁴⁸.

Równocześnie muzyka amerykańskiego kompozytora przyciągnęła nowych wykonawców i wydawców: Kukuruz Quartet nagrał *piano interpretations* (Intakt, 2018); a swoje wersje *Femenine* przedstawiły po kolei Apartment House (Another Timbre, 2019), Ensemble O (Sub Rosa, 2021), Wild Up (New Amsterdam, 2022) i Talea Ensemble z Harlem Chamber Players (Kairos, 2023). Innym szlagierem Eastmana stało się *Stay on It*, które – poza wersją ze wspomnianej wcześniej *Unjust Malaise* (New World Records, 2005) – doczekało się nowych wersji w wytwórniach Not On Label (2021) i Week-End Records (2022).

Także w Polsce Eastman zyskał nowych promotorów, jak Krzysztof Pietraszewski, dyrektor krakowskiego festiwalu Sacrum Profanum, wielokrotnie

goszczący Apartment House. *Evil Nigger* zabrzmiał tam w nowych aranżacjach na kwartet smyczkowy (Arditti) i duet akordeonowy (Maciej Frąckiewicz i Rafał Łuc), a nagranie ukazało się nakładem New World Order (2021). Wydłuża się lista czołowych wytwórni (Sub Rosa, Kairos) i wykonawców, wśród których prym wiedzie Wild Up, stawiający sobie ambitny cel nagrania wszystkich dostępnych utworów Eastmana (obecnie cztery albumy, ostatni z 2024 roku⁴⁹).

Także na polu publicystyki widać lawinowo rosnące zainteresowanie Juliussem Eastmanem. Lewis zaznaczał, że jeszcze na początku XXI wieku pomijano go w licznych leksykonach (muzyki współczesnej lub czarnych muzyków). W kolejnej dekadzie wyszły trzy kluczowe antologie: *Gay Guerilla. Julius Eastman and His Music* (University of Rochester, 2015), *Performing the Music of Julius Eastman* (University at Buffalo, 2017) i *We Have Delivered Ourselves from the Tonal – Of, towards, on, for Julius Eastman* (Savvy Contemporary, 2021). Wszystkie zawierają istotne dokumenty z epoki, połączone ze wspomnieniami przyjaciół i współpracowników bohatera, a także nowe analizy. W ostatnich latach Eastmanem interesują się liczni badacze (Andrea L. Fowler, Toni Lester, Jeff Weston⁵⁰), zajmując się wywołanymi przezeń skandalami oraz kwestiami tożsamościowymi – zgodnie z postulatami Hisamy.

O wiele istotniejszy jest proces przypominania Eastmana na polu festiwalu muzycznych i prasy popularnej. Obszerne programy poświęcono mu na takich wydarzeniach, jak MaerzMusik (2017, 2018, 2021) czy Sacrum Profanum (2019, 2022, 2024). Koncertom i płytom towarzyszą teksty w czołowych dziennikach, które zwykle akcentują wieloletnie zapomnienie i spóźnione uznanie kompozytora, także w powiązaniu z jego życiem osobistym. Wystarczy rzut oka na nagłówki: *Minimalist Composer Julius Eastman, Dead for 26 Years, Crashes the Canon* (Zachary Woolfe,

⁴⁶ Por. R. Nemo Hill, *The Julius Eastman Parables*, w: *Gay Guerilla...*, op. cit., lok. 195/547.

⁴⁷ Por. odpowiednio <https://www.mjleach.com/EastmanScores.htm> (dostęp: 30.05.2025) i [https://www.wisemusicclassical.com/catalogue/works/?composer=\[%22Julius+Eastman%22\]&yearComposed=\[0,2026\]](https://www.wisemusicclassical.com/catalogue/works/?composer=[%22Julius+Eastman%22]&yearComposed=[0,2026]) (dostęp: 30.05.2025).

⁴⁸ J. Kubera, *Recollections of Julius Eastman and His Piano Music*, w: *Performing the Music of Julius Eastman*, ed. J. Bewley, Buffalo 2017, s. 10.

⁴⁹ Por. <https://www.wildup.org/project/julius-eastman-anthology> (dostęp: 30.05.2025).

⁵⁰ Por. A. L. Fowler, *Performing Networks in the Life and Music of Julius Eastman (1940–1990)*, praca doktorska na University of Wisconsin-Madison, 2022 [pdf]; T. Lester, *Questions of Trust, Betrayal, and Authorial Control in the Avant-Garde: The Case of Julius Eastman and John Cage*, „Marquette Intellectual Property Law Review” 2019, vol. 23, no. 2; J. Weston, *To the Fullest: Organicism and Becoming in Julius Eastman’s Evil Nigger (1979)*, praca doktorska na University of Pittsburgh, 2020 [pdf].

„New York Times”, 2016); *Julius Eastman, a Misunderstood Composer, Returns to the Light* (Tom Huizenga, NPR, 2021); *He Died Homeless and Forgotten. Now Gay Black Composer Julius Eastman Finally Gets His Due* (Mark Swed, „Los Angeles Times”, 2021), *The Radical Queerness of Julius Eastman* (Erik Morse, „Vogue”, 2021).

Analogicznie do zakończenia poprzedniego rozdziału wypunktujemy parę przyczyn przywracania pamięci o Eastmanie i Sikorskim. W pierwszym przypadku będzie to przede wszystkim wzrost popularności dyskursu tożsamościowego i emancypacyjnego. Jak wskazuje Marta Beszterda van Vliet w artykule o wschodnioeuropejskich pionierkach muzyki elektronicznej, stanowi on konsekwencję tzw. nowej czy krytycznej muzykologii⁵¹. Autorka za Jamesem R. Briscoe używa pojęcia *mainstreamingu*, by określić włączanie do kanonu muzyki dotychczas pomijanych postaci kompozytorek. Wiąże się to jednak z ryzykiem opisanym przez Marcię Citron jako „dodawanie i wymieszanie”, gdzie do obowiązującej już wersji historii dopisuje się nazwiska kobiet bez refleksji nad kontekstami społecznymi i genderowymi.

Jeśli zatem (jak to czyni m.in. „Los Angeles Times”) mainstreamujemy już Juliusa Eastmana, trzeba osadzić to choćby na tle „skandali” z uniwersytetów Buffalo i Northwestern. Radykalne tytuły jego utworów – *Nigger Faggot*, *Gay Guerilla*, *Evil Nigger* – czy kontrowersyjne odczytanie *Songbook* Cage’a są istotnym elementem tożsamości i przekazu. Odrzucane w latach 70. i 80. XX wieku, stały się elementem docenianym, a może wręcz mitologizowanym na początku XXI wieku. Wystarczy zliczyć artykuły poświęcone właśnie tym działaniom Eastmana⁵², w odróżnieniu od małej liczby tekstów skupiających się choćby na jego późniejszym zwrocie religijnym.

Analogicznie, w przypadku Tomasza Sikorskiego zaczęła działać jego sława kompozytora „kultowego” czy „wyklętego”. Alkoholizm, prowokacje, wybryki

i obsesje, wreszcie nie do końca wyjaśnione okoliczności śmierci zbliżają jego biografię do „kaskaderów literatury” pokroju Marka Hłaski, Edwarda Stachury czy Rafała Wojaczka albo mniej znanego Krzysztofa Niemczyka⁵³. Do tego wyrazista muzyka Sikorskiego wiele lat pozostawała niedostępna dla przeciętnego melomana, co zawsze ożywia taki kult. Cechy charakteru kompozytora, dawniej tak uciążliwe dla najbliższego i dalszego otoczenia, po latach stają się przyciągające – nie tylko w kontekście trudnej biografii, ale także jego (nad)wrażliwości. Dawniej stygmatyzowane choroby psychiczne dzisiaj są ukazywane w nowych kontekstach, a także empatycznie odbierane przez młodsze pokolenia słuchaczek i słuchaczy⁵⁴.

Wreszcie, w obu przypadkach, działa niesłabnąca popularność nurtu *minimal music* – nawet jeśli przynależność doń Eastmana i Sikorskiego obwarowana jest pewnymi zastrzeżeniami. Z biegiem dekad coraz więcej badaczy, wykonawców i odbiorców zaczyna szukać powinowactwa stylistycznego muzyki obu twórców poza ścisłym jego kanonem, wyznaczanym nazwiskami amerykańskich pionierów czy późniejszych generacji anglosaskich kompozytorów. Stąd fenomen tzw. *holy* lub *spiritual minimalism* (wiązanego głównie z Europą Wschodnią) albo wielu odmian tzw. postminimalizmu (włączającego wpływy jazzu czy popu)⁵⁵. Powstają odrębne książki o odmianach nurtu w różnych krajach: Miklaszewska w swojej osadziła Sikorskiego w jednej z pierwszoplanowych ról. Być może, na wzór zjawiska przywracania do kanonu niedoreprezentowanych mniejszości, można jednak mówić obecnie o mainstreamingu minimalizmu, rozszarpieniu ortodoksji i docenieniu różnorodności w jego obrębie?

⁵¹ M. Beszterda van Vliet, *Gender, Canon, and Eastern European Women Pioneers of 20th-century Electronic Music*, „Glissando” 2024.

⁵² Por. I. Jean-François, *Julius Eastman: The Sonority of Blackness Otherwise*, „Current Musicology” 2020, nr 106; A. Liebman, *Nothing to practice: Julius Eastman, Queer Composition, and Black Sonic Geographies*, „Cultural Geographies” 2021, nr 29; M. Mendez, *History beyond Recovery: Julius Eastman and the Challenge of the Heterological*, „Journal of the American Musicological Society” 2024, nr 77, i wiele innych.

⁵³ To ostatnie nazwisko w kontekście Sikorskiego wymieniają m.in. Marta Sokołowska (autorka sztuki *Holzwege*) oraz Rafał Wawrzyńczyk (poeta i publicysta), w rozmowie z autorem.

⁵⁴ Por. K. Bliźniuk, *Stan umysłu Tomasza*, <https://podsluchaj.wordpress.com/2016/07/01/stan-umyslu-tomasza> (dostęp: 30.05.2025); G. Paciorek-Draus, *Tomasz Sikorski – muzyka fortepianowa. Dezintegracja, samotność, kreacja*, Warszawa 2020.

⁵⁵ Oba te nurty są obecne choćby w antologii *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. K. Gann, K. Potter, London 2013; z kolei „Contemporary Music Review” w 2025 roku wydało *Special Issue: Minimalist Music in Eastern Europe*.

PODSUMOWANIE

Mimo wszystkich istotnych różnic, biografie Juliusa Eastmana i Tomasza Sikorskiego, a także recepcja ich sztuki, wykazują wiele zastanawiających podobieństw. Procesy zapominania i późniejszego przypomnienia ich muzyki również można wytłumaczyć analogicznymi przyczynami, zaznaczając jednak odrębność przypadków. W tym drugim etapie kluczową rolę odgrywają osoby, które przywracają pamięć o twórcach mocą swojego autorytetu krytycznego (Kyle Gann, Andrzej Chłopecki), wieloletnimi badaniami (Mary Jane Leach czy Tomasz Piotrowski) albo działalnością wykonawczą lub wydawniczą (pianisci Joseph Kubera i Szabolcs Esztényi; New World / Bôlt Records). Philip Vilas Bohlman nazywa je kanonizatorami, co podsumowały Karolina Golinowska i Ewa Schreiber w swojej książce *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu*:

Bohlman podkreśla, że obecnie grupa kanonizatorów jest dużo liczniejsza i bardziej zróżnicowana niż kiedyś, przy czym jednostki, które działają w imieniu instytucji mogą czuć się po części zwolnione z osobistej odpowiedzialności za swoje wybory. Wśród kanonizatorów znajdują się dziś firmy fonograficzne, wydawcy, muzycy, muzykolodzy czy biznesmeni, którzy nie tylko kształtują kanon, ale też na nim zarabiają [...] Idąc za sugestią Bohlmanna, warto jeszcze szerzej spojrzeć na grono kanonizatorów, nawet jeśli ich społeczny autorytet i „siła sprawcza” nie będą jednakowe. Z tej perspektywy zauważymy, w jak liczne relacje wchodzi dyskurs kompozytorów z dyskursem krytyków muzycznych, historyków muzyki czy organizatorów życia muzycznego. Siła społeczna, która pozwala na umocnienie tego dyskursu, jest równie niezbędna, jak talent i samoświadomość, które są jego źródłem⁵⁶.

Modelowy jest tu przykład działalności Michała Mendyka – najpierw krytyka, potem kuratora i wydawcy – i jego współpracy z Szabolcsem Esztényim, pianistą, improwizatorem i kompozytorem. Album *Solitude of Sounds* odwołuje się do pamięci już w podtytule *In memoriam Tomasz Sikorski*, podobnie jak otwierająca go *Muzyka kreowana węgiersko-polskiego twórcy*. Nie on jeden improwizował i tworzył w dialogu z Sikorskim – podobnie robili Zygmunt

Krauze (we wspomnianym nagraniu *Hymnos*), Joanna Duda (ze swoją jazzową wersją *Zerstreutes Hinausschauen*) i John Tilbury (na płycie Bôlt Records *For Tomasz Sikorski*) czy Grzegorz Tarwid (Anaklasis na fali 2.0). W tym sensie jako wykonawcy nie tylko dbają o repertuar, lecz także o kanon, przekraczając wspomniany dychotomiczny podział Josepha Kermana.

Współczesna scena muzyczna sprzyja przekraczaniu ról, jak udowadnia to Mendyk, który ściśle współpracuje z takimi festiwalami, jak Unsound czy Sacrum Profanum. Dzięki temu nowe aranżacje *Evil Nigger* Eastmana zyskują szerszy rezonans niż pojedyncze wykonanie na tym ostatnim, w 2019 roku. Transkrypcje zamówiono u uznanych kompozytorów (Tomasz Opałka, Piotr Peszat), a zarejestrowany koncert zostaje wydany jako płyta (New World Order), do tego uwzględniająca aktualne polityczne konteksty (w akordeonową wersję zostały wplecione urywki z homofobicznej przemowy ówczesnego krakowskiego metropolity Marka Jędraszewskiego). Na rzecz Eastmana jako kanonizatorzy działają więc zarówno wykonawcy, jak i wydawcy, kuratorzy czy producenci, przy okazji zarabiając na jego mainstreamingu, jak to przewidział Bohlman.

Innego przykładu dostarcza berliński festiwal MaerzMusik, który od wielu lat zajmuje się niedoreprezentowanymi twórcami XX wieku, takimi jak Éliane Radigue, Walter Smetak czy właśnie Julius Eastman. Berliński festiwal poza obszerną monograficzną prezentacją współpracował także z galerią Savvy Contemporary na rzecz wydania książki *We Have Delivered Ourselves from the Tonal...* Nie do przecenienia jest rola środowisk pozamuzycznych w opisywanym procesie przypomnienia: zdjęcia i nuty Eastmana prezentowano na licznych wystawach, a Sikorskim zajęli się twórcy filmowi i teatralni. Wszyscy oni, wspólnie z poprzednio wyszczególnionymi kanonizatorami, zasklepiają szczeliny zbiorowej pamięci, przepisują na nowo historię.

BIBLIOGRAFIA

Augustyn Rafał, *Tomasz Sikorski*, w: *32 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa 1989, s. 99–100.

⁵⁶ K. Golinowska, E. Schreiber, *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu*, Gdańsk 2019, s. 196 i 218.

- B. Marke, *The Song Books Showdown of Julius Eastman and John Cage*, 12.07.2018, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/07/julius-eastman-john-cage-songbooks> (dostęp: 30.05.2025).
- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej: współczesność*, t. 1, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.
- Beszterda van Vliet Marta, *Gender, Canon, and Eastern European Women Pioneers of 20th-century Electronic Music*, „Glissando” 2024, <https://glissando.pl/artykuly/gender-canon-and-ee/> (dostęp: 30.05.2025).
- Bliźniuk Krzysztof, *Stan umysłu Tomasza*, <https://podsluchaj.wordpress.com/2016/07/01/stan-umyslu-tomasza> (dostęp: 30.05.2025).
- Brzostek Dariusz, Kotik Peter, Kubera Joseph, *Julius Eastman. Ekstremalnie zdolny i absolutnie niezdiscyplinowany*, w: *Wszystko jest ważne*, red. Jan Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 58–67.
- Chłopecki Andrzej, *Rozpacz nagich dźwięków – Tomasz Sikorski*, w: idem, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. Jan Topolski, Sławomir Wieczorek, PWM, Kraków 2014, s. 273–284.
- Chorościan Ewa, *Muzyczny egzystencjalista – o postawie twórczej Tomasza Sikorskiego*, „Meakultura” 2014, 11.06, https://meakultura.pl/artykul/muzyczny-egzystencjalista-o-postawie-tworczej-tomasza-sikorskiego-926/#_ftn9 (dostęp: 30.05.2025).
- Eastman Julius, *Composer as a Weakling*, „EAR Magazine” 1979, nr 5.
- Esztényi Szabolcs, Krzaczkowski Paweł, *Cisza-brzmienie–czas / Jak sejsmograf*, „Notes na 6 Tygodni” 2012, nr 82, s. 166–175.
- Fowler Andrea L., *Performing Networks in the Life and Music of Julius Eastman (1940–1990)*, praca doktorska, University of Wisconsin-Madison 2022 [pdf].
- Gann Kyle, *That Which Is Fundamental: Julius Eastman, 1940–1990*, „Village Voice” 1991, 22.01, <https://www.villagevoice.com/that-which-is-fundamental-julius-eastman-1940-1990> (dostęp: 30.05.2025).
- Garland David, *Julius Eastman*, wywiad, 1984, <https://spinningonair.org/episode-2-julius-eastman> (dostęp: 30.05.2025).
- Gay Guerilla. *Julius Eastman and His Music*, ed. Mary Jane Leach, Renée Levine Packer, University of Rochester Press, Rochester 2015.
- Golinowska Karolina, Schreiber Ewa, *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2019.
- Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Hisama Ellie M., „*Diving into the Earth: The Musical Worlds of Julius Eastman*”, w: *Rethinking Difference in Music Scholarship*, ed. Olivia Ashley Bloechl, Melanie Diane Lowe, Jeffrey Kallberg, Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 260–286.
- Isaac Jean-François, *Julius Eastman: The Sonority of Blackness Otherwise*, „Current Musicology” 2020, nr 106, <https://doi.org/10.52214/cm.v106i.6772> (dostęp: 30.05.2025).
- Kamiński Tomasz, *Unchained*, tekst w książeczce płyty Bólt Records, 2014.
- Kerman Joseph, *A Few Canonic Variations*, „Critical Inquiry” 1983, t. 10, nr 1, s. 107–125.
- Kozińska Dorota, *Choroba na śmierć*, „Dialog” 2015, nr 11, s. 72–77 i na <https://atorod.pl/?p=895> (dostęp: 30.05.2025).
- Krauze Zygmunt, Mendyk Michał, *Wywiad o niczym*, PWM, Kraków 2022.
- Leach Mary Jane, *Julius Eastman. Dorównać natchnionej pasji*, tłum. Małgorzata Cnota, w: *Wszystko jest ważne*, red. Jan Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej / Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków–Warszawa 2017, s. 48–57.
- Lester Toni, *Questions of Trust, Betrayal, and Authorial Control in the Avant-Garde: The Case of Julius Eastman and John Cage*, „Marquette Intellectual Property Law Review” 2019, vol. 23, no. 2.
- Liebman Alexander, *‘Nothing to practice’: Julius Eastman, Queer Composition, and Black Sonic Geographies*, „Cultural Geographies” 2021, nr 29, s. 481–497, <https://doi.org/10.1177/14744740211059443> (dostęp: 30.05.2025).
- Maksymiuk Jerzy, Frączyk Magdalena, *Bardzo lubię piano*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 6, s. 20–21.
- Mendez Matthew, *History beyond Recovery: Julius Eastman and the Challenge of the Heterological*, „Journal of the American Musicological Society” 2024, nr 77, s. 163–222, <https://doi.org/10.1525/jams.2024.77.1.163> (dostęp: 30.05.2025).
- Metzger Suzanne, *Eastman: I Always Thought I Was Great, but Why Does Making It Big Take so Long?*, „Reporter” 1971, 30.09.
- Miklaszewska Joanna, *Minimalizm w muzyce polskiej*, PWM, Kraków 2003.
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1997.
- Paciorek-Draus Grażyna, *Tomasz Sikorski – muzyka fortepianowa. Dezintegracja, samotność, kreacja*, Chopin University Press, Warszawa 2020.

- Pasiecznik Monika, *Musica Polonica Nova 2010*, „Dwutygodnik.com” 2010, nr 31, <https://dwutygodnik.com/artykul/1206-musica-polonica-nova-2010-tydzien-pierwszy.html> (dostęp: 30.05.2025).
- Peret-Ziemlańska Zofia, *Tomasz Sikorski (1939–88) – wspomnienie w dziesiątą rocznicę śmierci*, w: *W hołdzie zmarłym absolwentom i pedagogom Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999.
- Performing the Music of Julius Eastman*, ed. John Bewley, University at Buffalo, Buffalo 2017.
- Piotrowski Tomasz, *Sikorski: biografia*, <https://sikorski.polic.pl/index.php/pl/biografia> (dostęp: 30.05.2025).
- Piotrowski Tomasz, *Symbol i symbolizowanie w muzyce Tomasza Sikorskiego*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9, s. 129–161.
- Piotrowski Tomasz, *Tomasz Sikorski – symbol i melancholia*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 10, s. 6–7.
- Przech Violetta, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2004.
- Sikorski Tomasz, *Samotność dźwięków*, w: *XXII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1978, s. 192.
- Sikorski Tomasz, Szymański Andrzej, *O awangardzie*, „ItD” 1966, nr 43, s. 12.
- Sokołowska Marta, *Holzwege*, „Dialog” 2015, nr 11, s. 53–67.
- Strauss Renate, Eastman Julius, *Will the Real One Stand up?*, „Buffalo Evening News” 1976, 16.07.
- Thomas Adrian, *Tomasz Sikorski*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, London 2001.
- Topolski Jan, *Revisiting Tomasz Sikorski: Polish Minimalism and Its Critique*, „Contemporary Music Review” 2025, Special issue: *Minimalist Music in Eastern Europe*, s. 1–19, <https://doi.org/10.1080/07494467.2025.2553059> (dostęp: 30.05.2025).
- Topolski Jan, *Światy równoległe 20: Julius Eastman*, „Ruch Muzyczny” 2025, nr 2, s. 36–39.
- Wawrzyńczyk Rafał, *Nie być Tomaszem Sikorskim*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 176, www.dwutygodnik.com/artykul/6347-nie-byc-tomaszem-sikorskim.htm (dostęp: 30.05.2025).
- We Have Delivered Ourselves from the Tonal. Of, towards, on, for Julius Eastman*, ed. Antonia Alampi, Federica Bueti, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Savvy Contemporary, Berlin 2021.
- Weston Jeffrey, *To the Fullest: Organicism and Becoming in Julius Eastman's Evil N****r (1979)*, praca doktorska, University of Pittsburgh, Pittsburgh 2020 [pdf].
- Wójcikowska Anna, *Działalność zespołu „Warsztat Muzyczny” – fenomen wykonawstwa otwartego*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2023 [pdf].
- Wójtowicz Ewa, *Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939–1988)*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Akademia Muzyczna, Kraków 1996, s. 277–288.

SUMMARY

Jan Topolski

Sikorski / Eastman: the Processes of Forgetting and Remembering

The article is a double portrait of Julius Eastman and Tomasz Sikorski in the context of the processes of forgetting and remembering that take place in collective memory and the shaping of the repertoire and canon of music history. The first chapter lists seven analogies between the biographies and styles of two composers from the second half of the 20th century. As it turns out, the American and the Pole have much in common in terms of spectacular success and subsequent slow decline, as well as the formulation of an individual minimalist aesthetic. In the second chapter, based on recordings, studies, and publications, I analyse the gradual disappearance of their music from the discourse, which began during their lifetimes and intensified after their deaths. Based on the collected material and the previously outlined biographies, I put forward theses about the possible reasons for such oblivion: the loosening of notation, the lack of archiving and promotion, the environmental mismatch of the difficult character and loneliness of the creators. Finally, in the third chapter, I trace the return of Eastman and Sikorski to the repertoire of labels, festivals, and publishers, which began several years after their deaths. I identify the canonizers who contributed most to this process, as well as their motivations and achievements. Here, too, I try to find reasons for reviving their music: musicological investigations, the emancipatory expansion of the canon, the “cult status” and uniqueness, and the popularity of minimal music in its various forms.

Keywords

Tomasz Sikorski, Julius Eastman, minimalism, canon, notation