

„On tam być musi”. Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach

Mówienie o własnej twórczości, ulubione zajęcie wielu (zapewne większości) artystów, może być kłopotliwe – jeśli ma się na uwadze odbiorcę; nie zawsze wiadomo, które informacje są istotne, a które nie; co jest dla drugiej strony nowe, a czego ma ona już dość; co jest wyrazem indywidualności, a co zaledwie przykładem ogólnej praktyki.

Niniejszy wywód¹ chciałbym podzielić najprościej, jak się da. Mówiąc w skrócie, chodzi odpowiednio o sytuacje „na wejściu” i „na wyjściu”. Zatem najpierw: skąd się wzięła konkretna sytuacja tekstowo-muzyczna; zaś później – jaki z tego wynikł rezultat i jakie operacje dokonane na tekście wpłynęły na ostateczny kształt utworu.

AJKO CZY KURA?

Wiosną tego roku Krzysztof Lipka w popularyzatorskiej audycji o pieśni romantycznej potraktował jako rzecz naturalną – nie tylko w romantyzmie – sytuację, kiedy najpierw jest tekst, a potem muzyka. Wydawałoby się, że tak się z reguły dzieje: mówimy o muzyce „do słów”, czy o „umuzycznieniu” tekstu –

¹ Tekst obecny jest znacznym rozwinięciem wykładów, które w ubiegłych latach wygłosiłem w Akademiach Muzycznych w Warszawie i Poznaniu.

w domyśle – obdarzonego muzycznością niepełną, ukrytą czy potencjalną².

Jednakże nie jest to ani sytuacja jedyna, ani nawet typowa. Pisanie do tekstu jest normalną procedurą tam, gdzie mamy ów tekst ustalony od początku, kanoniczny – jak w muzyce liturgicznej; albo jak w klasycznej operze, gdzie opracowywano te same, na przykład Metastazjańskie, libretta, najwyżej poddawane okazjonalnym przeróbkom; wreszcie w pieśni romantycznej, układanej do gotowych liryków – często nazywanych przez samych poetów „pieśniami” (co nie zawsze było jedynie metaforą czy metonimią, lecz wręcz zachętą dla muzyków).

Ale już we współczesnej muzyce rozrywkowej tekst powstaje często do gotowej melodii, albo przy współpracy tekściarza, kompozytora i aranżera, w jednej czy wielu osobach. Klasyczna jest anegdota o genezie piosenki Beatlesów *Yesterday*, która najpierw

² Osobnego rozważenia w perspektywie historycznej wymaga zjawisko, które na własny użytek nazywam „paradoksem Słowackiego”: jego poezja – niezwykle muzyczna i znakomicie brzmiąca (poeta miał zresztą największe wśród naszych czołowych romantyków zdolności muzyczne) – znacznie rzadziej była brana na warsztat przez kompozytorów niż prostsza i mniej pod tym względem wyrafinowana poezja Mickiewicza. Można przypuszczać, że muzyki u Słowackiego (i u wielu innych) było – po prostu – „za dużo”... Stąd zresztą wynika znany fakt, że największą karierę w szczytowym okresie pieśni solowej zrobiły dzieła pisane niekoniecznie do poezji z górnej półki.

nie miała tekstu, a Paul McCartney nucił inicjalny motyw do pierwszego z brzegu zwrotu, na przykład „scrambled eggs” – co zresztą mocno mnie zdziwiło, bowiem zawsze uważałem, że tak dobrze zrośnięta z muzyką fraza tekstowa musiała powstać równocześnie z nią...

Czasem praca odbywa się „na zakładkę”, gdy autorzy tekstu i melodii (bo niekoniernie aranżacji) wzajemnie się wspierają i korygują, tworząc kolejne wersje wspólnego utworu.

Osobną sytuację mamy, gdy z gotowych tekstów kompozytor czy librecista tworzy nową całość; praktyka ta sięga co najmniej średniowiecza (z najbardziej wyrazistą realizacją w motecie), a szczególnym przypadkiem są barokowe konstrukcje typu *Mesjasza* Händla czy kantat Bachowskich. W XX i XXI wieku tego typu praktyki są liczne.

W moim przypadku, formalnie rzecz biorąc, wykorzystuję w swoich utworach teksty w sposób następujący:

1. Konkretny tekst wzięty w całości (*Ordo missae* w *Missa semibrevis*³, *Ash-Wednesday* Eliota w *Popielcu*, *Erotyk błękitny* Harasymowicza⁴ w *Erotyku*, tzw. *Ewangelia Nikodema* w *Descensus*). Tu sprawa jest prosta; tekst jest dany z góry, a decyzja o jego użyciu była, by tak rzec, jednorazowym aktem. Godzi się tylko wspomnieć, że pewnym odstępstwem od kanonu jest msza, pierwotnie wykonana bez *Credo* (skomponowanego później) jako *missa brevis*, ale z dodanym *Confiteor*. Poza tym w niektórych częściach

³ Stosuję tutaj skrócony zapis tytułów, odsyłając do listy omawianych kompozycji na końcu tego artykułu.

⁴ Czytelnik obeznany z moim katalogiem (jeśli tacy są w ogóle) zdziwi się, nie znając dwóch ostatnich utworów; są to kompozycje młodzieńcze i wycofane z użytku. *Erotyk* pisany w roku 1979 był planowany na mój – z niewiadomych dla mnie przyczyn nigdy nie zrealizowany – koncert monograficzny programowany przez Andrzeja Chłopeckiego; teraz czeka na okazję i „wolną chwilę”, gdyż wymaga istotnych ulepszeń. Natomiast *Popielec* Eliota, z którego kompletne są tylko dwie części, jest przypadkiem dość beznadziejnym, gdyż ten – jak go chciałem nazwać – monolog na bas i mały zespół instrumentalny nie może być zrealizowany, a w każdym razie wykonany, póki pozostaje w mocy autorski zakaz umuzycznienia tekstów Eliota. (Ze złośliwą satysfakcją lubię przytaczać fragment korespondencji z wydawcą, który informując mnie o odmowie zastrzeżił od razu, że „musical *Cats* stanowi jedyny wyjątek”; cóż – za takie pieniądze i cnotę stracić można...). Szkoda, bo nie tylko jestem wielbicielem tego wspaniałego poematu, ale nieskromnie uważam, że miałem na jego muzyczną postać niezły pomysł. Niestety, jeśli dobrze liczę, mógłbym się za to zabrać dopiero po dziewięćdziesiątce...

mszy obok łacińskiego użyty jest także tekst polski, w całości lub części.

2. Grupa tekstów jednego autora (oba cykle „kaligramów” Apollinaire’a⁵, *Osobne* [Miron Białoszewski], *Od Sasa* [Dariusz Sas], *Tam* [Bolesław Leśmian]). W pierwszych trzech przypadkach są to teksty kompletne, w ostatnim – fragmenty. Punktem wyjścia we wszystkich przypadkach poza ostatnim były osoby poetów, natomiast pomysł zaczerpnięcia tekstów do *Tam* z twórczości Leśmiana pojawił się już w trakcie pracy nad utworem. Impulsem była aura brzmieniowa tej poezji i bardzo ogólnie ujęta wizja świata przedstawionego. Wybór konkretnych tekstów nastąpił niespodziewanych trudności, a ostateczna selekcja nastąpiła po długotrwałych i żmudnych przymiarkach.

3. Grupa tekstów pokrewnych językowo, historycznie i/lub tematycznie (*Carmina de tempore*, *In partibus*, *A Life's Parallels*, 3 *nokturny rzymskie*, *Szczesbrzeszyn*); bardziej skomplikowany przypadek to *Symfonia hymnów*.

4. Tekst dobrany do gotowego utworu (*Sub Iove*) lub do jego nowej wersji (*Atlantyda II*).

5. Tekst napisany przez kompozytora jako część kompozycji łącznej (*Miroirs*, *Małe narracje*⁶, *Nie ma nic*, *Pierwsze czytanie*; zaliczam tu także formy paramuzyczne – jak *Słowo wiążące* i *Cisza pamięci Andrzeja Bieżana*).

6. Tekst jako „przedmiot znaleziony” (*Long Island Rail Road*, w pewnym stopniu także *Pierwsze czytanie*, a także włoskie fragmenty w *Vagor ergo sum*). W pierwszym przypadku są to – częściowo prawdziwe, częściowo parodystyczno-komentujące – zapowiedzi i napisy towarzyszące podróży z Nowego Jorku do Port Jefferson; w drugim – wyświetlane na ekranie instrukcje dla wykonawców będące parodią debaty parlamentarnej; w trzecim, znów „podróżnym” – stylizowane na autentyk zapowiedzi dworcowe (zob. niżej). Sui generis przedmiotem znalezionym są także wykorzystane w *Krupówkach* – utworze czysto instrumentalnym – rozmowy podsłuchane na zakopiańskim

⁵ Cudzysłów jest potrzebny, gdyż tylko niektóre z użytych tam wierszy są faktycznie kaligramami: *Il pleut w Trzech*, a *Voyage i Visée w Pięciu kaligramach*. Wszystkie natomiast pochodzą z tomu *Calligrammes*.

⁶ Ścisłej rzecz biorąc, tekst jest podwójnego autorstwa, bowiem wchodzi doń krótkie zwroty zaproponowane przez współwykonawczynię utworu Agatę Zubel.

deptaku, które starałem się przetranskrybować na instrumenty smyczkowe, nie przenosząc wprawdzie znaczenia, ale w miarę możliwości odwzorowując melodię, rytm i artykulację⁷.

7. Tekst istniejący obok utworu (jako komentarz lub rama sytuacyjna) – jak w *Shadow, Inc.*

Często zadaje się kompozytorom to samo pytanie: co skłoniło ich do podjęcia danego tekstu czy tematu. Często też pytający zakłada jakieś szczególne zainteresowania czy preferencje. „Sięgasz często po Apollinaire’a. Co cię w nim fascynuje?” – spytała mnie kiedyś jedna z rozmówczyń, skądinąd bardzo wnikliwa i świetnie w mojej muzyce zorientowana. Coś tam odpowiedziałem – bo faktycznie Apollinaire’em interesowałem się od dawna – ale trudno nazwać to fascynacją, a jeszcze trudniej zdefiniować. Niemniej problem pozostaje jako zagadnienie ogólne: co naprawdę powoduje, że jakiś kompozytor zainteresuje się danym tekstem? Najprostsza odpowiedź – „to zależy” – jest chyba jedyną uczciwą, ale mamy przecież przykłady wyraźnych pól zainteresowań, charakterystycznych dla poszczególnych twórców. Trudno sobie wyobrazić Messiaena korzystającego, powiedzmy, w operze ze współczesnej fabuły kryminalnej, albo Bouleza komponującego coś do kanonicznego tekstu liturgicznego. Zdarza się nawet, że twórca zafiksuje się na jakimś konkretnym dziele (jak Jean Barraqué na *Śmierci Wergilego* Hermanna Brocha). Są twórcy obracający się w kręgu przyjaciół, jak Luigi Nono, i wędrujący po rozległych terytoriach, jak Luciano Berio. Zdarza się też, że kompozytor strzela po trosze na oślep; biografowie Pucciniego mają niezłą zabawę, śledząc jego rozległe i chaotyczne lektury jako potencjalne, a zarzucone źródła inspiracji.

Zatem, pro domo sua: jako osoba wszystko-, a przynajmniej wielożerna, do tego obcuja z literaturą zawodowo, mam dość szerokie pole obserwacji⁸; niemniej da się zauważyć określone obszary

mniej czy bardziej świadomie eksplorowane. Z pewnością jest to literatura antyczna, z którą mam kontakt „od zawsze”: w mojej rodzinie i wśród przyjaciół są filolodzy klasyczni, a w domowej bibliotece antyk reprezentowany jest obficie; do tego dochodzą wspomnienia znakomitych wykładów profesora Jerzego Łanowskiego z literatury greckiej i – w ogóle – miejsce antyku w kulturze jako całości. Drugim polem – też zawodowo naznaczonym – jest barok; *Carmina de tempore* nie powstałyby bez kontaktu z najśłynniejszym polskim znawcą literackiego baroku, profesorem Czesławem Hernasem. Kolejny obszar to modernizm (w sensie historycznym – twórczość poprzedniego przełomu stuleci), który był przedmiotem mojego doktoratu i bardzo interesującym polem obserwacji; temu zawdzięczam dobór tekstów do *A Life’s Parallels* i intensywniejsze zainteresowanie Apollinaire’em, a także kilkakrotne sięgnięcie po twórczość G. M. Hopkinsa. T. S. Eliot był od wielu lat twórcą bardzo dla mnie istotnym⁹. Bliższe czasowo zainteresowania zaprowadziły mnie do Białoszewskiego i Leśmiana. A kontakt prywatny – do Dariusza Sasa, mego dawnego studenta i świetnego, oryginalnego poety.

Literackie zainteresowania spowodowały także wybór *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potockiego jako kanwy baletu; podkreślam to, gdyż właśnie kontakt z powieścią, a nie filmem Wojciecha Hasa, był decydującym impulsem. Być może nie powinienem się do tego przyznawać, ale podczas komponowania baletu znałem jedynie fragmenty słynnego dzieła Hasa, co zresztą uchroniło mnie od niepotrzebnych autosugestii i pozwoliło na szereg rozwiązań niezależnych od filmu.

Zastanawiam się natomiast nad odpowiedzią na pytanie – i nie jestem pewien, czy jej udzielenie byłoby w ogóle możliwe – o ewentualne wpływy na literackie wybory mojej dawnej praktyki kompozytora teatralnego – na przykład ważne miejsce zajmowała w niej literatura rosyjska (Gogol, Czechow, Błok, Bułhakow, Majakowski), skandynawska (Strindberg, Jersild, niezrealizowany Enquist), Büchner czy

⁷ Reakcja publiczności (w tym jednego z zakopiańskich samorządowców, który twierdzi, że rozpoznał w muzyce konkretne osoby znane na Krupówkach) świadczy, że przynajmniej częściowo zabieg się udał.

⁸ Kilkakrotnie miałem też przyjemność służyć literackim doświadczeniem kolegom-kompozytorom, którzy prosili o pomoc w znalezieniu odpowiedniego tekstu; jednakże w każdym z tych przypadków mieli oni już jakieś wstępne wyobrażenie swojej kompozycji i szukali tekstu, który będzie do niego pasował, a przynajmniej nie będzie z nim sprzeczny.

⁹ Stąd żal, że nie udaje mi się podejść po kompozytorsku do jego twórczości; oprócz *Popielca* na barierę prawną natrafiłem także przy *Symfonii hymnów*, której pierwsza część miała się kończyć fragmentem z *Czterech kwartetów* Eliota; dopiero po odmowie wydawcy zmieniłem tekst – przy pomocy Adriana Thomasa, któremu dziękuję serdecznie – na liryk T.T. Andrews’a *A Greenwich Palimpsest*.

Szekspir. Zapewne trudno mówić o bezpośrednim wpływie rozszerzającym pole zainteresowania – nie sięgałem np. po Szekspirowskie sonety czy wiersze Majakowskiego wskutek zainteresowania się sztukami tych dramaturgów. Niemniej można przypuścić, że obcowanie z konkretnymi dziełami może owocować oddziaływaniem niejako *per procura*, zwłaszcza że każdy z wymienionych autorów jest dla mnie postacią istotną i pociągającą.

FORMA I FUNKCJA

W książeczce towarzyszącej płycie *Do ut des* Dorota Kozińska przy okazji *Dedykacji*, utworu na kwartet smyczkowy z głosem, projektowanego jako ślubny prezent dla Beaty i Andrzeja Chłopeckich, ale wykonanego dopiero w 1984 roku we Wrocławiu, pisała:

Wystarczy wsłuchać się w *Dedykację*, aby zrozumieć, że tekst u Augustyna nie dopowiada, nie dogaduje i niczego nie odmalowuje. On tam po prostu być musi – jako integralny element dzieła, równoległy i równorzędny wobec materii muzycznej.

Nie ukrywam, że ta konstatacja sprawiła mi dużą radość. Ale skoro mamy jakoś zagadnienie sprowokować, owo *es muss sein* nie wystarcza. Spróbujmy zatem opisać podstawowe rodzaje kompozytorskich strategii.

Strategia pierwsza: podejście „filologiczne”. Tekst brany jest w całości, a jego konstrukcja powinna zostać możliwie dokładnie odwzorowana w muzyce. Najbardziej typowym, by nie rzec – stereotypowym, przykładem jest utwór najnowszy (choć pracę nad nim rozpocząłem co najmniej przed kilkunastu laty), mianowicie *Descensus Christi ad inferos*, z podtytułem „oratorium apokryficzne”, co oznacza zarazem posłużenie się tekstem należącym do apokryfów Nowego Testamentu, jak również *sui generis* apokryficzne i nieortodoksyjne podejście do technik stosowanych w muzyce dawnej, przede wszystkim w chorale, organum i motecie – nie poprzez stylizację, lecz poprzez wykorzystanie tradycyjnej techniki w nowym materiale, a także przez konsekwentne wprowadzanie figur retorycznych.

Dramatyczna (w sensie gatunkowym) struktura tekstu z rozbudowaną partią narracji i dużą grupą postaci działających została bezpośrednio odwzorowana w podziale zadań pomiędzy poszczególne osoby. Związek z historyczną formą pasji jest tutaj ewidentny.

W wykonaniu biorą udział trzy grupy wokalistów:

- Schola chorałowa wykonująca całość narracji unisono;
- Chór polifoniczny działający jako *turba* (czyli podający wszystkie kwestie zbiorowości) i *echo* (podtrzymujący struktury harmoniczne z asemantycznym tekstem lub bez niego);
- Chór festiwalowy (rozwiązanie zaproponowane przez organizatorów festiwalu jarosławskiego: grupa wolontariuszy – uczestników tamtejszych seminariów, o różnym przygotowaniu muzycznym, ćwicząca swoje partie podczas festiwalu) wzmacniający brzmienie burdonami i włączający się do partii unisonowych tutti.

W premierowym wykonaniu partie solowe powierzone członkom chóru polifonicznego i kilku dodatkowym zaproszonym śpiewakom.

W zamierzeniu rezultat powinien być niczym innym jak przekazem, oddaniem (angielskie *rendering* byłoby tu dobrym określeniem) wyjściowego tekstu; oczywiście zarówno kompozytorski temperament, jak i wyobrażone możliwości słuchaczy spowodowały, że materia muzyczna rozrosła się i urozmaiciła; nie chciałem iść ascetyczną drogą Arvo Pärta, choć jego *Pasja Janowa* była w pewnym (niewielkim) stopniu punktem odniesienia przy komponowaniu; zwłaszcza partia narracji jest w moim utworze pomyślana jako znacznie bardziej dramatyczna (w sensie wyrazowym) i energetyczna¹⁰.

Innym przykładem „filologicznego” podejścia do tekstu jest nieukończony *Ash-Wednesday*, w którym zamierzałem zbudować quasi-teatralną sytuację podmiotu (poemat Eliota pisany jest w pierwszej osobie) przeżywającego dramatyczną psychomachię. Nie bez wpływu na proces komponowania pozostało wykorzystanie fragmentów *Popielca* przez Jerzego Grotowskiego w *Apocalypsis cum figuris* (choć pracę nad kompozycją rozpocząłem przed obejrzeniem przedstawienia Teatru Laboratorium).

¹⁰ Jednakże po premierze uznaliśmy wraz z wykonawcami, że przydałoby się pewne uproszczenie i „schoralizowanie” niektórych fragmentów narracji.

Strategia druga: podejście „romantyczne” – nie w sensie stylistyczno-historycznym, lecz funkcjonalnym. Podejście to jest najbliższe typowej praktyce „pieśni” w jej romantycznej odmianie w postaci partii solowej z akompaniamentem fortepianu lub orkiestry i z ujęciem poszczególnych krótkich utworów w cykle. Tekst poetycki zachowany jest w całości i powierzony jednemu medium (dopiero spoglądając wstecz, zauważyłem, że – jak dotąd – zawsze jest to sopran)¹¹. Tak skomponowane są oba cykle do słów Apollinaire’a oraz *A Life’s Parallels*. Nieco inaczej przedstawia się sytuacja w przypadku pozostałych cykli sopranowych: *Carmina de tempore* i *Osobne*¹². Pierwszy z nich jest swoistą wariacją na temat barokowej kantaty solowej z bardzo rozbudowaną partią fortepianu i skromnym, ale znaczącym *obbligato* altówki. Drugi stanowi formę parateatralną; poszczególne wiersze mają swą wyrazistą sytuację quasi-sceniczną i mogą być odegrane jako minisenki w stylu „Teatru Osobnego” Białoszewskiego i przyjaciół.

Strategia trzecia: podejście „architektoniczne”. Wyjściowa struktura jest dana z zewnątrz, a poszczególne teksty zostają w niej umieszczone. Trzy najbardziej typowe przykłady to *Carmina de tempore*, *Vagor ergo sum*, a przede wszystkim *Symfonia hymnów*. W tym ostatnim przypadku poszczególne części mają podobną konstrukcję nawiązującą do starogreckich hymnów ze śpiewami początkowymi i końcowymi oraz przeplatającą się sekwencją strof i antystrof. Podobne jest także wykorzystanie poszczególnych języków (najpierw starożytne, później romańskie, na końcu angielski). Pomiędzy częściami zachodzą pewne różnice dyspozycji i oczywiście samej muzycznej materii. Nie ma bowiem zamierzonych pokrewieństw materiałowych ani pomiędzy częściami, ani między poszczególnymi ogniwami wewnątrz części; jest tylko dość konsekwentne trzymanie się modeli skalowo-harmonicznych, w każdej części innych.

¹¹ Formalnie rzecz biorąc, cykl *A Life’s Parallels* przeznaczony jest „na głos wysoki”, co może – podobnie jak w przypadku *III Symfonii* Szymanowskiego – oznaczać sopran lub tenor. Jednakże we wszystkich dotychczasowych wykonaniach partię solową wykonywały soprany; mam zresztą wrażenie, że tenor miałby problem z przebieciem się przez gęstą tkankę orkiestry w drugiej i piątej części cyklu.

¹² Wbrew praktyce językowej unikam odmiany tego tytułu przez przypadki; „osobne”, kluczowe dla postawy artystycznej Mirona Białoszewskiego, rozumiem równocześnie jako słowo w liczbie pojedynczej i mnogiej.

Cz. I Aster

Odcinek	Obsada	Autor (-rzy)	Język
Prooemium	orkiestra, elektronika	[część instrumentalna]	
Proodos	chór, orkiestra	Pindar, Ennius, Eurypides	grecki, łaciński
Stropha I	chór, orkiestra	Lukrecjusz	łaciński
Antistropha I	orkiestra	[część instrumentalna]	
Stropha II	soprany, orkiestra (+ chór)	Św. Franciszek z Asyżu	starołoski
Antistropha II	trąbka, elektronika, orkiestra	[część instrumentalna]	
Epodos	tutti	Thomas T. Andrews	angielski

Cz. II Nyx

Odcinek	Obsada	Autor (-rzy)	Język
Prooemium	chór, orkiestra	Homer, Wergiliusz	grecki, łaciński
Stropha I	chór, orkiestra	Michelangelo Buonarroti	włoski
Antistropha I	soprany, chór, orkiestra	Pierre Ronsard	francuski
Stropha II	trąbka, elektronika, chór, orkiestra	tekst anonimowy	łaciński
Antistropha II	soprany, orkiestra	Eurypides	grecki
Epodos	chór, orkiestra	Dylan Thomas	angielski

Cz. III Phos ek photós

Odcinek	Obsada	Autor (-rzy)	Język
Prooemium	elektronika, orkiestra (+ chór)	[część instrumentalna]	[łaciński]*
Stropha I	mały chór, orkiestra	[Psalm]	grecki, łaciński, hebrajski
Antistropha I	chór, orkiestra	Plotyn	łaciński
Stropha II	kwartet solistów, orkiestra	Pierre Abelard	łaciński
Antistropha II	chór, zespół instrumentalny (+ soprany)	Św. Jan od Krzyża	hiszpański
Epodos	tutti (chór tylko epizodycznie)	Gerald Manley Hopkins	angielski

* Część tę traktuję jako instrumentalną, gdyż chór pojawia się tylko pod koniec z krótkim pasmem brzmieniowym nawiązującym tekstowo do następującego wersetu psalmowego.

Symfonia powstawała przez prawie dwadzieścia lat (z długimi, niekiedy kilkuletnimi przerwami) i jej forma kształtowała się stopniowo; nawet podstawowy temat – światło (odpowiednio – światło natury, światło zapalone przez człowieka i światło mistyczne), pojawił się już w trakcie komponowania. Najważniejsze fazy pracy nad drugą i trzecią częścią nastąpiły już po premierze części pierwszej. Zatem liczne rozwiązania przychodziły stopniowo. Stopniowo postępował także dobór tekstów – przy zachowaniu wyjściowej ramy: ostatni wybrany tekst, fragment z hymnów Piotra Abelarda, został wstawiony do niemal gotowego utworu.

Także sposoby operowania tekstem są bardzo zróżnicowane: od konsekwentnego zachowania rytmiki i prozodii (jak we fragmentach wstępnych i tekście Lukrecjusza w pierwszej części, a także w duecie sopranów w epodzie części trzeciej z tekstem Hopkinsa), poprzez rytmiczną inkantację (chór i duet sopranów w strofie i antystrofie II w części drugiej), recytację niezrytmizowaną (chór w pierwszej antystrofie części trzeciej), rozbudowane figuracje (jak w duecie z tekstem św. Franciszka w części pierwszej), mocno zróżnicowane faktury z udziałem ścisłej polifonii (w kwartecie solistów z tekstem Abelarda w części trzeciej), aż po rozbitcie tekstu na cząstki i nałożenie na siebie trzech wersji językowych tego samego wersetu psalmowego (po hebrajsku, grecku i łacinie w pierwszej strofie części trzeciej). Szczególne – i jak mi się wydaje, oryginalne – rozwiązanie zostało zastosowane pod koniec drugiej antystrofy ostatniej części, gdy wizyjny tekst św. Jana od Krzyża podawany jest przez chór, zaś w pewnym momencie oba soprany wchodzi z ledwo słyszalnym burdonem (bez tekstu), co jest odwróceniem typowej sytuacji solo-tutti. Jest to półświadome odwzorowanie głównego motywu wiersza, mówiącego – bez wchodzenia w szczegóły – o niezwykłych doświadczeniach rzeczy „przekraczających wszelką wiedzę”.

Nawet jeśli w kilku momentach dałoby się odnaleźć źródło inspiracji, to w większości przypadków nie umiem wytłumaczyć powodu wybrania akurat takich, a nie innych procedur; można tylko wykręcić się formułą o podejściu „intuicyjnym” (cokolwiek by to znaczyć miało) i o quasi-teatralnej kompozycji poszczególnych odcinków. W każdym razie o kształcie finalnym decydowały względy muzyczne i ogólna koncepcja formalno-dramaturgiczna z wielkoplanowym

gospodarowaniem muzyczną energią. Z całą pewnością dramaturgia symfonii – jak w wielu innych moich kompozycjach – jest dramaturgią *d r o g i*, z kolejnymi następującymi po sobie odrębnymi odcinkami, bez wyraźnych powtórzeń¹³.

Nie zamierzam nudzić Czytelnika dalszymi introspekcyjnymi roztrząsaniem, ale jako ilustracja pewnych ogólnych procesów może się przydać historia związana z powstaniem jednego ze stosunkowo niedawnych utworów, kantaty do słów Zbigniewa Herberta *Vagor ergo sum*. Pomysł zajęcia się Herbertem nie pochodził ode mnie i częściowo został podjęty przez zaskoczenie: przedstawiciele chóru Cantores Minores Wratislavienses zaproponowali mi napisanie „czegoś”, co z uwagi na klasę zespołu przyjąłem z radością. Czy to przez zapomnienie, czy z innego powodu nikt nie powiedział mi, że projekt związany jest z Rokiem Herbertowskim, toteż ze zdziwieniem przyjąłem późniejsze o parę miesięcy pytanie: „...co tam z naszym Herbertem?”. „Z jakim Herbertem?” / „Z tym, którego piszesz dla nas. Utwór do tekstu Herberta.” / „Wiem, że mam dla Was pisać, ale nic nie wiem o Herbercie!”... I tak dalej, po nitce do kłębka odtworzyliśmy stan rzeczy. Problem był tylko w tym, że – bardzo ceniąc twórczość poety – uważałem i uważam ją za niemuzyczną, intelektualno-retoryczną, nadającą się świetnie do publicznego wygłoszenia, ale nie do śpiewu czy innej muzycznej wokalizacji – z wyjątkiem paru rytmicznych wierszy, dobrze wypadających w piosence typu Gintrowskiego. A – z całym szacunkiem wobec poprzedników – dotychczasowe próby muzycznego „poważnego” opracowania Herbertowskiej poezji uważam za chybione.

Propozycja jednak była na tyle kusząca, że warto było zastanowić się nad podjęciem wyzwania. I tu z pomocą przyszedł wiersz *Rovigo* opisujący miasto w środkowej Italii, w którym poeta nigdy nie był

¹³ Trafnie spostrzegł to Olgierd Pisarenko w recenzji z prawykonania pierwszej części symfonii na festiwalu „Wratislavia Cantans”, pisząc, że przez cały czas nie wiadomo, „co będzie za kolejnym zakretem” i że budzi to nieustające zaciekawienie. (W ogóle obraz *d r o g i* w dosłownym rozumieniu był jednym z impulsów przy komponowaniu – o czym recenzent nie wiedział, więc jego metafora jest tym istotniejsza: pojawiające się i znikające unisony instrumentalnego wstępu pierwszej części zostały zainspirowane jazdą po górskich serpentynach, zaś nagle wprowadzenie chóru i zmiana instrumentacji jest momentem wjazdu na wysoką przełęcz z otwierającym się rozległym widokiem. Banalne, ale prawdziwe...)

(przejeżdżał tylko pociągiem), ale które mimo to było dlań „osobliwym miejscem”. Prosty i piękny wiersz o nieobecności, podróży, wielości światów i biografii i wynikających z tego wszystkich dylematach. I tak, stopniowo, zacząłem rozwijać ideę kompozycji osnutej wokół Herbertowskich podróży, przede wszystkim do Włoch. Jako zapamiętały italoofil dobrze znałem włoskie koleje żelazne i charakterystyczne zapowiedzi emitowane z komputera szeregującego, jak klocki, gotowe ich fragmenty (praktyka ta przyjęła się teraz także w Polsce). Mozolnie przeglądając Herbertowskie poezje zebrane, zdecydowałem się na trzy dalsze teksty i poprzedziłem je – uzyskawszy zgodę spadkobierczyń poety – autentycznymi zapowiedziami kolejowymi (ogłaszającymi kolejno przyjazd, opóźnienie i odwołanie pociągu z powodu strajku)¹⁴. Czwarta „zapowiedź”, zaaranżowana na chór w podobny sposób jak poprzednie, pochodziła z zupełnie innego źródła, choć z tego samego kraju: to słynny epigram cesarza Hadriana o wędrującej duszyczce, *Animula vagula blandula*, świetnie pasujący do ostatniego i najdłuższego z wykorzystanych wierszy, autobiograficznej *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika*, pożegnania z dobrymi ludźmi spotkanymi w drodze. Tytuł („Wędruję/błądzą więc jestem”), ewidentna aluzja do Kartezjuszowego i Herbertowskiego *cogito/Cogito*, jest mojego pomysłu, podobnie jak tytuły poszczególnych części.

Materia poszczególnych części jest konsekwencją dostrzeżonych dominant kompozycyjnych samych wierszy: nieustanne dynamiczne falowanie – jak *arrivi e partenze* pociągów na przesiadkowej stacji Rovigo, włoskich „Koluszkach” czy „Kamieńcu Ząbkowickim”; dalej dialektyka mechanicznych powtórek i giętkich fraz, gdy Pan Cogito „rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody”; następnie zawieszony w pustce *far niente* w mało znanym i – przynajmniej dla mnie – cokolwiek enigmatycznym wierszu *Pora*; wreszcie litanie wspomnień w słynnej *Modlitwie*, zakończona quasi-chorałem z udziałem gongów o nieco messiaenowskiej proveniencji.

¹⁴ W ustaleniu dokładnego tekstu pomógł mi mój przyjaciel, palermitański historyk i archiwista Emmanuele Cosentino, któremu dziękuję serdecznie za pomoc, oraz internetowe rozkłady jazdy. Zapowiedzi pierwsza i druga dotyczą konkretnych pociągów na stacji Rovigo w konkretnym dniu, trzecia jest fikcyjna, choć bardzo prawdopodobna, zważywszy trwałą skłonność Włochów do strajkowania.

Strategia czwarta: podejście „mikrobiologiczne”. Tekst podlega rozłożeniu na elementy – leksykalne, fonologiczne, gramatyczne – i ewentualnie ponownemu złożeniu (lub pozostaje w postaci rozczłonkowanej, jak np. w *Psalmie* Heinza Holligera, gdzie tekst Celana jest praktycznie nierozpoznawalny i tylko świadomość słuchacza, ewentualnie lektura partytury, pozwala go scalić). Najwyrazistszy przykład takiej praktyki możemy znaleźć w utworze *Tam* (w istocie pierwszej części planowanego dyptyku) na skrzypce, orkiestrę bez smyczków i chór. Teksty Bolesława Leśmiana zostały najpierw rozłożone wertykalnie i horyzontalnie – zarazem na poszczególne warstwy (zwłaszcza fonetyczną i metryczną) oraz na słowa, sylaby i głoski. Istotną rolę odegrały słowa kluczowe (przede wszystkim „coś” z prominentnym „ś”), a także sylaby i słowa pokrewne im brzmieniowo. Natomiast dramaturgia partii chóralnej oparta była na stopniowym łączeniu izolowanych pierwotnie brzmień w ciągi sylab i słów (zdania, i to przerywane, pojawiają się dopiero pod koniec). Podobną strategię – z mniejszą destrukcją tekstu, ale z wyraźnie antysemantycznym rezultatem – zastosowałem we wspomnianym wyżej fragmencie psalmowym *Symfonii hymnów*.

To w wersji *serio*. W wersji *buffo* podobną praktykę zastosowałem w cyklu *Szczebrzeszyn*, który wykorzystuje popularne polskie łamańce językowe. Są dwa rodzaje polskich *tongue twisters*. Pierwszy polega na spiętrzeniu trudnych do wymówienia zbitek spółgłoskowych („chrząszcz brzmi w trzcinie”), drugi na permutacji podobnych, ale nietożsamyh brzmień w trudnym do zapamiętania i wyartykułowania porządku („w czasie suszy szosa sucha”).

W utworze wykorzystałem oba, niekoniecznie zgodnie z ich metryką. Na przykład *Chrząszcz* to nie kakofonia spiętrzonych „szypiaszczych”, lecz mini-kanon powolnych narastających w trygłosie brzmień poszczególnych fonemów. Z samej ich natury niektóre rodzą dźwięki o określonej, inne – o nieokreślonej wysokości. Z tego zestawienia powstaje wibrujące pasmo („jak w trzcinie” – głosi określenie wykonawcze), które później dopiero rozjaśnia się i wyjaśnia na samogłoskach.

Trzecie ogniwo cyklu, *Drabina*, typowy łamaneć permutacyjny, ilustruje jakby nieustanne zacinanie się mówiącego na kolejnych nieudanych próbach

wypowiedzenia słowa „powyłamywanymi”, które ustawiłem we wszystkie możliwe i w miarę sensowne zestawienia 2-, 3- i 4-sylabowe, w końcu wyładowane w zbiorowym tryumfalnym „powyłamywanymi szczeblami”.

W ostatniej części cyklu, z tekstem fraszki Jana Brzechwy, mowa o dżdżownicy, która „na czczo moszcz pije” i „moszczem, dżdżem żyje”, spędzając lato w chaszczach z chrząszczem. Rozłożony na czynniki tekst w końcu zostaje zebrany w całość i zaśpiewany w 3-głosowym chorale z wyraźnie zaakcentowanymi zbitkami spółgłoskowymi: „Na – CzCzo – moSzCzDż-Dżoo – wni – ca pi-ije” itd.

Strategia piąta: podejście „intermedialne”. W tej grupie mieszczą się wszystkie utwory, w których tekst nie zostaje w mniej czy bardziej tradycyjny sposób zaśpiewany lub powiedziany w postaci warstwy fonicznej, lecz użyty jest albo w postaci wizualnej, albo jako element świadomie nieprzystający do reszty.

Przykładem pogranicznym są *Miroirs*, utwór dla pięciu wykonawców (saksofon, puzon, kontrabas, fortepian i perkusja, a więc skład quasi-jazzowy), który z „normalnego” grania przechodzi (poprzez wpisany w partyturę i zainscenizowany rozpad koordynacji gry zespołu) do monologu, będącego parodią „hermeneutycznych” opisów utworów muzycznych w polskiej praktyce krytyczno-muzykologicznej. W idealnej sytuacji tekst powinien być mówiony w języku znanym wykonawcom, ale słabo znanym publiczności – i tak było podczas oficjalnej premiery na „Warszawskiej Jesieni” (wcześniej półoficjalnie *Miroirs* grano w Wilnie). Grali Litwini, zaś z języka litewskiego, słabo znanego w Polsce, mogło polskiemu odbiorcy prześwitywać znaczenie jedynie pewnych słów, głównie nazwisk lub terminów muzycznych i filozoficznych.

Niemniej w tym przypadku tekst zostaje w miarę normalnie wypowiedziany. Inaczej ma się rzecz w odniesieniu do utworów, w których tekst może mieć postać wizualną lub być elementem dyskursu niemuzycznego bądź muzycznego tylko w niewielkim stopniu. *Słowo wiążące* to monolog zaczynający się jak typowa prelekcja o sztuce. Prelegent najpierw mówi z głowy lub czyta z kartki na pulpicie tekst wyglądający na ciągły, który jednak stopniowo się zapętla i staje coraz bardziej absurdalny. W momencie krytycznym na przygotowanym ekranie pojawia się

matryca z „modelem do składania” – tabelką, w której poszczególnych kolumnach mamy odpowiednio łącznik, podmiot, przydawkę, orzeczenie, dopełnienia i tak dalej¹⁵. Prelegent coraz szybciej zaczyna odczytywać na chybił trafił słowa z kolejnych kolumn, aż wreszcie przechodzi do czysto fonetycznej galopady, podczas gdy tekst stopniowo znika z ekranu, zaś zdesperowany wykonawca z emfaticznym crescendo i diminuendo schodzi ze sceny¹⁶.

Pierwsze czytanie to utwór, czy raczej program do częściowo zdeterminowanej improwizacji. Na widocznym dla wykonawców i publiczności ekranie pojawiają się kolejne fazy „procedowania” parlamentarnej ustawy, będące zarazem instrukcjami dla wykonawców (podzielonych na brzmieniowo zróżnicowane „Koalicję” i „Opozycję”), formalnymi wyznacznikami etapów pracy i części dokumentu, wreszcie pseudocytatami z dyskusji. Warstwa dźwiękowa jest czysto instrumentalna (i elektroniczna), żaden tekst nie zostaje wypowiedziany. Teksty wizualne są także w *Long Island Rail Road*, gdzie mamy coś w rodzaju ścieżki dźwiękowej do niemego filmu składającego się niemal wyłącznie z napisów¹⁷. Zdarzyło się jednak także wykonanie z tekstami mówionymi: skrzypaczce Beacie Solnickiej towarzyszyło trzech aktorów Teatru „Capitol” zabawnie odgrywających poszczególne epizody podróży.

We wszystkich tych przypadkach tekst przyjmuje postać przede wszystkim, lub wyłącznie, wizualną. Nigdy natomiast nie zdecydowałem się na chwyt zastosowany przez Luigiego Nono w kwartecie *Fragmente-Stille, An Diotima*, a także częściowo w *Prometeuszu*, gdzie słuchacz ma fragmenty

¹⁵ Nie roszczę sobie prawa do tego wynalazku: jest to stary koncept, na który pierwszy raz trafiłem chyba jeszcze w latach 70. w jednym z polskich czasopism, bodaj „Polityce”. Tam była to parodia żargonu politycznego; widziałem także wersję ekonomiczną. Mojego autorstwa jest natomiast wpisanie pomysłu w scenariusz performansu, no i oczywiście sam tekst.

¹⁶ Niestety, dotychczasowe – nieliczne – wykonania tej „kompozycji” cierpiały wskutek technicznych awarii: pierwszy wykonawca, aktor Jan Blecki – o ile pamiętam – w ogóle nie miał do dyspozycji ekranu, zaś wykonujący rzecz po raz drugi kompozytor czekał bezskutecznie na zniknięcie tekstu, podczas gdy osoba obsługująca projekcję przez pomyłkę czekała na sygnał od wykonawcy; toteż cała pointa z uciekającym (jak freski w *Rzymie* Felliniego) tekstem i sensem została zaprzepaszczone.

¹⁷ Owo nawiązanie do „taperowania” do niemego filmu ma dodatkowe podłoże biograficzne: mój dziadek Leon Pfeifer, późniejszy kontrabasista Filharmonii Wrocławskiej, w młodości grywał w Stanisławowie w kinie.

z Hölderlina czytać po cichu i „domyślać” do słuchanych dźwięków. Nie chciałem powtarzać cudzego – frapującego! – pomysłu, nie mając do tego zewnętrznej motywacji.

OPERACJE NA TEKŚCIE

W większości moich kompozycji wykorzystany tekst nie ulega zmianom. (Kto chce, może w tym upatrywać filologicznej tendencji do dochowywania wierności autorowi). Z jednym wyjątkiem¹⁸ nie ingeruję ani w znaczenie, ani w strukturę językową tekstu. We wszystkich utworach z głosem solowym tekst biegnie zgodnie ze swym kształtem oryginalnym. Czasem tylko dokonuję skrótów – na poziomie strof, nie zdań – a w jednym przypadku (druga część *A Life's Parallels*) pomiędzy dwa fragmenty wiersza Whitmana *Continuities* wstawiłem drugi wiersz, *The Voice of the Rain*, stanowiący część „B” formy quasi-repryzowej. Niekiedy tylko – jak w drugiej i trzeciej części *Symfonii hymnów* – niektóre słowa ulegają powtórzeniu, czasem wielokrotnemu.

Inaczej ma się rzecz w utworach chóralnych, gdzie polifoniczna faktura skłania do rozmaitych operacji, zresztą znanych z muzyki dawniejszej: imitacji, permutacji, augmentacji itp. Podobne procedury mamy w *text-sound-compositions*, przede wszystkim w *Wariacjach na temat Marii Zduniak*, których jedynym materiałem wyjściowym są czytane przez autorkę fragmenty książki o polskich muzykach w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu¹⁹.

¹⁸ Wyjątek ten to dodanie przeczenia w jednym z wersów *Produkcji*, ostatniego ogniwa cyklu *Od Sasa*, gdzie odwrócenie sensu zdania zostało przez autora zaaprobowane.

¹⁹ M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, ZNiO, Wrocław 1984. Ten drobny i żartobliwy utworek jest jedynym śladem po projektowanym, ale nie zrealizowanym, koncercie (w tradycji wrocławskich *fun-concerts*) członków Oddziału Wrocławskiego ZKP zawierającym wyłącznie wariacje, napisane specjalnie na tę okazję przez kompozytorów wrocławskich, na tematy z twórczości innych kompozytorów wrocławskich. Maria Zduniak była wówczas jedynym muzykologiem w Oddziale i uznałem, że byłaby dyskryminowana nieuwzględnieniem jej w programie koncertu. Niestety, pozostali koledzy nie podjęli wyzwania i koncert się nie odbył, a prawykonanie *Wariacji* nastąpiło na moim koncercie monograficznym w czasie festiwalu „Musica Polonica Nova”. Godzi się jednak wspomnieć, że głos prof. Marii Zduniak został wykorzystany później w innym utworze elektronicznym, *Dali* Cezarego Duchnowskiego.

Jeszcze inne są losy tekstów w utworach, których autorstwa nie powinienem przypisywać sobie, ale w których powstaniu miałem pewien udział. Są to improwizacje nawiązujące wprost do serii praktykowanej przez duet *ElettroVoce*, czyli Agatę Zubel i Cezarego Duchnowskiego (*Improwizacje Szyborskie*, *Improwizacje dzisiejsze* itp.). Dwukrotnie zrobiliśmy coś we trójkę: były to *Improwizacje wileńskie* z tekstami współczesnych poetów litewskich w ich autorskim nagraniu oraz w polskim tłumaczeniu wykonanym na żywo podczas naszego wspólnego koncertu w Wilnie, oraz *Improwizacje dzisiejsze, jutrzejsze i pojutrzejsze* zaprezentowane podczas koncertu z serii „Siedem Nurtów Muzyki Polskiej” w Warszawie w czerwcu 2016 roku, z okazji 70-lecia Związku Kompozytorów Polskich. W tym projekcie dołączył do nas Szabolcs Esztényi, zaś teksty pochodziły z esejów poprzedzających poszczególne koncerty festiwalu.

TEKSTY WŁASNE

Kilkakrotnie w wywiadach pojawiło się pytanie o wykorzystanie moich doświadczeń filologicznych (czy – szerzej – zainteresowań językowo-literackich) w praktyczny sposób: „Czy nie kusiło pana – jako polonistę – napisanie własnego tekstu do wykorzystania we własnej muzyce?”. Zwykle odpowiadałem dwoma zdaniem: po pierwsze – nie kusiło i raczej nie kusi; nie jestem poetą czy w ogóle „literatem”, staram się te sfery, przynajmniej w kontekście praktyki kompozytorskiej, oddzielać. Po drugie – nie widzę, znając wielu wykształconych filologów nie tylko bez ambicji, ale nawet bez talentu literackiego, koniecznego związku między uniwersyteckim dyplomem a jakimś twórczym imperatywem. Własną twórczość wierszopisarską (limeryki, fraszki, powinszowania i parodie) traktuję jako zabawę, a teksty własne w utworach muzycznych to nieliczne i marginalne wyjątki.

Jednakże gdy przy pracy nad obecnym wykładem próbowałem te wyjątki zestawić, okazało się, że ani nie są tak nieliczne, ani zupełnie marginalne. Zestaw własnych tekstów obejmuje rzeczy następujące:

- *Słowo wiążące* (monolog – performance) 1984
- *Cisza pamięci Andrzeja Bieżana* (zestaw przezroczny) 1984/2000
- *Miroirs* dla pięciu wykonawców 1997

- *Nie ma nic. Madrygał na wiele głosów do słów własnych* na chór mieszany 2000
- *Małe narracje* na zespół instrumentalny, dwa głosy recytujące i elektronikę 2003
- *Pierwsze czytanie* dla dwóch grup improwizujących muzyków z elektroniką 2016.

Jest także przypadek marginalny w innym znaczeniu: *Piosenka dla Jerzego Olka*, wiersz – jedyny w mojej „tece”, który traktuję poważnie – napisany na prośbę tego zaprzyjaźnionego fotografika i teoretyka sztuki²⁰. Tenże od przedstawicieli różnych branż artystycznych i naukowych zbierał refleksje na temat jego własnego projektu pod nazwą „Bez-wymiar iluzji”. Miało to pozostać swego rodzaju romantyczno-konceptualnym tekstem bez muzyki, ale w pewnym momencie – wędrując po wieczornym Duisburgu w czasie krótkiej tam wizyty – zaimprovizowałem melodię, którą zapewne kiedyś jednak ktoś wykona.

Drugi przypadek to tekścik napisany wspólnie z Maciejem Kazińskim na prośbę Cezarego Duchnowskiego, który potrzebował czegoś „w stylu ludowym” do melodii użytej w jego części naszego wspólnego – z nim, Kazińskim i Agatą Zubel – projektu, drugiej odsłony *Double Exposure*. To już jednak trudno traktować inaczej jak w kategoriach wygłupu.

TYTUŁY

Przed wielu laty „Ruch Muzyczny” przy pomocy Biblioteki ZKP publikował spisy nowopowstałych polskich kompozycji. W którymś momencie pojawiła się tam wzmianka o skomponowanej przeze mnie *Atlantydzie* (nie umiem już powiedzieć, czy chodziło o pierwszą, czy o drugą wersję). Zareagowała na to Grażyna Pstrokońska-Nawratil z przyjacielską, ale dość smutną pretensją: „Przez ciebie nie mogę napisać utworu!...” / „Dlaczego?” / „Zobaczyłam, że napisałeś *Atlantydę*.” / „I co z tego?” / „Ja też miałam

pomysł na »Atlantydę«...” / „No to pisz. Tytuł nie jest ani oryginalny, ani zastrzeżony.” / „No nie. W tej sytuacji nie mogę.” / „To dla ciebie tytuł jest tak ważny?” / „Tak. Zawsze zaczynam od tytułu i jak coś się stanie, to nie mogę pisać.”

Tako rzecz GPN. W moim własnym przypadku jest często odwrotnie: tytuł pojawia się na końcu, czasem wręcz po napisaniu całości. Tak zresztą było z pierwszą *Atlantydą*, która nie miała żadnego związku z Platońskim mitem, będąc jedynie studium rozkładających się faktur i harmonii. Tytuł pojawił się po napisaniu partytury – co nie przeszkodziło recenzentom w doszukiwaniu się w muzyce naturalistycznych czy symbolicznych efektów. Można zatem powiedzieć, że druga wersja utworu, już z tekstem Platona opowiadającym historię zatopionego państwa, jest produktem ubocznym recepcji wersji pierwszej.

Jednakże nawet te przyklejone ex post tytuły nie są przypadkowe i często zawierają w sobie więcej niż jedną warstwę znaczeniową. *Miroirs* odnosi się zarówno do wielostronnie wykorzystywanej w utworze formy zwierciadlanej, jak i estetycznej koncepcji „odbicia”, a także użytych w utworze cytatów z tryptyku Ravela. *Vagor ergo sum*, rzecz jasna, odsyła zarazem do Kartezjusza parafrazowanego przez Herberta (z wierną postacią Pana Cogito) i do motywu podróży. Tytuły *Trzech nokturnów rzymskich* (*Sub Iove*, *Sub rosa* i *Sub specie aeternitatis*) łączą w jedną całość zarówno teksty z różnych epok rzymskiej klasycyzacji, jak również łacińskie idiomy, których w wyjściowych tekstach nie ma, ale które, jak mi się wydaje, dobrze oddają treść poszczególnych utworów²¹. *Monadologia* (pod- czy nadtytuł *III Kwartetu smyczkowego*) z jednej strony odwołuje się do Leibniza i idei monady jako takiej, z drugiej – jest swego rodzaju odpowiedzią na cykl *Monad* Cezarego Duchnowskiego. *Pierwsze czytanie* odnosi się zarówno do idei „prób czytanych”, parlamentarnych procedur, jak i częściowo także do czytań liturgicznych²². *Symfonia hymnów* jest prostym

²¹ Dorota Kozińska, autorka tekstu na płycie z *Nokturnami*, zauważa, że wszystkie trzy idiomy są proveniencji późniejszej niż każdy z użytych tekstów, o czym, komponując, nie wiedziałam. Nie unieważnia to jednak sensu tytułu, który odnosi się do całości muzyczno-tekstowej i do udziału poszczególnych utworów w cyklu.

²² Tu jednak tytuł pojawił się na początku i był faktycznie impulsem do napisania całego utworu. Podobnie miała się rzecz z *Krupówkami*, które od początku miały być kroniką dwudziestu

²⁰ Jerzy Olek był także inspiratorem naszej wspólnej (wraz z architektem Tadeuszem Sawą-Borysławskim) instalacji przestrzenno-dźwiękowej *Obraz na pozór* przedstawionej na festiwalu „Wratislavia Cantans” w 1999 r., w której warstwa dźwiękowa składała się z brzmień użytych w przygotowaniach aparatów fotograficznych oraz z ich nazw, stanowiących materiał do elektronicznej obróbki. W ogóle struktura i semantyka tej instalacji wymaga osobnej analizy.

stwierdzeniem faktu, że utwór składa się z trzech kolejnych hymnów, ale jest zarazem świadomym nawiązaniem do *Symfonii psalmów* Strawińskiego i – pośrednio – do *Symfonii pieśni żałobnych* Henryka Miłkołaja Góreckiego, któremu utwór jest dedykowany²³. (Notabene pierwsze, częściowe wykonanie symfonii połączyliśmy z dziełem Strawińskiego.)

Oczywiście sporą grupę stanowią tytuły neutralne, określające formę – jak kolejne kwartety smyczkowe czy *Rondeau*, lub tożsame z tytułami użytych tekstów, jak *Erotyk błękitny*, *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy *Descensus*.

*

Czy to wszystko ma jakiś wspólny mianownik? Co może uogólnić kompozytor z temperamentem teoretyka? Tu przysłowiowe cielę przedmiotowo-podmiotowe zaczyna się drapać w swe obie głowy. Nie wiem; podałem trochę informacji, a nad syntezą niech się głowi badacz, gdyby go naszła ochota. *Nescio quid*. Tak wyszło. Zdarza się przecież (pisał o tym Schönberg²⁴), że kompozytor ulega tylko pierwszemu impulsowi płynącemu z tekstu i pisze utwór niemal bezwiednie, nie dbając o jego podłoże i szczegółowe sensory – co wcale nie musi prowadzić do artystycznej porażki czy rozminięcia się z istotną zawartością czy wymową owego tekstu. W moim przypadku niemal zawsze impuls do wykorzystania tekstu w kompozycji wyszedł od niej samej, od konkretnego pomysłu; a jak to się mogło plasować w „systemie” – trudno mi orzekać. Ważne, że faktycznie zawsze zależało mi na tym, żeby tekst tam „być musiał”, nawet na zasadzie paradoksu, w formie ułomnej czy hybrydycznej, albo dla osiągnięcia efektu obcości czy nieobecności.

czterech godzin z życia zakopiańskiej ulicy. Tytuł stał się także załącznikiem *III Kwartetu smyczkowego „Monadologia”*. Te przypadki są jednak w zdecydowanej mniejszości, choć zauważyłem, że w ostatnich latach jest ich więcej niż dawniej.

²³ Nie była to zresztą pierwsza forma tytułu – m.in. ze względu na tematykę myślałem przez pewien czas o nazwaniu utworu *Symfonią światła* (nb. podobny tytuł sugerowała jedna z recenzentek po premierze); jednakże uznałem go za pretensjonalny i zdecydowałem się na bardziej techniczno-genologiczną *Symfonię hymnów*.

²⁴ A. Schönberg, *Stosunek do tekstu*, przeł. M. Kurecka, [w:] L. Rogoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, Kraków 1978, s. 391–395.

UTWORY PRZYTOCZONE

A Life's Parallels na głos wysoki i orkiestrę (teksty G. M. Hopkinsa, W. Whitmana, E. Pounda, Chr. Rossettiego), 1983

- Henryka Januszewska, Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej, dyr. Mieczysław Gawroński, Wrocław 1985 (Dni Nowej Muzyki)

Ash-Wednesday monolog na bas, flet, saksofon, gitarę i wiolonczelę do słów T. S. Eliota (nieukończony), 1971–1972

Atlantyda II na wielką orkiestrę i chór (tekst Platona), 1983

- Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej, dyr. Karol Stryja, Warszawa 1984 (Warszawska Jesień)

Carmina de tempore na sopran, fortepian i altówkę do słów dawnych poetów polskich (H. Morsztyna, Z. Morsztyna, D. Naborowskiego, D. Rudnickiego, M. Sępa-Szarzyńskiego), 1981

- [bez cz. 5.] Henryka Januszewska, Maria Grażyna Kulka, Bogusława Hubisz, Wrocław 1983 (Dni Nowej Muzyki) [całość] Henryka Januszewska, Szabolcs Esztényi, Beata Raszevska, Wrocław 1991 (Wratislavia Cantans)

Cisza pamięci Andrzeja Bieżana zestaw przezroczy (tekst kompozytora), 1984

- Wrocław 2000 (Musica Polonica Nova)

Cztery pieśni śląskie na chór mieszany (teksty i melodie ludowe), 1970–1971

- CMW, dyr. Piotr Karpeta, Wrocław 2009

Dedykacja na sopran i kwartet smyczkowy (tekst G. Apollinaire'a), 1979

- Henryka Januszewska, Kwartet Śląski, Wrocław 1984 (Musica Polonica Nova)

Descensus Christi ad inferos, oratorium apokryficzne w jedenastu częściach do tekstu z Ewangelii Nikodema, ca 1990–2016

- CMW, Schola Cantorum Minorum Chosoviensis, Chór festiwalowy, dyr. Piotr Karpeta, Sławomir Witkowski, Robert Pożarski, Jarosław 2016 (Pieśń Naszych Korzeni)

Erotyk błękitny na chór żeński, męski kwartet wokalny i orkiestrę smyczkową (tekst J. Harasymowicza) 1979–1980 (niewykonany)

In partibus na chór męski i dwa fortepiany do słów pisarzy łacińskich, 1995 (zaginiony, niewykonany)

Krupówki. Utwór cykliczny nr 5 na zespół smyczkowy, 2016

- Aukso, dyr. Marek Moś, Zakopane 2016 (Dni Muzyki Karola Szymanowskiego)

Long Island Rail Road from Pennsylvania Station, N.Y.C. to Port Jefferson, Suffolk, L. I. (eastbound). Change at Huntington, or From Nathan Milstein to Paul Zukofsky, for Solo Violin for LASROM TYCHY na skrzypce i przedmioty towarzyszące, 1984

- Zbigniew Szuffat, Wrocław 1984 (Musica Polonica Nova)

Małe narracje na dwa głosy recytujące, zespół kameralny i elektronikę (tekst kompozytora), 2003

- Agata Zubel, Rafał Augustyn, Cezary Duchnowski, zespół instrumentalny, Wrocław 2003 (w ramach programu zbiorowego *Double Exposure*)

Miroirs dla pięciu wykonawców (tekst kompozytora), 1997

- Ex Tempore / Saga Duo, Wilno/Warszawa 1997 (Warszawska Jesień)

Missa semibrevis na chór i organy, 1998/2012

- [bez Credo] Witold Zaborny, Camerata Silesia, dyr. Anna Szostak, Katowice 2007 (Festiwal Prawykonania) [całość – nagranie] Julian Gembalski, CMW, dyr. Piotr Karpeta, Wrocław 2013

Nie ma nic. Madrygał na wiele głosów do słów własnych, 2000

- Camerata Silesia, dyr. Anna Szostak, Warszawa 2000

Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia na chór mieszany, 1. *Epistoły*, 2. *Piosenka dla koszykarzy*, 3. *Jesienna choroba*, 4. *Produkcja* (teksty D. Sasa), 2004–2005

- [cz. 3. 4.] CMW, dyr. Piotr Karpeta, Wrocław 2005 [całość – nagranie] wyk. jw., Wrocław 2013

Osobne. Cztery wiersze Mirona Białoszewskiego na sopran, flet i harfę, 1. *Obierzyny*, 2. *!o!*, 3. „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*”, 4. *O obrotach rzeczy*, 1999

- Bogna Forkiewicz, Grażyna Zbijowska, Anna Sikorzak-Olek, Wrocław 2000 (Musica Polonica Nova)

Pierwsze czytanie. Rapsodia (nie)parlamentarna dla dwóch grup wykonawców z elektroniką i PowerPoint, 2015–2016

- Wrocławska Orkiestra Improwizująca, kier. Rafał Augustyn i Dariusz Jackowski, Wrocław 2016

Pięć kaligramów Apollinaire'a na sopran i fortepian, 1. *Voyage*, 2. *Mutation*, 3. *Photographie*, 4. *Visée*, 5. *Le départ*, 1990

- Maria Czechowska-Królicka, Alina Wojtowicz, Wrocław 1998

Shadow, Inc. A parable for four performers after H. C. Andersen, 2004

- Ensemble Nordlys, Lars Pryn (recytator), Kopenhaga 2005

Słowo wiążące performans dla jednego wykonawcy z przezrociami (tekst kompozytora), 1984

- Jan Blecki, Wrocław 1984 (Musica Polonica Nova)

Symfonia hymnów na głosy, instrumenty i elektronikę (teksty różnych autorów), 1. *Aster*, 2. *Nyx*, 3. *Phos ek photós*, 1984–2004

- [tylko cz. 1.] Olga Pasiecznik, Urszula Jankowska, Matthias Kamps, Dariusz Noras, Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej, dyr. Mirosław J. Błaszczuk, Wrocław 2001 (Wratislavia Cantans)
[całość] Ingrid Attrot, Joanna Burton, Matthias Kamps, Grzegorz Gorczyca, Chór FN, Sinfonia Varsovia, dyr. Renato Rivolta, Warszawa 2004 (Warszawska Jesień)

Szczebrzeszyn. Pięć łamańców językowych na chór dziecięcy (teksty anonimowe i J. Brzechwy), 1991

- Chór Żeński Liceum Muzycznego w Poznaniu, dyr. Henryk Górski, Poznań 1991 (Biennale Sztuki dla Dziecka)

Tam. Muzyka na skrzypce, głosy i instrumenty (teksty B. Leśmiana), 2002–2013

- Christine Pryn, Chór NFM Wrocław, POR, dyr. Renato Rivolta, Warszawa 2013 (Warszawska Jesień)

Trzy kaligramy Apollinaire’a na sopran i fortepian, 1. *Liens*, 2. *Il pleut*, 3. *Toujours*, 1977

- wykonane tylko 2., Małgorzata Armanowska, Cweta Żelobowska, Erewan ca 1990

Trzy nokturny rzymskie na chór mieszany (teksty Q. Ennius, C. Valeriusa Catullusa, L. Annaeus Seneki) 1986–1991

- Schola Cantorum Gedanensis, dyr. Jan Łukaszewski (*Sub Iove* – Wrocław 1987 [Wratislavia Cantans]; całość – Wrocław 1994 [Musica Polonica Nova])

Vagor ergo sum. Mała kantata do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych na chór mieszany i gongi, 1. *Arrivo / Rovigo*, 2. *Ritardo / Oratio*, 3. *Niente / Pora*, 4. *Animula / Iovis omnia plena*, 2007–2008

- [bez cz. 4] CMW, dyr. Piotr Karpeta, Wrocław 2008 [całość] wyk. jw., Wrocław 2011 (Musica Polonica Nova)

Wariacje na temat Marii Zduniak. Parasłuchowisko (muzyka elektroniczna), 2000

- Wrocław 2000 (Musica Polonica Nova)

BIBLIOGRAFIA

- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Kraków 1986.
- Kozińska Dorota, [bez tytułu], komentarz do płyty: Rafał Augustyn, *Do ut des. Music for and with quartet*, CD Accord, Warszawa 2010.
- Kozińska Dorota, *Agrapha dogmata Augustyna*, komentarz do płyty: Rafał Augustyn, *Sub Iove. Music for and with choir*, CD Accord, Warszawa 2013.
- Pisarenko Olgierd, *Dziewięć wrześniowych dni*, „Ruch Muzyczny” 2001 nr 21, s. 29.
- Schönberg Arnold, *Stosunek do tekstu*, przeł. Maria Kurecka, [w:] Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978, s. 391–395.
- Szczepeńska-Lange Elżbieta, *Rafał Augustyn „Symfonia hymnów”*, „Ruch Muzyczny” 2004 nr 23, s. 25–27.
- Zduniak Maria, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, ZNiO, Wrocław 1984.

SUMMARY

Rafał Augustyn

‘It has to be there’. An attempted overview of textual-musical relations in my compositions

The first part of this text surveys situations in my compositions in which a text (or a group of texts) is chosen to be set to music. The next part is devoted to functional aspects in light of the titular formula. I will then discuss detailed operations carried out on the texts (not particularly frequent) and the role of titles in relation to the verbal text and its verbal-musical realisation. A separate paragraph deals with my own texts used in my music.

Keywords

Polish music of the twentieth and twenty-first centuries (contemporary Polish music), words and music, composer’s self-reflection, Wrocław – composers, Rafał Augustyn