

Ewa Czachorowska-Zygor

Twórczość symfoniczna i kameralna

Adama Walacińskiego.

Prezentacja. Interpretacja.

**NINIEJSZA PRACA POWSTAŁA W RAMACH PROGRAMU
INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA „MUZYCZNE BIAŁE PLAMY”**

Rudawa 2012 r.

Spis treści

I.	Periodyzacja twórczości.	3
II.	Prezentacja analityczna wybranych utworów symfonicznych i kameralnych. Geneza. Uwagi analityczne. Próba interpretacji.....	5
	1. <i>SONATA H-MOLL</i>	5
	2. <i>ROTAZIONE</i>	9
	3. <i>LIRYKA SPRZED ZAŚNIĘCIA</i>	14
	4. <i>DICHROMIA</i>	18
	5. <i>ALLALOA</i>	21
	6. <i>DRAMMA E BURLA</i>	25
	7. <i>SYMFONIE OGRODÓW</i>	31
	8. <i>PEZZO LIRICO</i>	41
	9. <i>CANTI NOTTURNI</i>	44
III.	Adam Walaciński jako kompozytor. Przemiany stylistyczne w jego twórczości....	48
	1. Wokół dwunastodźwiękowości i serializmu	48
	2. Wpływy sonorystyczne.....	50
	3. Elementy aleatoryzmu	51
	4. Zmiana perspektywy – nowe spojrzenie na tradycję.....	53
	4.1. Materiał dźwiękowy	53
	4.2. Element melodyczny	53
	4.3. Dźwięk i jego parametry	54
	5. Zespoły wykonawcze.....	55
IV.	Postscriptum.....	56
	Aneks	57
	1. Adam Walaciński – biogram	57
	2. Utwory prezentowane w pracy – dane faktograficzne.....	58
	Bibliografia pracy.....	60

NINIEJSZA PRACA JEST OBJĘTA OCHRONĄ PRAWA AUTORSKIEGO I JEJ WYKORZYSTANIE W JAKIEJKOLWIEK FORMIE WYMAGA ZGODY AUTORA LUB INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA

Różnorodność zainteresowań artystycznych stanowi jedną z cech wyróżniających osobowość Adama Walacińskiego. Działalność kompozytorska, publicystyczna, krytyczna i pedagogiczna to najistotniejsze sfery jego aktywności. Wśród nich miejsce szczególne zajmuje niezwykle szeroko pojmowana działalność kompozytorska. Obejmuje ona zarówno twórczość autonomiczną, jak i funkcjonalną, związaną z potrzebami filmu, teatru i telewizji. Warto podkreślić, iż jako kompozytor Adam Walaciński współpracował z najwybitniejszymi polskimi reżyserami filmowymi, m.in. Jerzym Kawalerowiczem, Stanisławem Lenartowiczem, Januszem Zawieyskim, Krzysztofem Zanussi oraz teatralnymi, m.in. Krystyną Skuszą, Józefem Szajną, Jerzym Krasowskim, Andrzejem Witkowskim. Choć muzyka funkcjonalna wyraźnie zdominowała działalność Adama Walacińskiego w latach 60. i 70., to jednak pierwsze próby kompozytorskie związane są ze sferą muzyki autonomicznej. Powstałe u progu lat 50. utwory wyznaczają początek drogi twórczej, która pozostaje nadal otwarta, a ich autor niezmiennie należy do grona postaci żywo obecnych w życiu artystycznym i kulturalnym.

I. Periodyzacja twórczości.

Dorobek w zakresie muzyki autonomicznej Adama Walacińskiego obejmuje ok. 60 kompozycji, wśród których znajdują się zarówno dzieła orkiestrowe, kameralne jak i solowe.

Utwory skomponowane na początku lat 50., jeszcze podczas prywatnych studiów kompozycji u Stefana Kisielewskiego, tworzą krótki okres wstępny. Z punktu widzenia młodego adepta kompozycji, stanowią one swoiste próby warsztatowe, dające możliwość praktycznego wykorzystania różnych technik kompozytorskich, środków wykonawczych oraz rozwiązań formalnych (*Szkice kurpiowskie* na orkiestrę kameralną, 1951; *Dwa mazurki à la manière de Szymanowski* na fortepian, 1953; *Etiuda fortepianowa*, 1953; *Sonata h-moll* na fortepian, 1954; cykl 15 miniatur na fortepian *Pele-mele*, 1955-56).

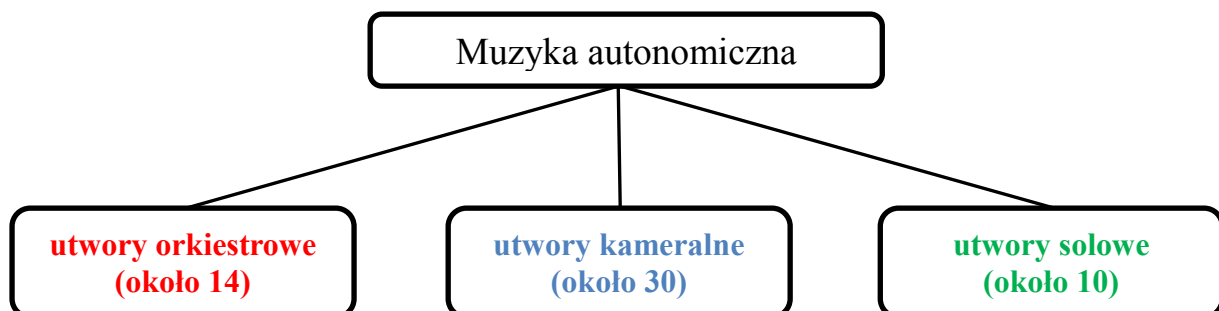
Rok 1957 otwiera pierwszą – z dwóch – zasadniczych faz twórczości Adama Walacińskiego, trwającą do około połowy lat 80. Ten dość długi okres naznaczony jest przede wszystkim poszukiwaniem nowych rozwiązań techniczno-warsztatowych, które przez wiele lat pozostawały niedostępne dla polskich kompozytorów. Ów rys, tak charakterystyczny dla muzyki polskiej tego czasu, dla krakowskiego twórcy był czasem fascynacji awangardą o przeróżnych obliczach: od dwunastodźwiękowości i serializmu (*Liryka sprzed zaśnięcia* na sopran, flet i dwa fortepiany, 1963; *Dichromia* na flet i fortepian, 1967), poprzez sonoryzm

(*Canzona* na wiolonczelę, fortepian i taśmę, 1966; *Sequenze per orchestra con flauto concertante*, 1963) po aleatoryzm (*Allaloo* na fortepian, 1970; *Ariel* na flet i klawesyn, 1970).

Połowa lat 80. wyznacza początek drugiej, trwającej do dziś fazy twórczości kompozytora. Jej determinantem staje się zbliżenie ku tradycji, niosące za sobą nowe spojrzenie na problemy warsztatowe. W kolejnych utworach następuje uproszczenie języka dźwiękowego oraz powrót do bardziej tradycyjnych środków wyrazu (m.in. *Dramma e burla* na orkiestrę symfoniczną, 1988; *Fantasia sopra «Ave Maris Stella»* na wiolonczelę solo, 1997; *Symfonie ogrodów* na orkiestrę symfoniczną, 2003; *Canti notturni* na saksofon altowy i wiolonczelę, 2008; *Pezzo lirico* na saksofon altowy i taśmę ad lib., 2008).

Dokonując przeglądu dorobku Adama Walacińskiego w zakresie muzyki autonomicznej, nietrudno zauważyć, iż twórczość ta zdominowana zostaje przez *musica da camera*, co świadczy o pewnych preferencjach gatunkowych i wykonawczych kompozytora, a zarazem pozwala określić go przede wszystkim jako kameralistę. Ten typ muzyki stanowi swego rodzaju *constans* w dorobku artysty, pojawia się wraz z pierwszymi próbami kompozytorskimi i pozostaje obecny do dziś.

Utwory orkiestrowe, które pod względem ilościowym stanowią zdecydowanie mniejszą grupę, przynależą w dużej mierze do drugiego okresu twórczości. W pewnym stopniu wynika z dużej aktywności Adama Walacińskiego na polu muzyki funkcjonalnej w latach 60. i 70., co wielokrotnie dawało wówczas artyście możliwość wypowiedzenia się za pomocą dużego aparatu wykonawczego.



II. Prezentacja analityczna wybranych utworów symfonicznych i kameralnych. Geneza. Uwagi analityczne. Próba interpretacji.

1. SONATA H-MOLL

Powstanie *Sonaty h-moll* przypada na okres prywatnych studiów kompozytora u Stefana Kisielewskiego. Tym samym utwór odczytywać można jako realizację swego zadania kompozytorskiego z zakresu muzyki fortepianowej. Choć tytuł przywodzi na myśl *Sonatę h-moll* Franciszka Liszta, nie należy widzieć w niej bezpośredniego wzorca. Jeśli wskazać można na pewne inspiracje – głównie natury stylistycznej, ale dotyczące również sfery harmoniczej i fakturalnej – to dotyczyć będą one raczej muzyki fortepianowej Aleksandra Skriabina.

Sonata posiada formę jednoczęściową. Przebieg utworu ukazuje jednak wyraźnie typowe dla formy sonatowej komponenty: ekspozycję – zawierającą dwa, skontrastowane wyrazowo tematy, przetworzenie – pod względem materiałowym oparte przede wszystkim na grupie tematu I oraz reprzyę wraz z finałową kodą. Tym samym, utwór nawiązuje do tradycyjnej formy sonatowej, choć – jak twierdzi kompozytor – jego zamierzeniem nie była synteza zasad konstrukcyjnych związanych z formą i cyklem sonatowym.¹

Walaciński sięga do tradycji nie tylko w zakresie formy. Dotyczy to również materiału dźwiękowego. W utworze dominuje typ myślenia właściwego dla okresu przełomu pomiędzy późnym romantyzmem a ekspresjonizmem, który chwilami łagodzony bywa elementami tonalno-funkcyjnymi. Tym samym zatarciu ulega wyrazistość struktury harmoniczej, a poszczególne akordy łączone są na zasadzie swobodnego zestawiania. Tonacja zaznaczona przez kompozytora w tytule – h-moll – stanowi najważniejszy punkt odniesienia, pojawiając się w momentach istotnych z punktu widzenia architektoniki utworu: zgodnie z zasadami formy sonatowej na początku ekspozycji i reprzy, w otwarciu przetworzenia oraz w finałowej kodzie.

Tematy – szeroko rozbudowane – tworzą grupy tematyczne, które zgodnie z ideą formy sonatowej zostają wyraźnie skontrastowane pod względem melodycznym, harmonicznym, fakturalnym i wyrazowym. Temat pierwszy charakteryzuje się odwróceniem tradycyjnych planów w budowaniu formuł tematycznych (linia melodyczna zawarta jest w dolnym głosie, podczas gdy górny pełni funkcję kolorystyczno-harmoniczną). Gęsta

¹ Na podst. rozmowy autorki z kompozytorem, 20.01.2011.

faktura górnego planu oraz jego duże nasycenie interwałowe sprawia, iż linia melodyczna – oparta głównie na ruchu sekundowo-tercjowym – stanowi tu raczej wynik następstw kolejnych pionów akordowych. Nasycony typ brzmienia utrzymany w dynamice *forte* nadaje całości dramatyczny, niemal ekspansywny charakter.

Allegro appassionato

Przykład 1. A. Walaciński, *Sonata h*, t. 1-5²

Grupa tematu drugiego posiada wyraźnie kantylenowy charakter. Zmianie wyrazowej towarzyszy zamiana planów – zdecydowana dominacja głosu górnego, prowadzonego w przeważającej mierze jednogłosowo, pozostaje w wyraźnej opozycji do akordowo brzmiącego tematu pierwszego. Melodyka – kształtowana w sposób linearny – eksponuje w przeważającej mierze duże interwały (głównie kwartę, tryton i kwintę). Jest to jednocześnie jeden z nielicznych w całym utworze fragmentów, utrzymanych w dynamice *piano*.

Melodyka – wbrew tradycyjnemu ujęciu – nie jest w *Sonacie* Walacińskiego elementem formotwórczym. Zostaje ona w dużej mierze podporządkowana harmonice i z niej

² Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Sonata h*, kopia z rękopisu za zgodą kompozytora

wyływa, co zostaje dodatkowo podkreślone przez dominującą w utworze fakturę akordową. W przebiegu linii melodycznej najistotniejszą rolę odgrywają interwały sekundy małej, tercji małej, kwarty i trytonu. Mają one również decydujące znaczenie dla kształtowania pionów akordowych, co prowadzi do silnego wzajemnego oddziaływania myślenia w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym.

W warstwie harmoniczej zwraca uwagę relacja tonalna pomiędzy głównymi myślami muzycznymi ekspozycji: h-moll – C-dur. Tematy pozostają zatem – odwołując się do tradycyjnego systemu tonalnego – w stosunku subdominanty neapolitańskiej, co tworzy ciekawą relację harmoniczną. W odniesieniu do żadnego z nich nie można jednak powiedzieć, aby wskazane tonacje stanowiły płaszczyznę dominującą. Zaznaczają się one raczej na wstępie każdej z grup tematycznych, aby następnie dość szybko przejść w ciąg *quasi*-modulacyjny. Swobodny tok harmoniczny znajduje swą kontynuację w przetworzeniu, w którym jedynie na bardzo krótkich odcinkach wskazać można przejawy myślenia tonalno-funkcyjnego. W repryzie Walaciński rezygnuje z ujednolicenia tonalnego obu tematów na rzecz ich pokazu w tonacjach jednoimiennych (h-moll – H-dur). Wobec silnego schromatyzowania języka harmonicznego w całym utworze, powrót tonacji h-moll w finałowej kodzie stwarza „pozory” myślenia tonalno-funkcyjnego.

Sfera agogiczno-rytmiczna charakteryzuje się w dużej mierze jednorodnością kształtowania (stałe, szybkie tempo – *Allegro appassionato*, dodatkowo zintensyfikowane w finałowej kodzie – *Presto*). Niewielki kontrast towarzyszy jedynie wprowadzeniu grupy tematu drugiego (*meno mosso*). Motoryka będąca zasadą nadrzędną w kształtowaniu warstwy rytmicznej *Sonaty* w dużym stopniu decyduje o charakterze całości i sprawia, iż rytmika zyskuje rangę elementu formotwórczego. Przebieg rytmiczny jest dość nieskomplikowany, urozmaicany jedynie na krótkich odcinkach wprowadzaniem podziałów nieregularnych (duole, triole ćwierćnutowe, kwartole). Pojawiające się wraz z wejściem tematu drugiego wrażenie niewielkiego zwolnienia toku muzycznego, wynika przede wszystkim z operowania dłuższymi wartościami, co zostaje dodatkowo podkreślone częstym zastosowaniem artykulacji *legato*.

Gęsta faktura, oparta na wykorzystaniu wielodźwiękowych struktur akordowych o szerokim ambitusie, staje się obok harmonii i rytmiki elementem formotwórczym. Podobnie jak warstwę rytmiczną, cechuje ją znaczna jednorodność. Współbrzmienia budowane są w oparciu o interwały tercji, kwarty bądź trytonu. Kompozytor operuje często pionami akordowymi, które pod względem brzmieniowym „dobarwione” zostają wewnętrznymi sekundami. Dla współbrzmień budowanych tercjowo charakterystyczne jest stosowanie

alteracji lub pomijanie niektórych dźwięków składowych akordów (zwykle prymy lub kwinty) oraz dodawanie kolejnych składników: najczęściej kwarty, seksty, septymy i nony.

Dla istoty harmoniki, która obok rytmiki i faktury odgrywa w *Sonacie* decydującą rolę, dwa aspekty wydają się być najbardziej znaczące. Z jednej strony sposób budowania akordów sprawia, iż cechuje je wieloznaczność, co znacznie rozszerza możliwą interpretację harmoniczną. Z drugiej – kształtowanie toku harmonicznego, oparte na swobodnym zestawianiu kolejnych pionów akordowych, prowadzi do zatarcia powiązań pomiędzy poszczególnymi współbrzmieniami, co powoduje wydobyć na plan pierwszy właściwości kolorystycznych i brzmieniowych. W rezultacie dochodzi do emancypacji dysonansu, który przestaje funkcjonować w rozumieniu harmonicznym, zyskując przede wszystkim znaczenie barwowe, co nawiązuje w sposób wyraźny do typu myślenia ekspresjonistycznego.

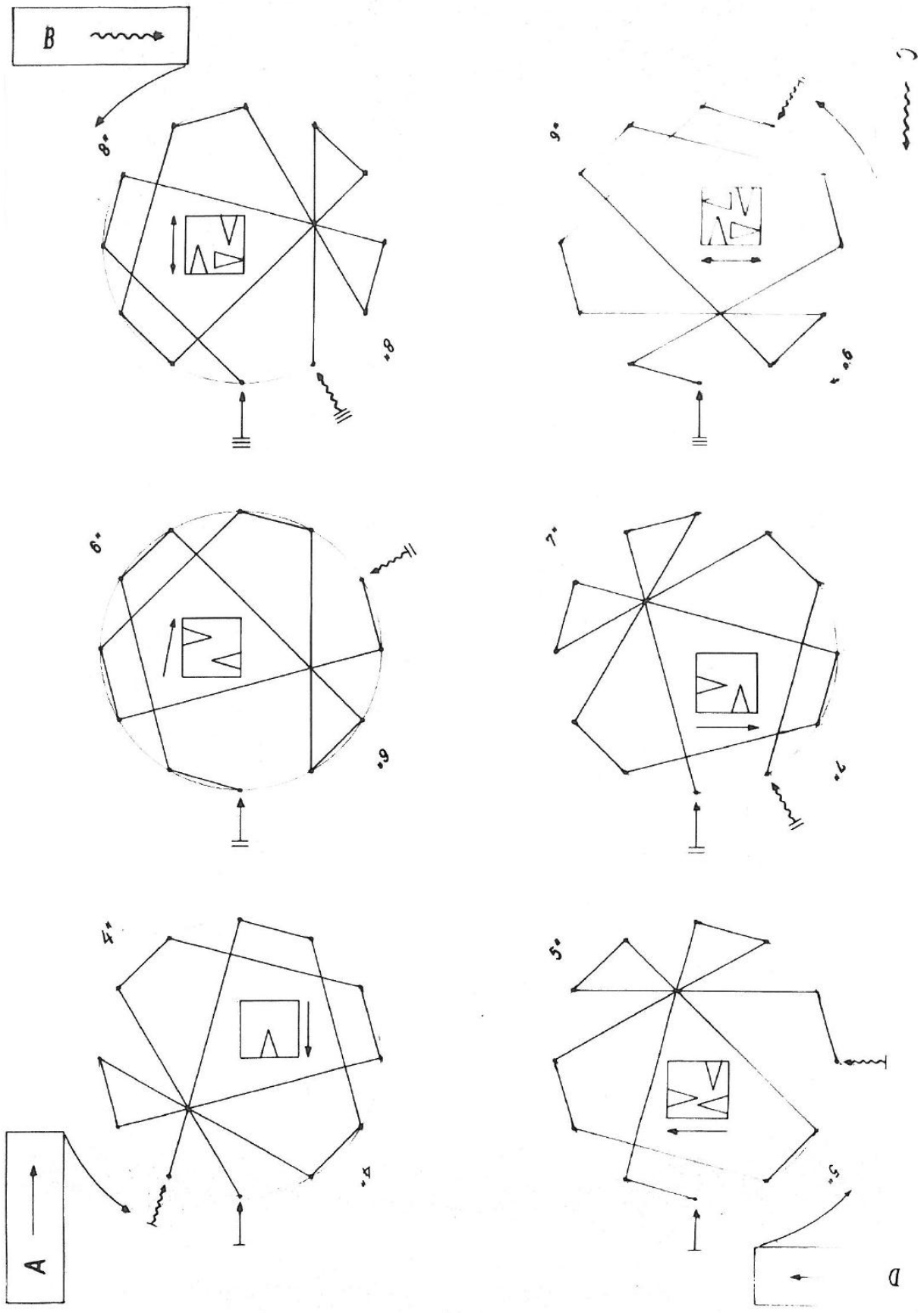
2. *ROTAZIONE*

Powstały w 1961 roku utwór *Rotazione* na fortepian to – jak mówi sam kompozytor – „prekompozycja materiału i pewnych elementów, która mogłaby być w jakiś sposób skomponowana w takiej, bądź innej formie, jako utwór fortepianowy, a może kameralny...”³ Ta wyjątkowa w twórczości Adama Walacińskiego kompozycja do dnia dzisiejszego nie została wykonana, o czym w dużej mierze zdecydowały względy techniczno-fakturalne. Stąd też *Rotazione* określić można jako przykład utworu konceptualnego, którego bliższy ogląd wydaje się szczególnie interesujący w kontekście powstałej kilka lat później, jedynej w dorobku Adama Walacińskiego kompozycji graficznej, *Allaloo* (1970).

Sposób konstrukcji utworu, oparty na zasadzie prekompozycji, nasuwa pewne, choć – z racji wyboru innych metod – dalekie skojarzenia z *Canto sospeso* Luigi Nono. Idea – zaznaczona już w tytule – manifestuje się dwojako: przez wykorzystanie serii rotacyjnej oraz rotację diagramu. Zgodnie z zamysłem twórcy, zadaniem wykonawcy jest odczytywanie graficznego diagramu przy jednoczesnym, spontanicznym kształtowaniu fakturalnym materiału (w ramach zakreślonych przez kompozytora).

Utwór Adama Walacińskiego składa się z sześciu segmentów (diagramów) zanotowanych w kształcie koła na jednym arkuszu, który obracany jest kolejno o 90° w ustalonym, odwrotnym do ruchu wskazówek zegara kierunku. Tym samym wszystkie segmenty wykonywane są czterokrotnie, w czterech różnych ustawieniach arkusza (pozycje A, B, C i D), przy zachowaniu kolejności realizacji poszczególnych diagramów od lewej do prawej. W pozycjach A i C serie odczytywane są w postaci zasadniczej, natomiast w B i D – w raku. Tego rodzaju założenie wskazuje na świadome uporządkowanie materiału już na wstępnym etapie konstruowania całości.

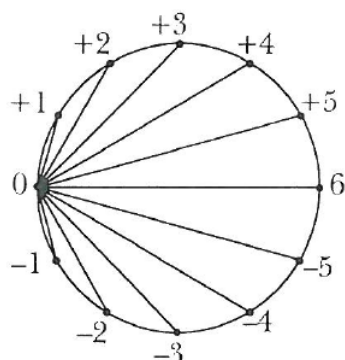
³ Adam Walaciński w rozmowie z Ewą Czachorowską-Zygor, 6.07.2011



Przykład 2. A. Walaciński, *Rotazione*, zapis diagramów⁴

⁴ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Rotazione*, kopia z rękopisu za zgodą kompozytora

Podstawowym założeniem dla realizacji utworu jest wykorzystanie wykresu w kole w celu odczytania dźwięków serii wyłącznie interwałami, bez opierania się na dźwiękach. Wynika to z zastosowania zgeometryzowanej formy zapisu, w której konkretne wysokości wpisane są w okrąg koła. Punkt środkowy z lewej strony okręgu wyznacza dźwięk centralny, stanowiący oś, od której następują wychylenia w górę i w dół, tworząc tym samym serię dwunastodźwiękową. Pod względem morficznym zwraca uwagę fakt, iż przy podziale serii na dwa odcinki sześciodźwiękowe, drugi jest inwersją pierwszego. Zależność ta zachowana zostaje we wszystkich wariantach rotacyjnych. Wykonawcy pozostawiona zostaje swoboda co do wyboru inicjalnego dźwięku, który traktowany jest jako oś całej kompozycji, co oznacza zarazem pierwszy dźwięk serii w każdym z diagramów.



Przykład 3. A. Walaciński, *Rotazione*, sposób odczytywania wysokości dźwięków serii

Chcąc przybliżyć ideę kompozytora, dokonać można przykładowego odczytania zapisu *Rotazione*. Jeśli jako oś całego utworu wybrany zostanie dźwięk *a*, seria w pierwszym segmencie będzie miała następujący kształt:

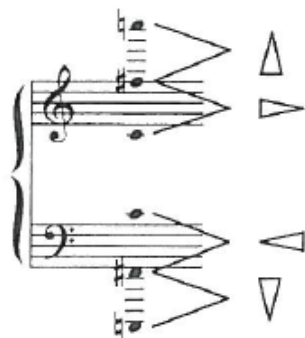


Przykład 4. A. Walaciński, *Rotazione*, kształt serii w segmencie A (a jako dźwięk początkowy)

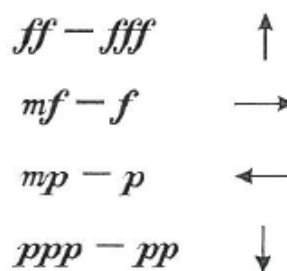
Idea rotacji stanowi również podstawę dla wariacyjnych zmian dynamiki i rejestrów w utworze. Te dwa parametry wyznaczone zostają dzięki wprowadzeniu tzw. „symboli skierowanych” (używając określenia Adama Walacińskiego). Należy jednak podkreślić, iż zwłaszcza w odniesieniu do rejestrów, zaproponowane oznaczenia pozostawiają

wykonawcy duży margines swobody w konkretnej realizacji. Poszczególne wysokości należy zatem interpretować relatywnie, co wynika z założonej przez kompozytora dowolności w odczytywaniu wskazówek w tym zakresie.

a)



b)



Przykład 5. A. Walaciński, *Rotazione*, sposób odczytywania znaków graficznych dotyczących:
a) rejestrów, b) dynamiki

Poza geometrycznym wskazaniem serii oraz określeniem zakresu dynamiki i rejestrów, kompozytor precyzuje również czas wykonania utworu. W każdym z segmentów jest on podany w sekundach. Poszczególne diagramy zawierają także informację na temat ilości pełnych ekspozycji serii w ramach każdego segmentu (od jednej do trzech), co oznacza wykorzystanie w nich odpowiednio dwunastu, dwudziestu czterech bądź trzydziestu sześciu dźwięków, w zależności od wyznaczonej ilości powtórzeń serii. Przy określonej – choćby relatywnie – gęstości brzmienia, kompozytor rezygnuje z wprowadzenia uwag dotyczących faktury. Wykonawcy pozostawiona zostaje również swoboda w zakresie doboru środków wyrazowych, ekspresyjnych i stylistycznych, które decydują o ostatecznym kształcie utworu.

Wspominając pracę nad tym niezwykłym – w kontekście całego dorobku kompozytorskiego – utworem, Adam Walaciński mówi: „[było to] krytyczne spojrzenie na własne doświadczenie. *Rotazione* było w pewnym sensie takim doświadczeniem. Myślę, że utwór był dość pomysłowy, ponieważ w naszej muzyce nie było takich przykładów. Kwestia zależności poszczególnych elementów: wysokości, dynamiki, rejestrów, które nie zmieniają w sposób dowolny, lecz rotacyjnie. Wszystko jest tu precyzyjnie wyznaczone. Skonstruowana przeze mnie seria rotacyjna rozwija się w sposób bardzo charakterystyczny. Jest ona koncentryczna i tę właściwość zachowuje we wszystkich wariantach. Jest to cała sieć

interwałowa, która przy każdym przesunięciu zostaje i to wydaje mi się cechą szczególnie interesującą.”⁵

⁵ Adam Walaciński w rozmowie z Ewą Czachorowską-Zygor, 6.07.2011

3. *LIRYKA SPRZED ZAŚNIĘCIA*

Liryka sprzed zaśnięcia stanowi jeden z nielicznych utworów wokально-instrumentalnych w dorobku Adama Walacińskiego. Przeznaczona jest na dość nietypowy skład: sopran, flet i dwa fortepiany, co związane było z planowanym prawykonaniem utworu przez zespół MW2, z którym Adam Walaciński wielokrotnie współpracował.

W warstwie słownej utwór oparty jest na tekście Mirona Białoszewskiego *Liryka śpiącego*, pochodzącym z cyklu *Liryka sprzed zaśnięcia*, zawartym w zbiorze *Obroty rzeczy* (1956). Twórczość Białoszewskiego, wpisująca się w krąg poezji lingwistycznej, ukazuje – jak pisze Bartelski – poetę „zafascynowanego żywiołem językowym potoczności oraz szarym życiem codziennym w kręgu zwyczajnych przedmiotów, bardzo wrażliwego na zmysłowy, „pozaideologiczny” kształt rzeczywistości.”⁶

Odwołując się do koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego⁷, utwór Białoszewskiego – pisany wierszem białym – wpisuje się w krąg liryki trybu ekspresywnego o charakterze solilokwialnym. Wskazywałaby na to wyrazista obecność lirycznego „ja”, które jawi się nam w stanie „uniesienia” ponad samym sobą. Pod względem semantycznym jedną z najważniejszych cech wiersza jest wprowadzenie swoistego „rozdwojenia”: podmiot *fruwa* nad samym sobą, nad *leżącym na dnie*, a przestrzeń i ruch pomiędzy tymi dwoma punktami odniesień buduje wewnętrzną dynamikę utworu.

Zbudowany przez Białoszewskiego świat poetycki dopełniony zostaje sferą muzyczną. Kompozytor – korzystając ze zdobyczy postserializmu sonorystycznego (określenie Józefa Rychlika⁸) – dąży do jak najściślejszego powiązania warstwy słownej z muzyczną. Jak pisze Józef Rychlik „dzięki obecności wiersza, dochodzi w *Liryce...* do sytuacji specyficznej: do wiązania postserialnych środków strukturalno-wyrazowych z niektórymi kategoriami obecnymi w wierszu. Chodzi tu głównie o przestrzeń, ruch, zmienność, chwilowość, ulotność czyli niejako „scenę”, na której podmiot poetycki snuje refleksje. W doborze środków muzycznych znajdujemy też odbicie czysto wewnętrznych napięć i emocji tego podmiotu.”⁹

⁶ L.M. Bartelski, *Białoszewski Miron* [w:] *Polscy pisarze współcześni. 1939-1991*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 21-22

⁷ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997

⁸ J. Rychlik, *Adam Walaciński. Wybrane zagadnienia z twórczości na przykładzie „Liryki sprzed zaśnięcia”* [w:] T. Malecka (red.), *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988*, Akademia Muzyczna, Kraków 1992

⁹ J. Rychlik, *Adam Walaciński. Wybrane zagadnienia z twórczości na przykładzie „Liryki sprzed zaśnięcia”* [w:] T. Malecka (red.), *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988*, Akademia Muzyczna, Kraków 1992, s.167

Pod względem formalnym w *Liryce...* wyodrębnić można dwie, nierówne pod względem czasu trwania fazy: w pierwszej, dłuższej, głos wokalny występuje wyłącznie w postaci wokalizy, w drugiej – wprowadzony zostaje tekst poetycki. Mimo tak wyraźnego zróżnicowania, forma nie rozpada się na części odrębne. Tekst, choć pojawia się dopiero w drugiej fazie, decyduje o sposobie kształtowania narracji muzycznej całości. Tym samym otwierający *Lirykę* odcinek, posiada charakter nie tylko wprowadzający i przygotowujący określony typ ekspresji, ale przede wszystkim utrwalający go za pomocą środków czysto muzycznych.

Dla budowy całości utworu najważniejszą zasadą wydaje się być wertykalne strukturowanie materiału dźwiękowego. Dokonuje się ono poprzez zestawianie w poszczególnych głosach niewielkich komórek, tworzących motywy o charakterze punktualistycznym. Zdaniem Józefa Rychlika istotną rolę odgrywają również motywy melodyczne – spełniające określoną funkcję wyrazową oraz paramelodyczne, a więc tworzące struktury linearne w wyniku bliskiego rejestrowo ułożenia względem siebie kolejnych dźwięków.

Pełny materiał 12-dźwiękowy staje się dla Walacińskiego punktem wyjścia dla budowy różnego rodzaju układów serialnych, które stanowią podstawę dla zastosowanych rozwiązań melodycznych (przykł. 4a), harmonicznych (przykł. 4b) i fakturalnych (przykł. 4c).

a)

b)

c)

Przykład 6. A. Walaciński, *Liryka sprzed zaśnięcia*: a) s. 21 sopran, b) s. 20 I pf, c) s. 15 I i II pf¹⁰

Kompozytor rezygnuje z wprowadzenia w *Liryce...* jednej serii, która traktowana byłaby jako bezwzględnie obowiązująca dla całości utworu, co pozwala mówić o swoistej poliserialności. Odcinki oparte na tej technice (wykorzystujące najbardziej typowe dla niej zabiegi takie jak rak czy inwersja), traktowane są raczej jako swoista prezentacja możliwości konstruowania utworu w oparciu o te zasady. Walaciński jednak świadomie odrzuca serialność jako ideę obowiązującą w całym dziele. W sposobie uporządkowania materiału dźwiękowego zwraca uwagę stosowanie struktur podwójno-trytonowych, które tworzą rodzaj „serii rozwidlającej się” (określenie kompozytora). W wersji pełnej, niejako podstawowej, składają się one z trzech grup czterodźwiękowych o identycznej budowie (kwarta-sekunda mała-kwarta), tworząc tym samym pełną skalę dwunastodźwiękową. Są to – jak nazywa je sam kompozytor – „konstelacje o ograniczonej transpozycyjności” (możliwe jest bowiem zbudowanie jedynie sześciu, zróżnicowanych materiałowo, ugrupowań dźwiękowych, które w ostatecznym kształcie tworzą dwa pełne układy dwunastodźwiękowe).

Serie w *Liryce sprzed zaśnięcia* konstruowane są zarówno w oparciu o linię jednego jak i kilku głosów, nakreślając tym samym ramy przestrzeni muzycznej. W sposobie ich kształtowania kompozytor wykorzystuje często zasadę symetrii, gdyż – jak twierdzi – „całe uniwersum dodekafoniczne jest tworem symetrycznym”.¹¹ Zjawisko to zaobserwować można zarówno w myśleniu wertykalnym, jak i horyzontalnym.

Wraz z pojawieniem się tekstu w fazie drugiej kształtowanie linii sopranu zostaje w znacznej mierze podporządkowane sytuacji lirycznej (falista linia głosu wokalnego na słowie *fruwam*, rozciągnięcie samogłoski *u*). Melodyka partii wokalnej zostaje w ten sposób fonetycznie przekomponowana – typowe są dla niej częste skoki oraz brak

¹⁰ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Liryka sprzed zaśnięcia*, PWM Kraków 1965

¹¹ A. Walaciński, *W poszukiwaniu systemu* [w:] *Informator PWM*, nr 9 (36), PWM, Kraków 1965, s. 22

ciągłości. W zakresie metro-rytmiki kompozytor opiera się na przemienności stanów przypominających ruch i bezruch w układach poziomych i pionowych, co daje wrażenie ruchu stałego (nie mamy jednak do czynienia – co podkreśla Józef Rychlik – ze zjawiskiem ruchu we wszystkich głosach jednocześnie). Środki kolorystyczne zastosowane przez Walacińskiego obejmują zarówno różnego rodzaju efekty brzmieniowe (takie jak flautando na flecie, alikwoty i klastery na fortepianach, murmurando czy *bocca chiusa* w sopranie), jak i zabiegi mające na celu wyeksponowanie walorów brzmieniowych tekstu (efekt syczenia, frullato głosowe).

Rezygnując z określenia tempa utworu, Adam Walaciński już na wstępie zwraca uwagę na swobodę, która charakteryzować będzie sposób kształtowania sfery agogiczno-metro-rytmicznej. Dla właściwej interpretacji podstawową rolę odgrywają proporcje graficzne zapisu, powiązane z technicznymi właściwościami instrumentów oraz warunkami akustycznymi. Zastosowanie tradycyjnego zapisu rytmicznego, jak podkreśla w krótkim wstępie do *Liryki...* kompozytor, ma jedynie sugerować wartości przybliżone. Tok narracji muzycznej uporządkowany zostaje dzięki wprowadzeniu punktów synchronizacji, oznaczonych w partyturze strzałkami. Wobec przyjętych założeń konstrukcyjnych, celem nadrzędnym staje się uzyskanie maksymalnej płynności przebiegu.

Powstała u progu lat 60. *Liryka sprzed zaśnięcia* reprezentuje typ utworów wyrastających ze świata muzycznej awangardy. Wybór tekstu nie tylko decyduje o doborze określonych środków muzycznych, ale wydaje się mieć znaczący wpływ na ostateczny kształt utworu. Wyraźnie dają się tu zauważyć wpływy serializmu i sonoryzmu, przepuszczone jednak przez filtr własnych przemyśleń i doświadczeń kompozytorskich, gdyż – jak mówi kompozytor – „seria to cudowny układ geometryczny, ale trzeba od niego znaleźć drogę do cudownej muzyki.”¹²

¹² Adam Walaciński w rozmowie z Ewą Czachorowską-Zygor, 10.06.2011

4. *DICHROMIA*

Dichromia przynależy do bogato reprezentowanego w twórczości Walacińskiego nurtu muzyki kameralnej. Wybór fletu jako instrumentu solowego zdaje się być również wyrazem preferencji kolorystyczno-brzmieniowych kompozytora (w jego dorobku znajdziemy liczne utwory przeznaczone na składy kameralne z udziałem instrumentów dętych drewnianych). Czas powstania utworu to również okres ożywionej współpracy Adama Walacińskiego z zespołem MW2, który wielokrotnie prezentował po raz pierwszy dzieła krakowskiego kompozytora. W tym świetle dedykowanie utworu Barbarze Świątek interpretować można jako wyrazem owych wzajemnych kontaktów.

Już sam tytuł – *Dichromia*, a więc dwubarwność – wskazuje na podstawową zasadę organizacji materiału muzycznego oraz postrzeganie kolorystyki jako elementu formotwórczego. Zestawienie dwóch kontrastujących ze sobą barw instrumentalnych, w połączeniu z poszukiwaniem różnego rodzaju efektów brzmieniowych wyznacza krąg zainteresowań kompozytora.

Niewielki pod względem rozmiarów utwór posiada formę jednoczęściową, z zarysowującym się – w niewielkim stopniu – podziałem na trzy segmenty. Rezygnacja z ich ostrego skonstrastowania sprawia, iż czynnikiem decydującym o podziale staje się jednocześnie wprowadzenie w obu głosach najdłuższych, stosowanych w utworze pauz. Spośród trzech segmentów najwyraźniej zaznacza się odrębność środkowego z nich, co związane jest z wprowadzeniem nowych jakości brzmieniowych: tryli oraz ćwierćtonów w głosie fletu. Poszczególne segmenty – o zróżnicowanym przebiegu energetycznym, często silnie skonstrastowanym wewnątrz – rozwijają się na zasadzie swobodnie zestawianych jakości brzmieniowych. Przebieg muzyczny zostaje rozczłonkowany licznymi pauzami, pojawiają się częste zmiany agogiczne, co w połączeniu z przyjętą dla całego utworu notacją beztaktową pozwala na dość dużą swobodę interpretacyjną.

Materiał dźwiękowy *Dichromii* jest wyrazem charakterystycznego dla tego okresu twórczości Walacińskiego zainteresowania postserialną dwunastotonowością. Jego organizacja wywodzi się wyraźnie z dodekafonii. Jednocześnie kompozytor świadomie odrzuca regulacje serialne jako metodę kształtowania przebiegu muzycznego, sięgając po najbardziej dla siebie typowe rozwiązania: powtarzalność pewnych struktur dźwiękowych, czy też zastosowanie odcinków opartych na materiale dwunastodźwiękowym bądź serii niepełnej.

Dichromia kształtowana jest w oparciu o swobodnie zestawiane ze sobą, z reguły krótkie jakości brzmieniowe, które zwykle zamykają się w bardzo szerokim ambitusie (czasami dochodzącym nawet do trzech oktaw). Charakterystycznym zabiegiem jest swoista korespondencja motywiczna pomiędzy fletem i fortepianem, polegająca na przejmowaniu identycznych modeli pomiędzy głosami bądź podejmowaniu ich z niewielkimi zmianami (np. rezygnacja z jednego lub dwóch dźwięków bądź ułożenie dźwięków w innej kolejności).

Przykład 7. A. Walaciński, *Dichromia*, s. 4, system 3¹³

Jednym z najchętniej stosowanych przez Walacińskiego rozwiązań jest wprowadzanie wspólnych dźwięków pomiędzy fletem i fortepianem, które rozumieć należy jako punkt spotkania czy zetknięcia dwóch różnych barw kształtujących całość utworu.

W strukturze interwałowej dominującą rolę zyskują interwały trytonu, septymy wielkiej, nony małej i sekundy małej, co w konsekwencji prowadzi do wyraźnej dysonansowości przebiegu muzycznego. Wynika ona nie tylko z przewagi interwałów dysonujących w pionach akordowych, ale również z posługiwania się klasterami dźwiękowymi oraz z tworzenia gęstych, nasyconych współbrzmień, w których część składników pozostaje w odległości sekundy małej. Poszczególne jakości brzmieniowe, budowane zwykle w oparciu o większe interwały, zyskują często charakter punktualistyczny za sprawą zastosowanej artykulacji. Jednym z najchętniej stosowanych przez kompozytora sposobów inicjowania kolejnych modeli, jest „wyprowadzanie” ich z repetycji dźwięku, różnicowanego w zakresie dynamiki i artykulacji. Pojedyncze składniki akordów bywają zatrzymywane na dłuższych odcinkach, co prowadzi do stopniowego zagęszczania przestrzeni dźwiękowej, a zarazem pozwala uniknąć wrażenia masywności.

Rytmika wraz z kolorystyką stanowią w *Dichromii* elementy formotwórcze. Nadrzędne znaczenie w tym względzie ma swobodna organizacja czasu, podkreślona przyjętą dla całości utworu zasadą notacji beztaktowej. Rezygnacja z zapisu tradycyjnego nie oznacza

¹³ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Dichromia per flauto e pianoforte*, PWM, Kraków 1972

jednak pełnej dowolności. Kompozytor przywiązuje dużą wagę do proporcjonalności notacji, która – zgodnie z jego poglądami – musi zawsze uwzględniać właściwości instrumentu (możliwości techniczne, artykulacyjne i in.). Relacje rytmiczne pomiędzy fletem a fortepianem określone zostają na podstawie dodatkowych oznaczeń wprowadzonych do partytury, co pozwala na regulację przebiegu czasowego utworu.

Konstrukcja sfery rytmicznej dookreślona zostaje poprzez agogikę. Dobór początkowego tempa pozostawiony zostaje wykonawcy. Mimo niewielkich rozmiarów całości, uwagę zwracają częste zmiany tempa, przy zdecydowanej przewadze temp szybkich.

Dichromia, wraz z wieloma powstałymi w tym czasie kompozycjami (m.in. *Liryką sprzed zaśnięcia*, *Allaloo*) wpisuje się w krąg postserializmu sonorystycznego, stanowiącego odbicie zainteresowań kompozytorsko-teoretycznych Adama Walacińskiego. Przejawom myślenia konstruktywistycznego towarzyszy wyeksponowanie czynnika kolorystycznego. Poszczególne modele brzmieniowe, oparte często na szerokim ambitusie, sięgające do skrajnych rejestrów instrumentów, charakteryzują się wyraźnymi kontrastami artykulacyjno-dynamicznymi, co w połączeniu z pojawiającymi się dużymi interwałami, podkreśla ich punktualistyczny charakter. Tym samym jako konstrukcje melodyczne nie odgrywają one większego znaczenia, a na pierwszy plan wysuwają się ich funkcje morficzne. Realizacja warstwy rytmicznej, przy zachowaniu pewnej swobody wynikającej z notacji beztaktowej, wymaga dużej precyzji wobec zastosowanych w partyturze punktów synchronizacji. Stronę wyrazową dopełniają liczne kontrasty dynamiczne oraz określenia ekspresyjne. W świetle przyjętych założeń konstrukcyjnych *Dichromia* staje się przykładem utworu łączącego ścisłość myślenia w ramach pewnych struktur z dążeniem do ukazania ich walorów brzmieniowo-ekspresyjnych.

5. *ALLALOA*

Allaloo to jedyna w twórczości Adama Walacińskiego kompozycja graficzna. Pomysł skomponowania utworu zapisanego w formie graficznej pojawił się dość przypadkowo. Wspomina o tym sam kompozytor: „*Allaloo* zrodziła się z pewnej zabawy czysto manualno-graficznej z kompletem bardzo dobrych przyborów kreślarskich, który dostałem w prezencie od Żony.”¹⁴ Dążenie do „nieskrępowania” wykonawcy wydaje się swoistą auto-odpowiedzią kompozytora na skomponowany kilka lat wcześniej – w 1961 roku – utwór *Rotazione*, stanowiący przykład muzyki ściśle konceptualnej.

Przyjęcie jako punktu wyjścia zapisu graficznego koncentruje uwagę przede wszystkim na nieokreślonych pod względem wysokości brzmieniach, co pociąga za sobą brak jakichkolwiek sugestii interwałowo-dźwiękowych. Zastosowanie zasady ametryczności i arytmiczności prowadzi w konsekwencji do rozluźnienia formy, która kształtowana jest nie w kategoriach rozwojowych, lecz rozumiana jako przepływ pewnych jakości brzmieniowych. Stąd też formę *Allaloo* określić można jako wielofazową, czy też – używając określenia samego kompozytora – segmentową.

Materiał brzmieniowy utworu został rozszerzony o nowe jakości, które wynikają z wykorzystania fortepianu preparowanego. *Allaloo* eksploatuje cały instrument – zarówno klawiaturę, jak i wnętrze (gra na strunach, płycie rezonansowej, pokrywie etc. z wykorzystaniem pałek i miotełek), przy zachowaniu wyraźnej dominacji dźwięków uzyskiwanych w różny sposób na strunach instrumentu.

¹⁴ Adam Walaciński w rozmowie z Ewą Czachorowską-Zygor, 6.07.2011









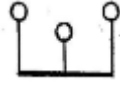


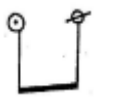
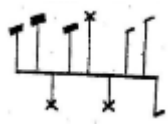


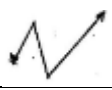
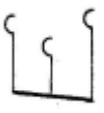
Dźwięki wydobywane na klawiaturze	Dźwięki wydobywane na strunach	Efekty perkusyjne	Dźwięki i szmery poza fortepianem
klaster 	dłonią 	dźwięki kombinowane/ kompleksowe 	
klaster stopniowo wygaszany 	pałkami 	dźwięki perkusyjne wewnątrz fortepianu 	
na klawiaturze 	palcami 		
dźwięk tłumiony 	dźwięki tłumione 		
krótkie glissando 	płynne falujące glissando 		
	ostre glissanda 		
	ostre pizzicata 		

Tabela 1. A. Walaciński, *Allaloo*, sposoby wydobywania dźwięków w utworze¹⁵

Biorąc pod uwagę wyjaśnienia oznaczeń graficznych, które zostały umieszczone na wstępie partytury, wskazać można cztery kategorie fakturalne, stanowiące materiał dźwiękowy *Allaloo*:

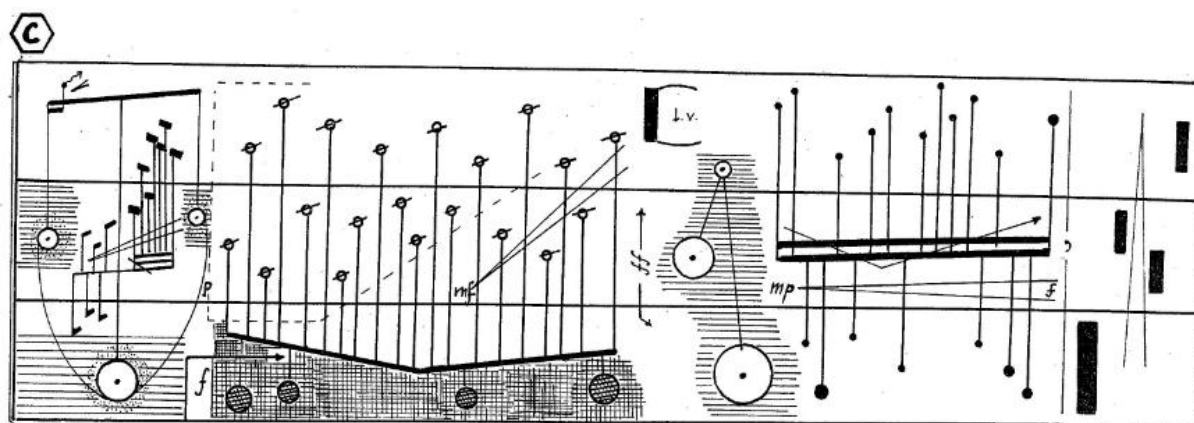
- klastery
- glissanda

¹⁵ Tabela według: A. Walaciński, *Allaloo*, PWM, Kraków 1971

- efekty perkusyjne
- dźwięki modulowane sonorystycznie.

Spośród pięciu faz utworu, pierwsza ma charakter inicjalny, ostatnia – zamykający (finałowy). Walaciński rozpoczyna w sposób wywołujący zaintrygowanie i zaciekawienie u słuchacza (gra na strunach, dynamika *ppp*, opadający kierunek glissanda). Fazę inicjalną charakteryzuje ciągłość przebiegu, dominacja wąskozakresowości w poszczególnych odcinkach oraz jednorodność rozwiązań fakturalnych.

Następstwo kolejnych odcinków oparte jest na zasadzie kontrastu. Wzmoczenie ruchu oraz komplikacja zdarzeń dźwiękowych charakteryzują fazę trzecią (oznaczenie B w partyturze), którą określić można jako „main stream” utworu. W dalszej części (faza czwarta, oznaczenie C i D w partyturze) dochodzi do pewnego uporządkowania grup fakturalnych, które zestawiane są ze sobą na dłuższych odcinkach.



Przykład 8. A. Walaciński, *Allaloo*, s. 3, oznaczenie C w partyturze¹⁶

Faza ostatnia eksponuje faktury klasterowe, które w zakończeniu zostają ostro skontrastowane z wszystkimi obecnymi wcześniej sposobami wydobywania dźwięku. Zaznaczone marginalnie, pojawiają się krótkie, niewielkie glissanda, nawiązujące do fazy inicjalnej utworu. Wyraźnie przemyślany układ fakturalny fazy finałowej pozostawia wrażenie uporządkowania całości.

Duże tempo narracji w *Allaloo* sprawia, iż pojawianie się kolejnych jakości brzmieniowych, przynależnych do poszczególnych kategorii fakturalnych, następuje niezwykle szybko. Owa „kalejdoskopowość” zdarzeń, całkowicie nieprzewidywalna dla odbiorcy, połączona zostaje z wyraźnym kształtem akcji muzycznej, który świadczy

¹⁶ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Allaloo*, PWM, Kraków 1971

o rezygnacji z chaotycznego następstwa różnorodnych struktur na rzecz stopniowego ich uporządkowania.

Allaloo jest nie tylko twórczą odpowiedzią Adama Walacińskiego na pojawiające się nowe rozwiązania warsztatowe (notacja graficzna), ale stanowi również odbicie pewnych procesów, zachodzących w muzyce w latach 60. i na początku lat 70. Indeterminizm w odniesieniu do wybranych elementów dzieła muzycznego, wzbogacony o niekonwencjonalne sposoby wydobycia dźwięku prowadzi do powstania dzieła, którego ostateczny kształt w każdej realizacji pozostaje nieprzewidywalny.

Przyjęcie zasad myślenia aleatorycznego, zwłaszcza w odniesieniu do parametru czasu oraz wieloznaczność określeń zawartych w komentarzu dołączonym do partytury, a dotyczących sposobu wydobycia dźwięku sprawia, iż trudno zdecydować o jednoznacznej przynależności tego utworu do określonego nurtu stylistycznego. Najbliższa założeniom kompozytora wydaje się próba interpretacji *Allaloo* jako przykładu aleatoryzmu sonorystycznego, stanowiącego jedną z kontrpropozycji dla serializmu.

6. DRAMMA E BURLA

Spośród kompozycji Adama Walacińskiego, utwór *Dramma e burla* – skomponowany na orkiestrę symfoniczną i dedykowany Jerzemu Katlewiczowi – wyróżnia motto umieszczone na wstępie partytury: „...*tutto nel mondo è burla*” („w świecie wszystko jest żartem/zabawą”). Nasuwać może ono – podobnie jak sam tytuł – pewne sugestie interpretacyjne. Konstrukcja dzieła pozwala odnieść te słowa do dwóch różnych sposobów kształtowania narracji muzycznej.

Pomyślana jako dzieło jednoczęściowe, *Dramma e burla* pod względem formalnym posiada układ wielofazowy (dziesięć faz zakończonych kodą) czy też używając określenia samego kompozytora – wielosegmentowy. Zapowiedziane w tytule zestawienie odmiennych sposobów podejścia do materii dźwiękowej widoczne jest raczej na poziomie mikro-formy – w sposobie kształtowania poszczególnych faz oraz dość swobodnego ich łączenia. Wbrew pozorom, nie prowadzi to do dezintegracji formy, co wynika przede wszystkim z wprowadzenia motywu czołowego (por. przykład 1, m_1 – kolor czerwony), który pojawia się na wstępie utworu. Jego przekształcenia decydują o podziale całości na kolejne fazy.

Temat główny, otwierający *Dramma e burla*, powraca dwukrotnie w dalszej części utworu (fazy III i VII). Choć każdorazowo jego pokaz przybiera nieco inną formę (w pierwszym przypadku jest to zmiana harmoniczna, w drugim – harmoniczno-rytmiczna), uwagę zwraca zachowanie niezmiennego rysunku melodycznego. Ze względu na prezentację tematu w całości wspomniane fazy wyraźnie wyodrębniają się od pozostałych, co w każdym z przypadków zostaje dodatkowo podkreślone poprzez ograniczenie obsady wyłącznie do instrumentów smyczkowych. W zakończeniu utworu temat główny ograniczony zostaje do motywu czołowego. Tym samym nabiera on charakteru kodalnego, a jego pojawienie się interpretować można jako swoistą klamrę spinającą całość dzieła.

Tp. pp
 3
 2 *Molto tranquillo* ($\text{♩} = \text{ca } 63$)

Vn I *p*
 Vn II *p*
 Vle *p*
 Vc *p div.*
 Cb. *p*

Tp. *poco cresc.*

cresc.
 Vn I
 Vn II
 Vle
 Vc *unis*
 Cb.

I. Fl. I *sf* *p*
 II. Fl. II *sfz* *p*
 I. Ob. I *sfz* *p*
 II. Ob. II *sfz* *p*
 I. Cl. I *sfz* *p*
 II. Cl. II *sfz* *p*
 I. Fg. I *sfz* *p*
 II. Fg. II *sfz* *p*
 I. Cr. I *sfz* *p*
 II. Cr. II *p*
 Tr. *sfz* *p*
 Ar. *f* *p*
 Tp. *f* *poco rit.*
 Vn. I *f* *p*
 Vn. II *f* *p* *div.*
 Vle. *f* *p* *div. ov. flag.* *ppp*
 Vc. *p* *pp*
 Cb. *f* *p*

Przykład 9. A. Walaciński, *Dramma e burla*, t. 1-15, temat główny¹⁷

¹⁷ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Dramma e burla*, kopia z rękopisu za zgodą kompozytora

W *Dramma e burla* Walaciński sięga po pełny zestaw dwunastu wysokości. Stanowi on podstawę dla całości utworu, choć w poszczególnych fazach nie zawsze wykorzystane zostają jego wszystkie dźwięki. Operując językiem neotonalnym, Walaciński nie wprowadza centrum tonalnego, które stanowiłoby oś dzieła. W niektórych odcinkach – przy dość swobodnym sposobie uporządkowania – można jednak wyróżnić pewne centra dźwiękowe. Podstawową rolę odgrywa w tym względzie dźwięk *c* oraz – na krótkim odcinku – *fis*. Uwagę zwraca relacja trytonu pomiędzy dwoma wskazanymi centrami tonalnymi, która podkreślona zostaje w zakończeniu utworu – finałowe *c* osiągnięte zostaje dość nieoczekiwanie po długo wybrzmiewającym *fis*.

Formotwórcze znaczenie w *Dramma e burla* posiada melodyka, rytmika oraz kolorystyka. Wprowadzenie motywu czołowego oraz jego niemalże ciągła obecność w utworze decydują o znaczeniu pierwszego z wymienionych elementów. Zróżnicowanie w zakresie rytmiki oraz przekształcenia rytmiczne motywu czołowego sprawiają, iż ten element dzieła zajmuje szczególne miejsce. W połączeniu z kolorystyką wpływa on w sposób znaczący na zróżnicowanie poszczególnych faz.

Melodykę utworu przenika obecność motywu czołowego (por. przykład 1, m_1 – kolor czerwony). Ten zaledwie 3-taktowy motyw stanowi załączek dla ukształtowania całego tematu głównego, na wstępie którego się pojawia. Jest również podstawowym materiałem motywicznym w całości utworu. Zogniskowany wokół dźwięku *c*, eksponuje interwały sekundy małej i wielkiej, które jednocześnie, w skali makro, stanowią podstawę meliki utworu. Jego rysunek melodyczny i sposób kształtowania wskazują na pewne inspiracje muzyką Beli Bartoka. Wraz z rozwojem tematu głównego wąski ambitus motywu czołowego, zamykający się w interwale tercji małej, ulega stopniowemu rozszerzeniu, czemu towarzyszy pojawienie się tu kolejnych, istotnych dla dalszego kształtowania melodyki interwałów – kwarty oraz tercji małej. Interwały sekundy małej i wielkiej, tercji małej i wielkiej oraz kwarty odgrywają istotną rolę nie tylko w myśleniu horyzontalnym, ale również wertykalnym, co decyduje o powiązaniu warstwy melodycznej i harmoniczej.

W kolejnych fazach motyw czołowy wykorzystywany jest bądź to w swej oryginalnej postaci (fazy II i VI), bądź też stanowi podstawę dla przekształceń głównie o charakterze melodyczno – rytmicznym (fazy IV i V). Często wykorzystana zostaje rozszerzona postać motywu czołowego zaczerpnięta bezpośrednio z tematu głównego (por. przykład 1, kolor zielony). Tę postać eksponują fazy VIII i X.

Jedną z najbardziej istotnych zasad kształtowania sfery współbrzmień wydaje się preferowanie wolnego toku harmonicznego oraz częste stosowanie współbrzmień unisono.

W najbardziej skrajnych przypadkach można nawet mówić o wprowadzaniu odcinków statycznych pod względem harmonicznym, czemu towarzyszy zwykle wyeksponowanie elementu rytmicznego. Dominują akordy o budowie tercjowej, wśród których często pojawiają się trójdźwięki zmniejszone. Obok stosowania paralelizmów akordowych (częste następstwa półtonowe), rysem charakterystycznym jest nakładanie na siebie współbrzmień posiadających jeden alterowany dźwięk wspólny. Znacznie rzadziej w całości utworu występują fragmenty o dużym nasyceniu pola dźwiękowego współbrzmieniami dysonansowymi, które wprowadzają typ brzmień klasterowych.

Elementy dzieła muzycznego związane z organizacją czasu – rytmika i agogika – w sposób znaczący wpływają na kształt dzieła. Skłonności do operowania tempami umiarkowanymi i wolnymi towarzyszy duża zmienność warstwy agogicznej. Tempa szybkie, które pojawiają się jedynie na krótkich odcinkach, związane są z tymi fazami utworu, których charakter w sposób jednoznaczny określić można jako *burla*. Określeniom tempa towarzyszą liczne uwagi dotyczące typu ekspresji poszczególnych odcinków oraz sposobu ich wykonania (m.in. *pesante*, *violento*, *senza troppo rigore*, *molto ritmato*), co pozwala na precyzyjne odczytanie tekstu muzycznego oraz intencji samego kompozytora.

Warstwę rytmiczną cechuje duże wewnętrzne zróżnicowanie. Uwagę zwraca przede wszystkim częste operowanie stałym pulsem (półnutowym, ćwierćnutowym, ósemkowym lub szesnastkowym) oraz jednorodnymi przebiegami rytmicznymi, co stanowić może rozwiązanie analogiczne do pojawiających się w sferze współbrzmień odcinków o statycznym przebiegu harmonicznym. Przerywanie toku rytmicznego licznymi pauzami, przesunięcia akcentów oraz rytmiczne „rozmijanie się” głosów rekompensują brak skomplikowanych rozwiązań rytmicznych. Dla motywu czołowego jednym z najbardziej charakterystycznych przekształceń rytmicznych jest jego pokaz w fazie X – w długich wartościach rytmicznych, z przesunięciami akcentów, niejako wbrew kresce taktowej, na sposób *quasi*-chorałowy (w instrumentach dętych drewnianych i blaszanych).

Aura brzmieniowa w *Dramma e burla* związana jest z typem zespołu wykonawczego, przewidzianego przez kompozytora. Twórca w pełni świadomie zdecydował o użyciu orkiestry o właściwie klasycznym, wzbogaconym jedynie o harfę składzie. Podstawową rolę w utworze odgrywa powiązanie tematu głównego z barwą instrumentów smyczkowych. W całości przeważają barwy miękkie, stonowane, osadzone głównie w środkowym i niskim rejestrze. Jedynie okazjonalnie są one rozjaśniane krótkimi motywami w wysokim rejestrze fletu lub skrzypiec. W kontrastowych, ostrzejszych brzmieniowo

odcinkach na plan pierwszy wysunięty zostaje dźwięk trąbek, fagotów, wiolonczel i kontrabasów, a ich charakter podkreślony zostaje dodatkowo wyrazistą artykulacją.

Faktura homofoniczna oraz przewaga pionów akordowych odgrywają istotną rolę w kształtowaniu narracji muzycznej. Nie brak jednak w utworze również krótkich odcinków o charakterze *quasi*-impresjonistycznym. Przynoszą one jakby chwile zatrzymania i „oddechu” po nacechowanych bardziej ekspresyjnie fragmentach. Unikanie „gęstej”, ciężkiej faktury podkreślone zostaje często „rozbiciem” prezentowanych motywów pomiędzy różne głosy instrumentalne. Mimo, iż przeważają fazy o zróżnicowanym przebiegu fakturalnym, można odnaleźć również takie, które wprowadzają brzmienia o charakterze statycznym (fakt ten koresponduje z wykorzystaną w utworze zasadą operowania odcinkami o spowolnionym toku harmonicznym).

Segmentowy sposób kształtowania narracji muzycznej – jak określa formę *Dramma e burla* sam kompozytor – w dużej mierze sprawia, iż w całości utworu trudno wskazać dążenie do budowy *continuum* dramaturgicznego, co oznacza również brak jednej, wyraźnie nadrzędnej kulminacji całego dzieła. Zróżnicowanie przebiegu napięciowego, dochodzenie do kulminacji i ich rozwiązywanie rozpatrywać należy raczej na poziomie kształtowania poszczególnych faz. W tym względzie jako odcinki wyróżniające się najwyższym ładunkiem energetycznym wskazać można fazy V i X.

W charakterze i typie ekspresji poszczególnych faz utworu należy natomiast szukać interpretacji tytułowych konwencji *dramma* i *burla*. Przeważa zdecydowanie charakter dramatyczny, dookreślający stronę wyrazową tematu głównego. W poszczególnych fazach eksponujących kategorię *dramma*, sposób prowadzenia narracji muzycznej nie zawsze wskazuje jednoznacznie typ ekspresji. Czasami dramatyczność bywa nacechowana liryzmem, jak np. w fazie VI, w innym miejscu zostaje – przynajmniej częściowo – zlagodzona, wybrzmiewa jakby z oddali (faza II).

Znacznie mniej miejsca w utworze zajmują odcinki eksponujące element żartu, zabawy (fazy IV i IX). Obecność motywu czołowego sprawia, iż nawet jeśli mamy w nich do czynienia z narracją muzyczną o wyraźnie lżejszym charakterze, nie wywołuje ona wrażenia zupełnej beztroski. Wyeksponowanie kategorii *burla* opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu przekształconego rytmicznie motywu czołowego (rozdrobienie wartości), dialogowaniu poszczególnych głosów instrumentalnych oraz operowaniu „odciążoną”, zbliżoną do kameralnej fakturą.

7. *SYMFONIE OGRODÓW*

Komponowany z myślą o Żonie i jej dedykowany utwór jest w istocie swobodną impresją na temat piękna domowego ogrodu przez nią prowadzonego. Zamiłowanie Anny Walacińskiej do pielęgnacji roślin i kwiatów stało się źródłem bezpośredniej inspiracji dla powstania dzieła. Zdecydowało to w dużej mierze o wyborze formy, którą można określić jako swobodnie potraktowany poemat symfoniczny.

Jednocześnieowa forma utworu – w wymiarze makro poprzedzona wstępem i zwieńczona kodą – posiada rysy trzyczęściowości, przy dającym się jednocześnie wyodrębnić układzie wielofazowym na poziomie mikro formy. Wyraźnie skontrastowane ogniwo środkowe o charakterze scherzoidalnym – podejmując ideę budowy trzyczęściowej – oparte jest na schemacie szybka-wolna-szybka.

Ramy konstrukcyjne utworu stanowi wstęp i koda, które – powiązane pod względem materiałowym – nadają całości formę łukową. Końcowy fragment jest jednocześnie swoistą rekapitulacją tego, co zaprezentowane zostało w przebiegu utworu – przypomniane zostają najbardziej charakterystyczne sposoby kształtowania materiału dźwiękowego oraz interwały preferowane w układzie zarówno horyzontalnym, jak i wertykalnym. Przebieg formy ma charakter szeregowy, bądź też – jak mówi sam kompozytor – segmentowy. Zbudowana w ten sposób forma pozbawiona jest wyrazistego przebiegu napięciowo-dramaturgicznego, rozwijając się bez gwałtownych kulminacji. Uwaga koncentruje się na poszukiwaniach brzmieniowych i fascynacji barwą, co skłania do myślenia impresjonistycznego, choć o różnych odcieniach. Tym samym kolorystyka i powiązana z nią faktura stają się elementami formatwórczymi. O wyodrębnieniu poszczególnych faz decyduje przede wszystkim:

- preferowanie określonych interwałów w poszczególnych odcinkach,
- zmiany zachodzące w warstwie agogiczno-rytmicznej
- dyspozycja orkiestry.

Szczególną rolę odgrywa wstęp, w którym – niczym w załączku – odnaleźć można najważniejsze dla całego utworu sposoby kształtowania: przenikanie linii melodycznej między różnymi głosami instrumentalnymi, paralelizmy akordowe, myślenie kolorem, operowanie brzmieniami homogenicznymi oraz odciążoną fakturą, wprowadzanie różnego typu skal i mikro-motywów, a także skłonność do operowania tradycyjnie zbudowanymi trójdźwiękami.

Materiał dźwiękowy w *Symfoniach ogrodów* kształtuje się w oparciu o myślenie tonalno-modalne. Walaciński odcina się od zależności funkcyjnych harmoniki

dur-moll, zdecydowanie unikając również ostrych współbrzmień harmoniczných. Porzucając myślenie tradycyjnymi kategoriami, nie rezygnuje jednak z tercjowej budowy akordów. Obok dających się wyraźnie zidentyfikować „klasycznych” trójdźwięków, pojawiają się często ich warianty dobarwiane dźwiękami obcymi (zwykle sekundą lub kwartą).

Istotnym elementem w zakresie doboru materiału dźwiękowego jest wprowadzanie w przebiegu linearnym poszczególnych głosów różnych skal bądź ich fragmentów. Kompozytor sięga najczęściej po skale pół- i całotonowe oraz układy skalowe oparte na interwałach formotwórczych dla całego utworu: sekundy małe i wielkie w połączeniu z tercją małą. Tego rodzaju zabiegi nie dotyczą całego zespołu, zwykle ograniczone zostają do jednego bądź kilku głosów, w których określona skala jest prezentowana.

a)

b)

c)



Przykład 10. A. Walaciński, *Symfonie ogrodów*: a) motyw-sygnal t. 1-4, b) motyw wznoszący t. 39-41, c) motyw opadający t. 70-71¹⁸

W melodyce trudno dostrzec tematy bądź ugrupowania tematyczne. W poszczególnych fazach można mówić jedynie o pojawianiu się motywów, które dają się wyodrębnić ze względu na swoje ukształtowanie interwałowe (por. przykł. 20). Jednym z najistotniejszych jest pojawiający się na początku ciąg dźwięków, który obejmuje motywy o charakterze sygnału. Linia melodyczna eksponuje podstawowe dla sposobu organizacji materiału dźwiękowego interwały sekundy małej i wielkiej oraz kwarty czystej (por. przykł. 20a). Motyw-sygnal nie tylko eksponuje wyróżnione interwały, ale odgrywa również istotną rolę pod względem formalnym. Jego pojawienie się w zakończeniu utworu wyznacza początek zamykającej całość kody. Melodyka traci ona na znaczeniu jedynie w części charakterze scherzoidalnym. Schodzi tu wyraźnie na dalszy plan, ustępując miejsca potraktowanym pierwszoplanowo rytmice, agogice i fakturze.

Język dźwiękowy w *Symfoniach ogrodów* kształtowany jest w oparciu o myślenie diatoniczne z elementami tonalności i modalności. Przebieg harmoniczny nie pozwala wskazać centrum tonalnego. Walaciński stosuje często paralelizmy interwałowe i akordowe, przenosząc współbrzmienia pomiędzy różnymi grupami instrumentalnymi. Preferuje tercjową budowę akordów, uzupełniając ją akordami kwartowo-kwintowymi. „Klasyczne” trójdźwięki dobarwia często dysonującymi dźwiękami obcymi w innych głosach instrumentalnych (zwykle sekundą i kwartą), w wyniku czego tracą one swój kontekst harmoniczny. Charakterystycznym zabiegiem jest również nakładanie na siebie dwóch różnych trójdźwięków, często w relacji medianty.

Pojawiające się „czyste” trójdźwięki (głównie Es, D, d, f, g, h, B, E) stanowią zwykle konsekwencję prowadzenia linii melodycznej w poszczególnych głosach i w rozumieniu harmonicznym nie zyskują znaczenia dominującego na większym odcinku przebiegu muzycznego. Szczególną rolę przypisać należy jedynie kończącemu utwór akordowi E-dur.

¹⁸ Przykłady nutowe według: A. Walaciński, *Symfonie ogrodów*, kopia z rękopisu za zgodą kompozytora

Jego stopniowe budowanie w kodzie, aż do uzyskania pełnego brzmienia w tutti orkiestry można interpretować jako dążenie do osiągnięcia czystego, rozjaśnionego i klarownego brzmienia.

Zróznicowanie warstwy metro-rytmicznej i agogicznej stanowi jeden z głównych czynników uzasadniających trzyczęściową budowę makroformalną utworu. Przy znacznej zmienności metrum w całości utworu, w poszczególnych fazach utrzymana zostaje z reguły stała jednostka metryczna. W częściach skrajnych dominuje płynny ruch ćwierćnotowo-ósemkowy (przy zachowaniu metrum złożonych), który w połączeniu z tempami wolnymi i umiarkowanymi sprawia wrażenie wolnej narracji muzycznej, o stabilnym i uporządkowanym charakterze, co dodatkowo podkreśla kontrast, jaki przynosi odcinek centralny. Choć w części środkowej następuje niewielkie w porównaniu do części skrajnych rozdrobnienie wartości rytmicznych (ruch ósemkowo-szesnastkowy, metrum proste), zdecydowana zmiana agogiczna (tempa szybkie) sprawia, iż kontrast wydaje się znacznie większy. Stosowanie rytmu uzupełniającego (zwłaszcza w potraktowanej tu pierwszoplanowo grupie perkusyjnej oraz w instrumentach dętych), akcentowanie słabych części taktu w połączeniu z wyrazistą artykulacją (częste *staccato* w różnych głosach, *pizzicato* w smyczkach, *sforzata*) nadaje czynnikowi rytmicznemu w tej fazie znaczenie formotwórcze. Na szczególną uwagę zasługują również wprowadzone do utworu fragmenty *ad libitum*. Podkreślają one dominujący w całym dziele swobodny tok narracji muzycznej, a sposób ich kształtowania posiada charakter zbliżony do kadencyjnego.

Allegro

1. 2. 3. Fl. 3. Fl. 3 muta in fl. picc.

ob. $\flat \flat$ qo: mf > pp

c. i. mf

1. 2. Cl. mf > pp

1. 2. 3. 4. Cr. mf > pp

1. 2. Tr. mf > pp

1. 2. 3. 4. Tbn. mf > pp

or. $C\sharp, D\flat, E\flat, F, G, A, B,$ $\flat \flat \flat \flat \flat \flat$ f

tp. Vbf. rit. ff

I. mf Mbf.

II.

III.

IV. tamburo cc. f

I. f $\text{molto dim.} > \text{pp}$ secco

II. ff

Vle. f div

Vc. mf $\text{molto dim.} > \text{pp}$ secco

Cb. mf ff

Handwritten musical score for 'Symfonie ogrodów' by A. Walaciński, measures 103-127. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'f' and 'dim.', and performance instructions such as 'al centro' and 'pizz.'

Przykład 11. A. Walaciński, *Symfonie ogrodów*, t. 103-127

Aspekt brzmieniowo-kolorystyczny powiązany z fakturą i instrumentacją odgrywa w utworze rolę formotwórczą. Rozbudowana orkiestra symfoniczna stwarza szerokie możliwości poszukiwań brzmieniowych. W fazach skrajnych kierują się one wyraźnie w stronę impresjonistyczną: brzmienia miękkie, łagodne, często przenikające się; akordy przenoszone pomiędzy różnymi grupami instrumentalnymi; odciążona faktura, co podkreślone zostaje dynamiką oscylującą głównie między *piano* a *mezzoforte* i jedynie sporadycznie prowadzącą do większego natężenia dźwięku. Zdecydowanie inny typ działań przynosi faza środkowa, w której przewagę zyskują brzmienia wyraziste, o ostrzej zarysowanych konturach, traktowane bardziej *secco*, co w połączeniu z wzrostem dynamiki (*mezzoforte* – *forte*) nadaje temu odcinkowi zdecydowanie bardziej dynamiczny charakter. Kształtowanie warstwy brzmieniowej w ściśle określony sposób powiązane zostaje z dyspozycją orkiestry. W częściach skrajnych dominuje brzmienie grupy smyczkowej oraz dętej drewnianej, wzbogacane akcydentalnie instrumentami dętymi blaszanymi, perkusyjnymi oraz czelestą i harfą. Zmiana proporcji następuje w części środkowej, gdzie pierwszoplanową rolę zyskuje grupa perkusyjna oraz dęta blaszana. Towarzyszące im głosy smyczkowe oraz dęte drewniane traktowane są na sposób perkusyjny, co podkreśla wyrazista artykulacja, a tym samym instrumenty te tracą swe miękkie brzmienie, charakterystyczne dla części skrajnych.

Plan dynamiczny utworu wskazuje na unikanie wielkich kulminacji oraz odcinków o gwałtownym natężeniu dźwięku. Kompozytor skłania się do operowania wieloma odcieniami *piana* rozwijanego do *mezzoforte* i jedynie sporadycznie do pełnego *forte*, z częstym wykorzystaniem *diminuendo*, sięgającego aż po efekt „zamierania” dźwięku. Zasadniczy kontrast przynosi część środkowa, której fazy skrajne przebiegają w znacznie większym nasileniu dynamicznym (oscylacja *forte-mezzoforte*).

Symfonie ogrodów to utwór, który – podobnie jak kilka innych w twórczości Adama Walacińskiego – wprowadza w krąg szeroko pojętej muzyki programowej. Swobodnie potraktowana forma poematu symfonicznego inspirowana jest wizualnością, co pociąga za sobą odmienny sposób postrzegania kategorii czasu i przestrzeni, a w konsekwencji – formy utworu. Analogiczny problem podejmuje Teresa Malecka w odniesieniu do twórczości Zbigniewa Bujarskiego. Jej spostrzeżenia wydają się niezwykle trafne w nawiązaniu do utworu Adama Walacińskiego: forma budowana jest „nie przez rozwój i z nim związaną

technikę przetworzeniową, lecz przez luźne szeregowanie ugrupowań wewnętrznie stabilnych,” co – jak pisze Malecka – „eliminuje w pewnym sensie procesualność.”¹⁹

¹⁹ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna, Kraków 2006, s. 159

8. PEZZO LIRICO

Pezzo lirico to utwór o charakterze ewolucyjnym. Niewielki pod względem rozmiarów, nawiązuje do formy aforystycznej miniatury, której źródłem – biorąc pod uwagę zainteresowania teoretyczno-warsztatowe kompozytora – upatrywać można w twórczości Antona Weberna. Partia saksofonu – choć ściśle zanotowana – w odbiorze audytywnym sprawia wrażenie *quasi*-improwizacyjnej. Całość kształtowana jest w oparciu o wprowadzoną w początkowej części myśl tematyczną, stanowiącą swoisty rdzeń konstrukcyjny, punkt wyjścia dla rozwoju całej formy. O stronie wyrazowo-ekspresyjnej miniatury decyduje aspekt brzmieniowo-kolorystyczny oraz sposób potraktowania sfery agogiczno-rytmicznej. Rysem charakterystycznym jest naprzemiennosc występowania odcinków metrycznych oraz *senza misura*, co podkreśla znaczenie czynnika rytmicznego w kształtowaniu narracji muzycznej. Ze względu na niewielkie rozmiary utworu, rozczłonkowanie formalne nie oznacza istnienia wyraźnych cesur pomiędzy kolejnymi odcinkami, ale ma na celu jedynie wyeksponowanie elementów najistotniejszych dla kształtowania narracji muzycznej.

Materiał dźwiękowy w *Pezzo lirico* stanowi pełna skala chromatyczna. Jednak już na wstępie zaznacza się tendencja do jej uporządkowania. Dźwięk *e* wyróżniony zostaje jako swoiste centrum tonalne: powraca wielokrotnie w swobodnie prowadzonej, schromatyzowanej linii melodycznej o *quasi*-improwizacyjnym charakterze, przedłużany fermatami i powtórzony w trzech kolejnych oktawach pojawia się również jako zakończenie utworu.

Przykład 12. A. Walaciński, *Pezzo lirico*, s. 1²⁰

Już w otwierającym miniaturę odcinku linia melodyczna eksponuje dźwięki *g* i *e*, które zapowiadają centrum tonalne utworu. Pojawiają się charakterystyczne dla głównej myśli miniatury (*Andante*) nieregularne podziały rytmiczne oraz momenty zatrzymania na dłuższych wartościach poprzedzone ruchem rozdrobnionym. Spokojny tok narracji – zasugerowany kompozytorskim *inquieto* – podkreślony zostaje we wstępie dynamiką zmierzającą do *pianissimo*.

O stronie wyrazowej myśli tematycznej decyduje w dużej mierze jej aspekt agogiczno-rytmiczny. Zaprezentowana w tempie umiarkowanym, charakteryzuje się płynnością ruchu, podkreśloną artykulacją *legato* oraz pulsem ćwierćnotowym. Typowa dla *Pezzo lirico* swoboda kształtowania zaznaczona zostaje na tym etapie utworu poprzez częste zmiany metrum (choć z zachowaniem stałego pulsu) oraz zastosowanie podziałów nieregularnych (triole i kwintole ćwierćnotowe). W warstwie rytmicznej uwagę zwracają momenty swoistego „zawieszenia” narracji – sekwencje ćwierćnotowe zatrzymane zostają dłuższymi wartościami, które jednocześnie podkreślają skoki interwałowe w warstwie melodycznej. Linia melodyczna ma kształt łukowy, początkowo zdominowany krokami sekundowymi, które stopniowo ulegają rozszerzeniu na rzecz większych interwałów (od kwarty do septymy wielkiej). Stronę wyrazową myśli tematycznej dopełnia dynamika, rozpięta pomiędzy *piano* a *mezzoforte*.

Przedstawiona w początkowej części miniatury główna myśl staje się punktem wyjścia dla dalszego rozwoju o charakterze ewolucyjnym i *quasi*-improwizacyjnym. Ograniczona do

²⁰ Przykład nutowy według: A. Walaciński, *Pezzo lirico*, kopia z rękopisu za zgodą kompozytora

pierwszego taktu myśl tematyczna pojawia się w utworze jeszcze dwukrotnie (w każdym z przykładów zostaje przetransponowana od dźwięku c): po zakończeniu pierwszego odcinka *senza misura* oraz w zamykającym utwór *molto moderato*. W pierwszym przypadku stanowi ona podstawę dla rozwoju ewolucyjnego. Zamykający miniaturę fragment *molto moderato* traktować można jako swoistą kodę, która przypomina najistotniejszy motyw utworu.

Przeważające w *Pezzo lirico* fragmenty *senza misura* decydują o charakterze całości. Płynny i spokojny, pozbawiony gwałtownych kontrastów tok narracji zdominowany zostaje w sferze melodycznej przez ruch sekundy, urozmaicany występującymi zdecydowanie rzadziej tercjami, kwartą i trytonem. Kierunek rozwoju linii melodycznej charakteryzuje się ciągłą zmiennością, co nadaje jej rysy „arabeski” muzycznej. Swój improwizacyjny charakter odcinki te zawdzięczają przede wszystkim swobodnemu potraktowaniu warstwy agogiczno-rytmicznej. Pozbawione oznaczenia metrycznego, pozostawiają pod względem frazowania dużą swobodę interpretacyjną wykonawcy. Zmiany agogiczne ograniczone zostają do grupy temp umiarkowanych, a typ narracji precyzują określenia ekspresyjne (*libero*, *mosso*, *cantabile*). W przeciwieństwie do myśli tematycznej odcinki *senza misura* oparte są na ruchu ósemkowo-szesnastkowym; elementem wspólnym pozostaje natomiast wykorzystanie podziałów nieregularnych: trioli i kwintoli. Niewielka kulminacja utworu – mimo wyrównanego poziomu ekspresji całej miniatury – przypada tuż przed kodalnym *molto moderato*, co podkreślone zostaje w sferze dynamiki (jedyne odcinek prowadzący do *forte*) i ekspresji (*.stringendo*).

Brzmienie instrumentu solowego w *Pezzo lirico* wzbogacone zostaje o dźwięk przetworzony na taśmie. Są to zarejestrowane głosy ptasie, odtwarzane synchronicznie z partią saksofonu. Idea włączenia do utworu dodatkowej warstwy brzmieniowej pojawiła się w czasie pracy nad miniaturą. U podstaw zamysłu znalazła się chęć zaskoczenia i zadziwienia słuchacza. Zgodnie z intencją kompozytora, dźwięki ptasie brzmią w sposób naturalny, stopień przetworzenia pozostaje właściwie niezauważalny. Dzięki temu zachowują one swój oryginalny charakter, wywołując skojarzenia związane z naturą, pełne prostoty i świeżości. W konsekwencji, warstwę elektroakustyczną charakteryzuje lekkość, ulotność i delikatność. Instrument solowy zostaje niejako „opieczony” ptasimi głosami, wchodzi z nimi w swoisty dialog, co wywołuje wrażenie przeniesienia w wyższe rejestry. W tak zaplanowanej przestrzeni muzycznej szczególnie istotne miejsce przypada wykonawcy utworu, któremu pozostawiona zostaje pełna swoboda co do sposobu prowadzenia owego dialogu. Umiejętność harmonijnego zestrojenia, wsłuchania się

„w odgłosy natury” oraz znalezienia wspólnego tempa narracji decyduje o celności interpretacji.

9. *CANTI NOTTURNI*

Adam Walaciński skomponował *Canti notturni* na saksofon altowy i wiolonczelę na prośbę krakowskiego saksofonisty Andrzeja Rzymkowskiego. Pierwotnie utwór miał być wykonany po raz pierwszy podczas koncertu jubileuszowego z okazji 80. urodzin kompozytora (12 marca 2008 roku), lecz wobec przedłużających się prac prawykonanie odbyło się podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej połączonego z 20. Jubileuszowymi Dniami Muzyki Kompozytorów Krakowskich.

Tytuł miniatury wywołuje szereg konotacji. Włoskie określenie „*canti*” nasuwa skojarzenia z *bel canto*, ze śpiewnością, czy raczej pieśniowością wysuwającą na plan pierwszy element melodyczny. Z jednej strony typ owej śpiewności zostaje wyraźnie dookreślony terminem „*notturmi*”. Z drugiej jednak, wieloznaczność tego określenia otwiera szerokie pole możliwości interpretacyjnych. Wypowiedź Adama Walacińskiego stawia jednak pod znakiem zapytania tak szeroki kontekst: „Raczej od początku tytuł kojarzył mi się z tą muzyką i była ona mniej więcej utrzymana w tym – najogólniej mówiąc – klimacie nokturnowym (...) Z pewnością nie ma tu odwołania do konkretnego kompozytora – ani do Fielda, ani do Chopina czy też innych...”²¹ Zaryzykować można zatem hipotezę, iż „nokturnowość” utworu Adama Walacińskiego nie ujawnia wpływów czy inspiracji nokturnami znanymi z literatury muzycznej, lecz odwołuje się raczej do sfery najbardziej ogólnej: do charakteru, nastroju, pewnego zestroju cech gatunkowych podczas gdy ewentualne bezpośrednie nawiązania pozostają raczej na poziomie podświadomości.

Trwający ok. 10 minut utwór posiada swobodną, wymykającą się tradycyjnym ujęciom budowę. Płynność przebiegu wynika z ewolucyjnego – w dużej mierze – sposobu kształtowania narracji muzycznej. Formę *Canti notturni* można określić jako dwufazową, poszerzoną o krótkie odcinki o charakterze wstępu oraz zakończenia, podkreślającego kolorystyczną bliskość instrumentów.

Materiał dźwiękowy utworu stanowi pełna skala dwunastodźwiękowa. W przeciwieństwie do powstałego nieco wcześniej *Pezzo lirico*, w *Canti notturni* nie można

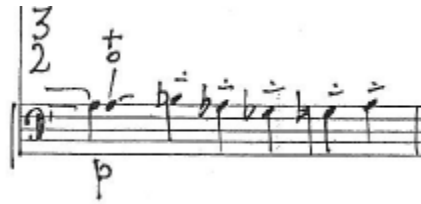
²¹ Adam Walaciński w rozmowie z Ewą Czachorowską-Zygor, 8.03.2011

jednak wskazać centrum dźwiękowego, które stanowiłoby punkt odniesienia pod względem organizacji materiału. Przy swobodzie operowania pełną skalą chromatyczną rysem charakterystycznym są pojawiające się w sposób nieregularny przejściowe „rozjaśnienia” tonalne. Mimo, iż dotyczą one raczej sfery współbrzmień niż poziomu materiałowego dzieła, wprowadzają istotne dla całości momenty brzmienia konsonansowego.

Znaczenie formotwórcze w *Canti notturni* należy przypisać kolorystyce. Zwrócenie uwagi na stopień nasycenia pomiędzy brzmieniami konsonansowymi a dysonansowymi sprawia, iż istotne staje się nie tylko wzajemne powiązanie głosów, ale również sposób prowadzenia każdego z nich. Kompozytor nie szuka atrakcyjności w nowych, oryginalnych sposobach artykulacji. Poza kilkoma multidźwiękami w partii saksofonu, sposób wydobywania dźwięku pozostaje tradycyjny. Uwagę zwraca częste operowanie *sul tasto* i *sul ponticello* w głosie wiolonczeli. Dobór instrumentów wydaje się podkreślać tytułową „nokturnowość”: dominują barwy ciepłe, brzmienia pełne, zaokrąglone.

Stronę wyrazową utworu obok kolorystyki dookreśla sfera agogiczno-rytmiczna. Jej duża zmienność sprzyja ewolucyjnemu sposobowi kształtowania formy. Kompozytor preferuje tempa wolne i umiarkowane, poczynając od otwierającego utwór *lento* po pojawiające się w drugiej fazie *molto moderato*, czemu towarzyszy częste zastosowanie *rubato*. Kategoria zmienności zdaje się również stanowić podstawę dla sposobu kształtowania warstwy rytmicznej. W pierwszej fazie utworu dostrzec można niewielką przewagę ruchu ćwierćnutowo-ósemkowego, który stopniowo przechodzi w puls ósemkowo-szesnastkowy. Rysem charakterystycznym są częste zmiany metrum (dominują metra złożone) oraz naprzemiennosc występowania odcinków metrycznych oraz notowanych beztaktowo. Jedynie na krótkim odcinku nawiązującym do charakteru siciliany (faza II) wprowadzone zostaje metrum ósemkowe. Swobodny tok narracji muzycznej podkreśla dodatkowo powracające kilkakrotnie w trakcie utworu kompozytorskie *libero*, a stosowane przez Walacińskiego określenia ekspresyjne (*inquieto, dolce, morendo, calmo*) zdają się eksponować charakterystyczny dla nokturnu typ wyrazowości.

Punkt wyjścia dla kształtowania ewolucyjnego w *Canti notturni* stanowi wprowadzenie trzech motywów, z których najistotniejszą rolę pełni jednotaktowy motyw *a*. Odgrywa on decydującą rolę w sposobie kształtowania fazy I dzieła. Jego nieco deklamacyjny charakter podkreśla prowadzona krokami sekundowymi, schromatyzowana linia melodyczna o wąskim ambitusie (tercja wielka), której poszczególne dźwięki zaznaczone zostają artykulacją *portato*, co nadaje mu rysy *quasi*-recytatywu.



Przykład 13. A. Walaciński, *Canti notturni*, s. 1, motyw *a*²²

Motyw *b*, zaprezentowany w fazie I jako rodzaju akompaniamentu czy też kontrapunktu dla linii saksofonu przynosi zdecydowany kontrast melodyczno-rytmiczny. Rysem charakterystycznym powtarzanego progresywnie motywu są pojawiające się w rozwoju linii melodycznej repetycje oraz skok o oktawę (struktura meliczna oparta jest wyłącznie na interwałach oktawy i sekundy małej). Strona rytmiczna ograniczona zostaje do stałego pulsu ósemkowego.



Przykład 15. A. Walaciński, *Canti notturni*, s. 1, motyw c

Sposób ukształtowania warstwy melodyczno-harmonicznej utworu wskazuje raz jeszcze na typ myślenia bliski idiomowi nokturnu. Arabeskowość linii melodycznej, ciągła zmiana jej rysunku, oparcie w przeważającej mierze na niewielkich krokach interwałowych oraz liczne ornamenty sprawiają, iż w swym kształcie zbliża się ona do kantyleny bliskiej XIX-wiecznemu nokturnowi. Z owym nieregularnym rysunkiem linii melodycznej współgra sfera współbrzmień. Pozbawiona centrum tonalnego rozwija się w dużym stopniu na zasadzie zestawienia dwóch niezależnych, linearnych przebiegów. Uwagę zwraca częste wspólne inicjowanie kolejnych fraz bądź ich zamykanie. W punktach owego zestrojenia pojawiają się zwykle interwały konsonansowe – oktawa, kwinta, tercja wielka, co wprowadza w warstwie harmonicznnej istotne momenty „rozjaśnień” tonalnych. Owe „pozory” tonalności oraz wprowadzenie tercji wielkiej w zakończeniu przywołuje raz jeszcze rozwiązania charakterystyczne dla gatunku nokturnu. „Tercja pełni w nokturnach rolę wyróżnioną – jak pisze Mieczysław Tomaszewski. Chopin lubi kończyć falę melodyczną pełnym oczekiwania zawieszeniem na tercji. W niemal wszystkich nokturnach napisanych w moll stosuje w zakończeniu tzw. tercję pikardyjską, wprowadzając nagły efekt rozjaśnienia.”²³ Tym samym Adam Walaciński – nawet jeśli czyni to podświadomie – w sposobie ukształtowania warstwy melodyczno-harmonicznej pozostaje bliski rozwiązaniom charakterystycznym dla nokturnu jako gatunku.

²³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005, s. 434

III. Adam Walaciński jako kompozytor.

Przemiany stylistyczne w jego twórczości.

Pierwsze doświadczenia kompozytorskie Adama Walacińskiego przypadają na początek lat 50. XX wieku, a więc czas, kiedy muzyka polska znajdowała się w pewnej izolacji w stosunku do tego, co działo się w europejskim, czy też – postrzegając ten problem w szerszym kontekście – światowym życiu muzycznym. Dotyczy to nie tylko znajomości powstających wówczas dzieł, ale również orientacji w nowych kierunkach rozwoju muzyki współczesnej. Swoboda, jaką Stefan Kisielewski pozostawił Walacińskiemu, zaowocowała nieskrępowanymi poszukiwaniami warsztatowymi i stylistycznymi młodego twórcy. Wobec obiektywnych trudności i braku dostępu do materiałów (zarówno nutowych, jak i teoretycznych), często przypadek decydował o tym, co „trafiało w ręce” adepta kompozycji. To zarazem czas, w którym muzyka polska stopniowo otwierała się na awangardę, którą młody wówczas twórca był zafascynowany, o czym wspomina we wstępie do albumu *Nasze muzyczne dwudziestolecie* Stefan Kisielewski: „(...) mój uczeń, młodzieńki wówczas Adam Walaciński, podczas nocnych przechadzek po Plantach, wciąż szemrał mi do ucha o seriach, odwróceniach, rakach itp., co brałem lekko, traktując jako jeden z przejawów tak charakterystycznej dla Krakowa kawiarniano-awangardowej pogoni myśli. A tymczasem były to już najautentyczniejsze prorocтва.”²⁴ O swej postawie w tym czasie, którą określić można by jako postawę „niestrudzonego poszukiwacza”, a która po części stała się jedną z cech twórcy już dojrzałego, kompozytor mówi: „Na ogół nie wystarczała mi sama wiedza o czymś, musiałem pewnych rzeczy dotknąć, musiałem mieć do nich własny stosunek. Stąd zaskakująca postronnego obserwatora rozbieżność moich dążeń”²⁵.

1. Wokół dwunastodźwiękowości i serializmu

Zainteresowanie kręgiem II Szkoły Wiedeńskiej okazało się jedną z najbardziej znaczących inspiracji dla rozwoju osobowości twórczej Walacińskiego. Wiele z powstałych w latach 60. i 70. utworów wykorzystuje elementy systemu dodekafonicznego oraz technik serialnych (problematyce tej twórca poświęcił wiele uwagi również w swych pracach

²⁴ S. Kisielewski, *Nasze muzyczne dwudziestolecie*, PWM, Kraków 1965, s. XIV

²⁵ A. Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim.*, PWM, Kraków 2008, s. 63

teoretycznych²⁶). Stosunek kompozytora do osiągnięć Schönberga, Berga czy Weberna nie posiadał nigdy cech niewolniczego naśladownictwa; jest to raczej twórcze, indywidualne podejście do problemu dwunastodźwiękowości, niejako „filtrowane” poprzez własne doświadczenia kompozytorskie oraz przemyślenia teoretyczne. Podstawowym założeniem twórcy jest wprowadzenie rozróżnienia między systemem dodekafonicznym, rozumianym jako pewien fenomen, zjawisko oraz techniką czy też technikami dodekafonicznymi, które oznaczają praktyczne realizacje w konkretnych utworach. Obok pojęcia serii, kompozytor posługuje się również grupowymi układami dźwiękowymi, syntetyzującymi różne prawidłowości strukturalne materiału. Praktyczną realizację owego założenia znaleźć można w kompozycji *Rotazione* (1961), która stanowi zarazem jeden z najbardziej zaawansowanych przykładów myślenia konstruktywistycznego w zakresie techniki serialnej Walacińskiego. Sięgnięcie po – z pozoru najprostsze – układy dźwiękowe, jak szereg wielko- czy małotercjowy, stanowi jednocześnie jeden z najbardziej charakterystycznych rysów konstrukcyjnych w utworach wykorzystujących elementy technik serialnych. System dodekafoniczny, z założenia dość sztywny i zamknięty w swej „czystej”, klasycznej formie, nie jest dla Walacińskiego rozwiązaniem atrakcyjnym w odniesieniu do sposobu konstrukcji całego utworu. Uporządkowania serialne pojawiają się w konkretnych utworach jedynie na niewielkich odcinkach, stanowiąc przejaw ścisłej organizacji materiału dźwiękowego. W ramach poszczególnych utworów kompozytor nie ogranicza się do jednej postaci serii – stosuje zwykle różne układy dźwiękowe, traktując je często jako podstawę dla kształtowania linii horyzontalnej (następstwo kolejnych dźwięków o charakterze melodii), wertykalnej (konstruowanie pionów akordowych) czy też realizacji układów fakturalnych (łączenie – przy pomocy dźwięków serii – kilku głosów zespołu wykonawczego, a tym samym nakreślanie granic przestrzeni muzycznej). Tego rodzaju zjawisko dostrzec można w wielu kompozycjach, m.in. *Liryce przed zaśnięcia*, *Canzonie*, *Dichromii*, *Sequenze* i in. Tym samym w twórczości Walacińskiego należy mówić raczej o dodekafonii swobodnej, co – warto podkreślić – stanowiło dość charakterystyczny rys dla polskich twórców zainteresowanych tą stylistyką.

²⁶ A. Walaciński, *W poszukiwaniu systemu* [w:] *Informator PWM*, nr 9 (36), PWM, Kraków 1965; A. Walaciński, *Sprechgesang w twórczości Arnolda Schönberga*, IV Spotkania Muzyczne w Baranowie, IX 1979; A. Walaciński, *Modalität und Zwölfton*, skrót referatu wygłoszonego podczas Międzynarodowego Sympozjum w ramach *Festwoche der Hochschule für Musik F. Mendelssohn*, Lipsk IX 1979; A. Walaciński, *Technika i symbol w „Wozzecku” Albana Berga*, V Spotkania Muzyczne w Baranowie, IX 1980; A. Walaciński, *Poetyka muzyczna Weberna* [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie*, nr 6 *Poetyka muzyczna*, Kraków 1983

Z punktu widzenia zainteresowań estetyczno-warsztatowych kompozytora obecność relacji serialnych wydaje się mieć jeszcze jedną istotną zaletę – inspirowanie poszukiwań nowego typu brzmień. W tym zakresie Walaciński podzielałby zatem poglądy Brindle'a, który „traktuje normy techniki serialnej przede wszystkim jako środek wspomagający wyobraźnię muzyczną, sprzyjający uzyskaniu nowych, interesujących jakości brzmieniowych, a jednocześnie pomocny w przewyżnianiu tradycyjnych skojarzeń z muzyką oparta na systemie funkcyjnym dur-moll.”²⁷

2. Wpływy sonorystyczne

Terminy sonoryzm, technika sonorystyczna czy też sonolgia rozpowszechniły się szeroko w teorii muzyki i muzykologii, choć trudno o ich jednoznaczne definicje. Dla postawy Adama Walacińskiego najistotniejszym wydaje się rozumienie terminu „sonorystyka” w sposób najbardziej uniwersalny, oznaczający wyczerpanie na jakości brzmieniowe, niezależne od preferencji stylistycznych czy podejmowanych konwencji muzycznych. Owa nadrzędność czynnika brzmieniowego, dostrzegalna w całej twórczości kompozytora, przejawia się na różnych poziomach: w sposobie kształtowania układów horyzontalnych i wertykalnych (melika, artykulacja), w budowie struktur akordowych oraz organizacji czasu. Uwagę zwraca przede wszystkim dobór instrumentów oraz sposób łączenia ich w grupy o niekonwencjonalnych walorach kolorystycznych. Pojawiają się one zarówno jako zespoły samodzielne, jak i zestawy instrumentalne w obrębie większych zespołów wykonawczych.

Przyjmując za Krzysztofem Szwejgiem jako cechę zasadniczą dzieł sonorystycznych „nieidentyfikowalność źródła dźwięku” oraz „nierozpoznawalność wysokości” przy jednoczesnym potraktowaniu faktury jako podstawowego elementu konstrukcyjnego utworu²⁸, w dorobku Adama Walacińskiego trudno byłoby wskazać utwory w sposób jednoznaczny przynależne do tego nurtu stylistycznego. Jeśli jednak „sonorystyczność” rozumiana byłaby w sposób szerszy, jak proponuje to Adrian Thomas²⁹, przejawy tego typu myślenia dostrzec można by w licznych dziełach kompozytora. W utworach skomponowanych w latach 60. i 70. dotyczą one przede wszystkim wykorzystania

²⁷ R.S. Brindle, *Serial Composition*, Oxford 1986. Cyt. wg A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 150

²⁸ K. Szwejgie, *Sonoryzm i sonorystyka*, [w:] *Ruch Muzyczny*, nr 10, 2009, s. 6

²⁹ A. Thomas, *Boundaries and definitions: the compositional realities of Polish sonorism*, [w:] *Muzyka*, nr 1, 2008, s. 14

nietradycyjnych sposobów wydobycia dźwięku oraz poszukiwania nowych jakości brzmieniowych na drodze różnicowania artykulacji. Skłonność do operowania niewielkimi składami prowadzi do kameralizacji brzmienia i faktury, co zdaniem Krzysztofa Baculewskiego piszącego o polskim sonoryzmie „wyzwała większą wrażliwość na piękno dźwięku.”³⁰ Choć Walaciński rzadko operuje typowymi dla tego nurtu blokami brzmień homogenicznych bądź poligenicznych, jak określa je Józef Chomiński³¹, to jednak wiele z powstałych w tym okresie kompozycji posiada charakterystyczną dla dzieł sonorystycznych budowę segmentową. Wewnętrzna struktura formalna wynika w tym przypadku z posługiwania się stałymi, wyróżniającymi się specyficzną barwą zespołami instrumentalnymi, rzadko jednak ograniczonymi wyłącznie do nowego typu brzmień (klasterowych, szmerowych i in.).

Poczynając od lat 80., przy zdecydowanym uproszczeniu języka kompozytorskiego oraz przywróceniu istotnej roli tradycyjnych elementów dzieła muzycznego, nadal w orbicie zainteresowań kompozytora sfera brzmienia stanowi element formotwórczy w konstrukcji utworu (*Dramma e burla*, *Symfonie ogrodów*, *Canti notturni*). Stanowiłoby to potwierdzenie założenia, iż dla Adama Walacińskiego aspekt brzmieniowy, kolorystyczny pozostaje jednym z podstawowych elementów dzieła muzycznego, niezależnie od panującego stylu czy konwencji.

3. Elementy aleatoryzmu

Realizując twórczą potrzebę bezpośredniego doświadczenia rozmaitych technik, nurtów i stylów, Adam Walaciński sięga w niektórych ze swych utworów po rozwiązania aleatoryczne, które stosuje w różnym zakresie oraz w odniesieniu do różnych elementów dzieła muzycznego. Pojawiają się one przede wszystkim w kompozycjach powstałych w latach 60. i 70., m.in. *Canzone*, *Allaloo*, *Arielu*. Choć, jak pisze Krzysztof Baculewski „zjawisko aleatoryzmu wywodzi się z przesytu technicystycznym podejściem do muzyki w technice serialistycznej i stylistyce punktualistycznej”³², to jednak w przypadku Walacińskiego głównym impulsem wydaje się raczej wewnętrzna ciekawość oraz chęć poszerzenia własnego warsztatu kompozytorskiego. W utworach uwagę zwraca fakt łączenia

³⁰ K. Baculewski, *Współczesność. Część I: 1939-1974* [w:] S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996, s. 286

³¹ J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej. Studia o Polsce współczesnej*, PWN, Warszawa 1968

³² K. Baculewski, *Współczesność. Część I: 1939-1974* [w:] S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996, s. 292

środków aleatorycznych z postserialnymi oraz sonorystycznymi, co prowadzi w konsekwencji do dość częstego zetknięcia zróżnicowanych tendencji stylistycznych w ramach jednego utworu (np. *Canzona, Allaloo*).

W twórczości Walacińskiego aleatoryzm ograniczony zostaje jedynie do sfery wykonawczej, tym samym kompozytor rezygnuje z ingerencji przypadku w sam proces twórczy. Sferą, która najczęściej poddana zostaje działaniom aleatorycznym jest warstwa rytmiczno-agogiczna. Polichroniczna zasada regulacji czasu, jak określa ją Krzysztof Baculewski, pozwala nie tylko na większe zróżnicowanie strony rytmicznej, ale wpływa również na sposób rozumienia formy jako jednostki konstrukcyjnej. Rezygnacja z synchronizacji poszczególnych partii instrumentalnych oraz swoboda odczytania tradycyjnego zapisu metrorytmicznego (brak wspólnego pulsu) sprawiają, iż o ostatecznym kształcie formalnym dzieła decydują również wykonawcy. W konsekwencji zatem aleatoryzm w sferze rytmiczno-agogicznej prowadzi do aleatoryzmu formy. Witold Lutosławski charakteryzuje ten typ aleatoryzmu w następujący sposób: „Jego najważniejszą cechą jest pozostawienie wykonawcom swobody w ustaleniu porządku, w jakim skomponowane elementy formy są w końcu przedstawione słuchaczom.”³³

W utworach *Allaloo* i *Ariel* obszar oddziaływania przypadku zostaje poszerzony o sferę wysokości dźwięku, a w drugim z wymienionych dzieł dodatkowo o element artykulacji. Chęć wykorzystania odmiennych od tradycyjnych sposobów wydobycia dźwięku prowadzi do preparacji fortepianu (*Canzona, Allaloo*), dzięki czemu materiał dźwiękowy utworu poszerzony zostaje o dźwięki nieokreślone pod względem wysokościowym. Niedookreśloności większej ilości elementów sprzyja zastosowanie notacji graficznej (*Allaloo*; środkowa część *Ariela*). Kompozytor zdaje się tym samym wskazywać na sposób zapisu jako źródło inspiracji dla wykonawcy, który w myśl założeń artysty, powinien kierować się intuicją oraz indywidualnym doświadczeniem interpretacyjnym. Jak pisze Jadwiga Paja-Stach, grafika muzyczna „zawsze jest bardziej inspiracją dla interpretatora niż instrukcją, a już na pewno nie jest przekazem konkretnej „myśli” dźwiękowej. Można ją potraktować jako rodzaj gry pomiędzy twórcą i odtwórcą.”³⁴

³³ W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, [w:] M. Bristiger (red.), *Res facta*, PWM, nr 1, 1967, s. 36

³⁴ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 217

4. Zmiana perspektywy – nowe spojrzenie na tradycję

4.1. Materiał dźwiękowy

Drugi okres twórczości Adama Walacińskiego stoi pod znakiem wyraźnego uproszczenia środków oraz złagodzenia brzmienia, co wynika w dużej mierze ze sposobu organizacji materiału dźwiękowego. Powrót do diatoniki, odwołania do uporządkowań modalnych czy wreszcie reminiscencje szeroko pojętej tonalności decydują o zdecydowanej zmianie sfery brzmienia. Każda z wymienionych kategorii jawi się niejako w nowym ujęciu, jako neo-modalność czy neo-tonalność, z reguły nie stanowiąc podstawy dla organizacji całego utworu. Przyjmując jako punkt wyjścia założenia neotonalne, kompozytor często wprowadza w utworach pewne centra dźwiękowe, stanowiące punkt odniesienia dla sposobu organizacji materiału. Rozwiązaniem często spotykanym jest operowanie kilkoma centrami tonalnymi, które pojawiają się jedynie na pewnych odcinkach w utworze, nie mając odniesienia do całości dzieła, co świadczyć może o swobodnym sposobie podejścia do problemu organizacji materiału dźwiękowego.

Twórca nadal chętnie wykorzystuje pełny materiał dwunastodźwiękowy w swych kompozycjach, z reguły traktując go z dużą swobodą. Bywa, iż pełnej skali chromatycznej nie wykorzystuje w całym utworze, lecz jedynie w określonych fragmentach. Sposobem uporządkowania materiału staje się wyróżnienie pewnych dźwięków, bądź też eksponowanie specyficznych struktur dźwiękowych, przy czym owa powtarzalność staje się rysem rozpoznawczym dla stylu kompozytorskiego Walacińskiego. Wśród preferowanych komórek dźwiękowych najczęściej pojawiają się zestawienia sekundy z tercją, kwartą lub trytonem, które występują zarówno w przebiegach wertykalnych, jak i horyzontalnych. Tym samym podkreślić należy ściśle powiązanie, jakie zachodzi na poziomie właściwości struktur akordowych i przebiegów melodycznych.

4.2. Element melodyczny

Jednym z niezwykle istotnych wyznaczników drugiego okresu twórczości staje się powrót do myślenia melodycznego, któremu towarzyszy operowanie motywami czy wręcz tematami. Choć z reguły nie stanowią one podstawy dla konstruowania formy w rozumieniu przetwarzania materiału tematycznego czy też jego kształtowania ewolucyjnego, ich rysunek interwałowy pozostaje zwykle bardzo czytelny (*Dramma e burla*, *Canti notturni*). To właśnie chęć wyeksponowania określonych interwałów staje się dla kompozytora swoistym impulsem do budowy motywów czy tematów. Należy podkreślić, iż niezależnie od okresu twórczości,

wskazać można u Walacińskiego pewne preferencje w zakresie meliki. Do najczęściej pojawiających się interwałów należą: tercje mała i wielka, sekundy mała i wielka oraz kwarta czysta. Interwały te są obecne zarówno w sposobie kształtowania linii melodycznej, jak i w konstrukcji pionów akordowych. Niezmiennie pozostaje również zamilowanie do posługiwania się pewnymi „konstelacjami” dźwiękowymi, jak nazywa je sam kompozytor, złożonymi zwykle z trzech do pięciu dźwięków, pojawiającymi się zarówno w układach wertykalnych, jak i horyzontalnych. Zbudowane są one często w oparciu o preferowane przez kompozytora interwały, dzięki czemu stanowią jeden z rysów rozpoznawczych jego stylu kompozytorskiego.

4.3. Dźwięk i jego parametry

W przeciwieństwie do wcześniejszego okresu, kiedy wysokość dźwięku dość często nie była determinowana, poczynając od połowy lat 80. preferencje Adama Walacińskiego skłaniają się wyraźnie w stronę dźwięków o określonej wysokości, wydobywanych w sposób tradycyjny. Choć w tym względzie Adam Walaciński nigdy nie należał do pionierów awangardy, to jednak w utworach z pierwszego okresu twórczości nie wahał się sięgać po środki nowatorskie, najczęściej wykorzystując fortepian preparowany. Zwrot ku konwencjonalnemu sposobowi wydobywania dźwięku oraz jego artykulacji decyduje o znacznie łagodniejszym brzmieniu, które zaczyna wyraźnie dominować od połowy lat 80., stając się jednym z najbardziej rozpoznawalnych rysów powstających wówczas utworów. Idzie to w parze z powrotem do tradycyjnego ujęcia metro-rytmicznego, przy czym uwagę zwraca unikanie skomplikowanych ugrupowań rytmicznych oraz stosowanie prostych podziałów nieregularnych. Jednym z chętniej stosowanych przez kompozytora rozwiązań jest zestawianie w obrębie tego samego utworu odcinków notowanych metrycznie oraz beztaktowo (*Canti notturni*) oraz wprowadzanie częstych zmian metrum oraz tempa, co prowadzi do zatarcia poczucia stałego pulsu oraz metrum (m.in. w *Dramma e burla*, *Symfoniach ogrodów*, *Canti notturni*). Zjawiska te interpretować można jako „pozostałości” po stosowanej we wcześniejszym okresie zasadzie niedookreśloności sfery czasu. Jedynie sporadycznie Walaciński wykorzystuje obecne wcześniej – w odniesieniu do warstwy metro-rytmicznej – rozwiązania typu aleatorycznego, czego przykładem jest powstały w 1998 roku trzyczęściowy utwór *La vida es sueño. Reminiscenze z Calderona*, którego jedną z cech charakterystycznych jest swoboda organizacji czasu w częściach skrajnych. Pojawienie się tego typu utworu świadczyć może o głębokim przywiązaniu do rozwiązań warsztatowych

wcześniejszego okresu twórczości, które oddziałują na tyle silnie, iż dochodzą do głosu niezależnie od aktualnej stylistyki.

5. Zespoły wykonawcze

Wyczulenie na problem barwy, stanowiące jeden z rysów idiomu kompozytorskiego Adama Walacińskiego, prowadzi go – pod względem doboru środków wykonawczych – do poszukiwania zespołów instrumentalnych wyróżniających się oryginalnością brzmienia, a co za tym idzie również faktury. Dominacja tego czynnika w myśleniu kompozytorskim zaznacza się zarówno w utworach orkiestrowych, jak i kameralnych.

Dorobek twórczy w zakresie muzyki autonomicznej ujawnia wyraźną skłonność do operowania składami kameralnymi. Można wskazać na kilka powodów takiego stanu rzeczy. Sam kompozytor w rozmowie z Anną Woźniakowską wspomina o „wrodzonej predylekcji do kameralistyki” oraz – jak to określa – „niektórych cechach swej techniki kompozytorskiej”, które mogły dojść do głosu jedynie w muzyce kameralnej.³⁵ Biorąc jednak pod uwagę całokształt twórczości, łatwo zauważyć, iż potrzebę wypowiedzenia się za pośrednictwem dużego zespołu Adam Walaciński miał okazję niejednokrotnie realizować w ramach swej współpracy z filmem. Komponując na potrzeby wielkiego ekranu posiadał zawsze gwarancję wykonania, co nie było tak jednoznaczne w przypadku muzyki autonomicznej. Zainteresowanie muzyką kameralną podyktowane było zatem również względami praktycznymi – możliwościami wykonawczymi, co dla kompozytora, który – jak mówi – „lubi, jeśli napisana przez niego muzyka żyje”³⁶ miało z pewnością niebagatelne znaczenie.

Zdecydowana przewaga *musica da camera* nie oznacza jednak całkowitego braku zainteresowania większymi zespołami. W dorobku Adama Walacińskiego odnaleźć można również kompozycje przeznaczone na orkiestrę, zarówno symfoniczną, jak i kameralną, czasami w połączeniu z instrumentem solowym. Znamiennym jednak jest fakt, iż również w tym przypadku zarysowują się ślady myślenia kameralnego. Widoczne są one przede wszystkim w skłonności do operowania mniejszymi zespołami w obrębie dużej orkiestry, co w pierwszym rzędzie dotyczy utworów przeznaczonych na orkiestrę kameralną, czasami z udziałem instrumentu solowego (*Sequenze per orchestra da camera con flauto concertante*, 1963; *Divertimento interrotto* dla 13 wykonawców, 1974).

³⁵ A. Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim.*, PWM, Kraków 2008, s. 153

³⁶ A. Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim.*, PWM, Kraków 2008, s. 153

IV. Postscriptum

Muzyka autonomiczna Adama Walacińskiego obejmuje niespełna 60 utworów. Wobec bogatego dorobku w zakresie muzyki filmowej i teatralnej, wydawać by się mogło, iż jest to niewielki i mniej znaczący rozdział tej twórczości. Jednak różnorodność postaw estetycznych i stosowanych rozwiązań warsztatowych oraz zakres i siła ich oddziaływania na uprawiane gatunki muzyki funkcjonalnej, stawiają ją w innym świetle.

Pomimo zarysowujących się wraz z upływem czasu zmian, język muzyczny Adama Walacińskiego charakteryzuje się obecnością pewnych stałych cech czy też elementów, które określić można jako nadrzędne i idiomatyczne dla twórczości kompozytora w ogóle. Pierwszoplanowe znaczenie w tym względzie przypisać należy zainteresowaniu twórcy dwunastodźwiękowością oraz jego wyczuleniu na sferę brzmienia, które to cechy wyróżniają postawę Adama Walacińskiego niezależnie od preferowanych tendencji stylistycznych. W sposobie potraktowania poszczególnych elementów dzieła muzycznego uwagę zwraca przede wszystkim stosowanie określonych wzorców interwałowych, co staje się podstawą strukturywania meliki. Z kolei tak często spotykana zmienność czy też wariantowość fakturalno-kolorystyczna, wydaje się mieć swe źródła w serialnej zasadzie organizacji materiału dźwiękowego. Cezura, która zarysowuje się w połowie lat 80., nie oznacza zatem zmiany gwałtownej, zdecydowanego zwrotu czy też rezygnacji z obecnych wcześniej technik kompozytorskich, a zauważalne w tym okresie przemiany stylistyczne nie oznaczają odejścia od skryzalizowanej wcześniej estetyki.

Aneks

1. Adam Walaciński – biogram

Adam Walaciński (18 września 1928, Kraków) – kompozytor, krytyk, publicysta muzyczny i pedagog. W wieku ośmiu lat rozpoczął naukę gry na skrzypcach, którą kontynuował w czasie okupacji pod kierunkiem Stanisława Giebułtowskiego, a po wojnie u Waława Niemczyka. Od 1947 roku podjął regularne studia w PWSM w Krakowie w klasie skrzypiec Eugenii Umińskiej. Rozwój zainteresowań kompozytorskich sprawił, iż w 1952 roku zrezygnował z instrumentalistyki, przechodząc do klasy kompozycji Artura Malawskiego. Praca w Krakowskiej Orkiestrze Polskiego Radia (1948-56, w grupie I skrzypiec) zmusiła go do przerwania studiów w PWSM, co po części zdecydowało o podjęciu prywatnych studiów kompozycji u Stefana Kisielewskiego (1952-55). Wykształcenie w tym zakresie dopełnił formalnie już jako dojrzały twórca, uzyskując w 1974 roku dyplom z wyróżnieniem w klasie Bogusława Schaeffera. Sukces odniesiony na gruncie muzyki filmowej (realizacja strony dźwiękowej filmu St. Lenartowicza *Zimowy zmierzch*, 1956), zdecydował o skupieniu się na działalności kompozytorskiej (od 1957 roku), ze szczególnym uwzględnieniem muzyki funkcjonalnej (największa koncentracja w tym zakresie przypada na lata 60. i 70.). W tym samym czasie rozpoczął działalność jako krytyk muzyczny i publicysta, nawiązując współpracę z Polskim Wydawnictwem Muzycznym (od 1984 roku kieruje działem *Kompozytorzy XX wieku* w *Encyklopedii Muzycznej PWM*) oraz licznymi periodykami (recenzje, wywiady i felietony w *Dzienniku Polskim*, *Ruchu Muzycznym*, *Informatorze PWM*, *Tygodniku Powszechnym*). Od 1956 roku jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich, wielokrotnie obejmował stanowisko prezesa Oddziału ZKP w Krakowie (1971-87), a w latach 1989-97 był członkiem Zarządu Głównego. W okresie 1992-96 był wiceprezesem Towarzystwa Muzycznego im. K. Szymanowskiego. Działalność pedagogiczną rozpoczął w 1972 roku z inicjatywy Krzysztofa Pendereckiego, podejmując pracę w PWSM w Krakowie (obecnie Akademia Muzyczna), gdzie w 1992 roku otrzymał tytuł profesora, a w okresie 1993-96 pełnił funkcję prorektora. Równolegle prowadził seminarium *Muzyka w teatrze* na Wydziale Reżyserii Dramatu w PWST im. L. Solskiego w Krakowie (1973-81), współpracował z licznymi teatrami w kraju (m.in. Kraków, Wrocław, Warszawa) i za granicą (głównie w Norwegii), prowadził audycje o muzyce współczesnej na antenie PR Kraków.

Jego wszechstronna działalność była wielokrotnie doceniana i nagradzana. Otrzymał m.in. Nagrodę Państwową I st. zespołową za udział w realizacji filmu *Faraon* J. Kawalerowicza (1966); Nagrodę Specjalną II Biennale Sztuki dla Dziecka za muzykę do filmu animowanego *Za siódmą bajką* L. Hornickiej (1975); Nagrodę Miasta Krakowa (1976); nagrodę IV Ogólnopolskich Konfrontacji Teatralnych w Opolu za muzykę do *Akropolis* S. Wyspiańskiego (1978); odznakę Ministra Kultury i Sztuki *Zasłużony Działacz Kultury* (1981); Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1985); nagrodę ZKP za całokształt działalności kompozytorskiej i publicystycznej (2003).

Twórczość: **muzyka autonomiczna** – utwory orkiestrowe (m.in. *Horyzonty*, 1962; *Efemerydy* na skrzypce solo i orkiestrę, 1978; *Dramma e burla*, 1988; *Symfonie ogrodów*, 2003; *La Campanella*, 2008), kameralne (m.in. *Canzona* na wiolonczelę solo, fortepian preparowany i taśmę, 1966; *Dichromia* na flet i fortepian, 1967; *Mala muzyka jesienna* na obój i trio smyczkowe, 1986; *Duo facile* na skrzypce i wiolonczelę, 1994; *Cinque episodi* na trio fortepianowe, 2001), wokalnie-instrumentalne (m.in. *Liryka sprzed zaśnięcia* na sopran flet i dwa fortepiany, 1963; *Trzy pieśni* na sopran, wiolonczel i fortepian, 2001), fortepianowe (m.in. *2 mazurki à la manière de Szymanowski*, 1953; *Pêlê-mêlê*, 1956; *Allaloo* – kompozycja graficzna na fortepian z elektroakustyczną transformacją, 1970); **muzyka filmowa i teatralna** – opracowanie strony dźwiękowej do ponad 120 filmów, w tym 40 pełnometrażowych (m.in. *Zimowy zmierzch* St. Lenartowicza, 1956; *Baza ludzi umarłych* Cz. Petelskiego, 1959; *Matka Joanna od Aniołów* J. Kawalerowicza, 1960; *Faraon* J. Kawalerowicza, 1965; *Śmierć prezydenta* J. Kawalerowicza, 1977), do filmów i seriali telewizyjnych (m.in. *Cztery pancerni i pies* K. Nałęczkiego, 1966-70), do filmów krótkometrażowych (głównie animowanych dla dzieci) i eksperymentalnych (m.in. *Kineformy* A. Pawłowskiego), do ok. 90 spektakli teatralnych (m.in. do sztuk W. Szekspira, J. Słowackiego, St. Wyspiańskiego, B. Brechta, A. Fredry, E. Brylla, W. Gombrowicza); **działalność publicystyczno-krytyczna** – ok. 900 różnych tekstów (m.in. wstępy do wydań źródłowo-

krytycznych dział H. Wieniawskiego i K. Szymanowskiego, ponad 150 haseł w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, artykuły, eseje, recenzje, felietony, komentarze do nagrań płytowych i in.).

2. Utwory prezentowane w pracy – dane faktograficzne

SONATA H-MOLL

Tytuł	<i>Sonata h-moll</i> na fortepian
Rok powstania	1954
Dedykacja	Marek Szlezer
Prawykonanie	12.03.2008 Kraków, koncert z okazji 80. rocznicy urodzin kompozytora, Marek Szlezer (pf)

ROTAZIONE

Rok powstania	1961
---------------	------

LIRYKA SPRZED ZAŚNIĘCIA

Tytuł	<i>Liryka sprzed zaśnięcia</i> na sopran, flet i dwa fortepiany
Rok powstania	1963
Tekst	Miron Białoszewski
Dedykacja	Hanna i Krzysztof Malscy
Prawykonanie	11.12.1963 Warszawa, Zespół MW2: Barbara Niewiadomska (sopran), Barbara Świątek (fl), Marek Mietelski, Stanisław Radwan (pf)
Wydanie	PWM, Kraków 1965

DICHROMIA

Tytuł	<i>Dichromia</i> na flet i fortepian
Rok powstania	1967
Obsada	flet, fortepian
Dedykacja	Barbara Świątek
Prawykonanie	5.06.1969 Kraków, Barbara Świątek (fl), Adam Kaczyński (pf)
Wydanie	PWM, Kraków 1972

ALLALOA

Tytuł	<i>Allaloo</i> kompozycja graficzna na fortepian
Rok powstania	1970
Dedykacja	Andrzej Rzymkowski
Prawykonanie	16.09.1971 Bydgoszcz, VII Bydgoski Festiwal Muzyczny, Andrzej Dutkiewicz (pf)
Wydanie	PWM, Kraków 1971

DRAMMA E BURLA

Tytuł	<i>Dramma e burla</i> na orkiestrę symfoniczną
Rok powstania	1988
Dedykacja	Jerzy Katlewicz
Motto	„... <i>tutto nel mondo è burla</i> ” („w świecie wszystko jest żartem/zabawą”)
Prawykonanie	21.10.1988 Warszawa, Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Jerzy Katlewicz

SYMFONIE OGRODÓW

Tytuł	<i>Symfonie ogrodów</i> na orkiestrę symfoniczną
Rok powstania	2003
Dedykacja	Anna Walacińska
Prawykonanie	8.11.2003 Kraków, Orkiestra Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie, dyr. Tomasz Bugaj

PEZZO LIRICO

Tytuł	<i>Pezzo lirico</i> na saksofon altowy z taśmą ad. lib.
Rok powstania	2008
Dedykacja	Andrzej Rzymkowski
Prawykonanie	12.03.2008 Kraków, koncert z okazji 80. rocznicy urodzin kompozytora, Andrzej Rzymkowski (sax)

CANTI NOTTURNI

Tytuł	<i>Canti notturni</i> na saksofon altowy i wiolonczelę
Rok powstania	2008
Dedykacja	Andrzej Rzymkowski
Prawykonanie	21.05.2008 Kraków, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, XX. Dni Kompozytorów Krakowskich, Andrzej Rzymkowski (sax), Zdzisław Łapiński (vc)

Bibliografia pracy

- S. Kisielewski, *Nasze muzyczne dwudziestolecie*, PWM, Kraków 1965
- A. Walaciński, *W poszukiwaniu systemu* [w:] *Informator PWM*, nr 9 (36), PWM, Kraków 1965
- W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, [w:] M. Bristiger (red.), *Res facta*, PWM, nr 1, 1967
- J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej. Studia o Polsce współczesnej*, PWN, Warszawa 1968
- A. Walaciński, *Modalität und Zwölfton*, skrót referatu wygłoszonego podczas Międzynarodowego Sympozjum w ramach *Festwoche der Hochschule für Musik F. Mendelssohn*, Lipsk IX 1979
- A. Walaciński, *Sprechgesang w twórczości Arnolda Schönberga*, IV Spotkania Muzyczne w Baranowie, IX 1979
- A. Walaciński, *Technika i symbol w „Wozzecku” Albana Berga*, V Spotkania Muzyczne w Baranowie, IX 1980
- A. Walaciński, *Poetyka muzyczna Weberna* [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie*, nr 6 *Poetyka muzyczna*, Kraków 1983
- J. Rychlik, *Adam Walaciński. Wybrane zagadnienia z twórczości na przykładzie „Liryki sprzed zaśnięcia”* [w:] T. Malecka (red.), *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988*, Akademia Muzyczna, Kraków 1992
- L.M. Bartelski, *Białoszewski Miron* [w:] *Polscy pisarze współcześni. 1939-1991*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1995
- R.S. Brindle, *Serial Composition*, Oxford 1986. Cyt. wg A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995
- K. Baculewski, *Współczesność. Część I: 1939-1974* [w:] S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996
- M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997
- M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005
- T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna, Kraków 2006
- A. Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim.*, PWM, Kraków 2008
- A. Thomas, *Boundaries and definitions: the compositional realities of Polish sonorism*, [w:] *Muzyka*, nr 1, 2008
- K. Szwałgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, [w:] *Ruch Muzyczny*, nr 10, 2009
- J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009

Ewa Czachorowska-Zygor,

asystent w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2002 roku ukończyła z wyróżnieniem studia na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie (praca magisterska pt.: *Funkcje muzyki w filmie fabularnym o tematyce muzycznej. Karl Hartl „Wen die Götter lieben”. Miloš Forman „Amadeusz”*), gdzie jeszcze jako studentka piątego roku odbyła staż asystencki pod kierunkiem prof. Teresy Maleckiej; w roku 2001 w ramach programu Socrates/Erasmus studiowała w Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu (Austria). Już podczas studiów interesowała się problematyką korespondencji sztuk, zwłaszcza związków pomiędzy muzyką a filmem. Kontynuując badania z tego zakresu, w swej działalności naukowej podejmuje również zagadnienia związane z polską muzyką współczesną (twórczość K. Pendereckiego, A. Walacińskiego). W ramach zespołowego projektu badawczego pt.: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu.*, zrealizowanego pod kierownictwem prof. Mieczysława Tomaszewskiego, przygotowała omówienia analityczne wybranych utworów K. Pendereckiego. Bierze czynny udział w krajowych i międzynarodowych kongresach i konferencjach naukowych, jest autorką kilku haseł w Encyklopedii Muzycznej PWM oraz publikacji z zakresu polskiej muzyki współczesnej oraz muzyki filmowej.