

Autoreferat

Pisanie o sobie przez pryzmat własnej twórczości jest zadaniem o tyle wdzięcznym, że pisze się o tym, co się (przynajmniej potencjalnie) lubi, o tyle jednak niebezpiecznym, że trudno zachować choćby względny obiektywizm. Mój autoreferat ma na celu naszkicowanie sylwetki twórczej na podstawie dotychczasowej działalności i wskazanie prognozowanych kierunków dalszego rozwoju. Oczywiście - na tyle, na ile możliwa jest próba podsumowania procesu twórczego w trakcie jego trwania – a taki status ma proces żyjącego twórcy. Można powiedzieć, że w każdym utworze dokonuję pewnego rodzaju podsumowania dotychczasowych doświadczeń, każdy utwór pozostaje w określonych relacjach zarówno z utworami poprzednimi, jak i z następnymi. Hipotezę badawczą autoreferatu stanowi założenie, że mój proces twórczy jest procesem ciągłym, ma charakter powolnej ewolucji stylu kompozytorskiego. Do refleksji podsumowujących skłania mnie także świadomość upływającego czasu: ponad dwadzieścia lat temu (w 1996 roku) uzyskałam tytuł magistra kompozycji, mam więc za sobą dwa dziesięciolecia nieprzerwanej, profesjonalnej aktywności kompozytorskiej. Wreszcie – nie bez znaczenia jest fakt, że moje bliskie związki z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina (dawniej: Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina) trwają od 1989 roku: byłam studentką klasy kompozycji prof. Włodzimierza Kotońskiego, później wykładowcą i – od 2011 roku – jestem adiunktem na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca. Prowadzę zajęcia propedeutyki kompozycji, instrumentacji i czytania partytur. Na kadencję 2016 – 2020 zostałam wybrana prodziekanem Wydziału, na którym pracuję. Od roku 2014 wykładam również kompozycję i instrumentację na Podyplomowych Studiach Kompozytorskich w UMFC.

W 2010 roku obroniłam w UMFC pracę doktorską (promotor - prof. Stanisław Moryto), na którą złożyły się: utwór *Muzyka koncertująca na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną* oraz praca pisemna, pt.: *Intuicja i świadomość w procesie komponowania Muzyki koncertującej na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną*. Tematyka pracy doktorskiej związana była bezpośrednio z moimi zainteresowaniami twórczymi i naukowymi. *Muzyka koncertująca* wpisuje się w mój dorobek twórczy, jako utwór symfoniczny z podwójnymi partiami solowymi, powierzonymi instrumentom perkusyjnym: perkusja zajmuje doniosłe miejsce w mojej twórczości.¹ Praca, poświęcona zagadnieniom intuicji i świadomości w procesie komponowania, odzwierciedla obszar

1 Zob. spis kompozycji

interdyscyplinarnych rozważań, wniosków z lektur i kompozytorskich refleksji, które zajmują mnie jako twórcę od samego początku. Mój kompozytorski rodowód wywodzi się od nauki improwizacji fortepianowej w klasie prof. Szabolcsa Esztényi, w średniej szkole muzycznej, na Wydziale Rytmiki (obecnie ZPSM II stopnia Nr 2 im. Fryderyka Chopina w Warszawie). W latach 1995 – 2009 nieprzerwanie zajmowałam się nauczaniem improwizacji fortepianowej i propedeutyki kompozycji, na wszystkich szczeblach i poziomach edukacji muzycznej – m. in. w ZPSM Nr 4 im. Karola Szymanowskiego w Warszawie; posiadam tytuł nauczyciela mianowanego. Tematyka podobieństw i różnic między procesami twórczymi: kompozycją, improwizacją i interpretacją, interesowała mnie również jako recenzentkę pism muzycznych (m. in. „Ruchu Muzycznego”, „Życia muzycznego”, Magazynu Płyty „Studio”, Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”), zajmującą się krytyką i ogólnie piśmiennictwem muzycznym oraz małymi formami literackimi. Pisemna część pracy doktorskiej stanowi więc efekt moich pogłębionych studiów nad szeroko rozumianym procesem twórczym, ze szczególnym uwzględnieniem jego intuicyjnych i świadomych pierwiastków.

W latach 2010 - 2012 miałam możliwość odkrycia nowych horyzontów myślowych i artystycznych, uczestnicząc w Szkoleniu Kadry Dydaktycznej w mojej Almae Matris – w ramach „Międzyuczelnianej Specjalności Multimedialnej”. Szkolenie to, poświęcone multimediom w możliwie szerokim kontekście, stało się przyczynkiem do refleksji nad zagadnieniem syntezy sztuk, stworzyło szansę współpracy z artystami innych dziedzin i zaowocowało kilkoma projektami multimedialnymi, których jestem współautorką. W tej dziedzinie mojej twórczości za wcześnie na próby podsumowań. Dotychczasowe doświadczenia w działaniach multimedialnych przypomniły mi urok pracy zespołowej. Jest to typowy rodzaj pracy dla działań w dziedzinie Rytmiki (którą zajmowałam się w szkole średniej), zupełnie nietypowy zaś dla tradycyjnie pojmowanej pracy kompozytora. Jednak w XXI wieku coraz częściej mamy do czynienia z projektami multimedialnymi – to nie tylko moda lecz także znak czasu, rodzaj cywilizacyjnego wyzwania. Przy obecnym zaawansowaniu technologicznym szczególnie ważne dla twórcy jest myślenie szerokokontekstowe, oraz umiejętność i możliwości współpracy z artystami innych dziedzin sztuki: plastykami, choreografami, reżyserami dźwięku, specjalistami od technik video. Warto zauważyć przy tym, jak bardzo takie wzajemne kontakty potrafią być inspirujące.

Mam za sobą ponad dwadzieścia lat praktyki pedagogicznej i dydaktycznej (choć moja umowa o pracę w UMFC jest trochę młodsza). Absolwenci wszystkich moich zajęć, na różnych poziomach muzycznej edukacji mogliby pewnie zapełnić miejsca na widowni w sali koncertowej UMFC. I choć – za wyjątkiem Podyplomowych Studiów Kompozycji – nie uczyłam tzw. przedmiotów głównych (nie jest takim przedmiotem improwizacja w szkole średniej, ani

propedeutyka kompozycji na uczelni, tym bardziej nie – instrumentacja i czytanie partytur), moi uczniowie z powodzeniem dostawali się na studia muzyczne różnych specjalności, studenci osiągnęli sukcesy na koncertach i konkursach kompozytorskich, prowadziłam z powodzeniem liczne prace licencjackie i magisterskie w UMFC. Uczestniczę w pracach Katedry Kompozycji UMFC – jako członek Katedry do 2016 r., a obecnie jako współpracownik, w pracach Katedry Edukacji Muzycznej, reaktywowanej na Wydziale V w 2016 roku – jako członek Katedry, a w przeszłości również w pracach Katedry Teorii Muzyki UMFC – jako współpracownik. Piastowałam – do czerwca 2016 - zaszczytną funkcję Opiekuna Koła Naukowo – Artystycznego Studentów Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki UMFC – powierzoną mi przez Studentów w 2011 roku. Moje pozauczelniane aktywności, to m. in. członkostwo i funkcja Sekretarza Oddziału Warszawskiego Związku Kompozytorów Polskich (od 2009 roku), członkostwo i działalność w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS, członkostwo w Polskim Stowarzyszeniu Muzyki Elektronicznej „PSeME”, w Radzie Programowej Festiwalu „Warszawskie Spotkania Muzyczne”, oraz w Zarządzie Fundacji „Spotkania Muzyczne”.

W okresie od 2010 roku (czyli od czasu obrony mojej pracy doktorskiej) do końca roku 2017 napisałam kilka utworów, które uważam za ważne. Oprócz licznych drobnych kompozycji solowych i kameralnych, powstających najczęściej z inspiracji i na zamówienie wykonawców, skomponowałam dwie wielkie formy muzyczne: *Missa profana* na solistów, chór mieszany, organy i orkiestrę kameralną (2011), oraz *Symfionetta* na orkiestrę symfoniczną (2012). Do ważniejszych kompozycji powstałych w tym czasie zaliczam również cykl *5 Pieśni do słów Doroty Gołaszewskiej* na sopran i kwintet fortepianowy (2013), utwór *Skotopaska I – Małmazja świeci* na chór mieszany a cappella, do własnego tekstu (2014) i *To nie jest coś, co można opowiedzieć...* na sextet wokalny – również do własnego tekstu (2014, wersja chór mieszany 2016), *Sonnet 116* do słów W. Szekspira na sextet wokalny a cappella (2015), utwór zatytułowany *Magazyn Mód Damskich i Męskich – Warszawie, której już nie ma i Warszawiakom, którzy żyją w mej pamięci* na 3 perkusistów, kwartet smyczkowy i kontrabas (2015), *Postludium* na marimbę (2015), *Poza ciszą – pamięci Pawła Buczyńskiego* na klawesyn (2015), *Kamienna mozaika* na wibrafon (2016), *...et non est pacis* na 2 fortepiany i 2 perkusje (2017), *Korowód* na organy, na 4 ręce (2017), *Po trzykroć...* na saksofon sopranowy i klawesyn (2017), oraz *Koncert podwójny* na dwie marimby i smyczki (2017).

Z tej grupy wybrałam 6 utworów, które chciałabym wskazać jako osiągnięcie naukowe / artystyczne w postępowaniu habilitacyjnym (zgodnie z treścią Art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789) i na ich podstawie przedstawić zagadnienie dialektyki utrwalania

i emancypacji² idiomów w mojej twórczości kompozytorskiej:

Symfonieta na orkiestrę symfoniczną (2012),

To nie jest coś, co można opowiedzieć... na sekstet wokalny / chór mieszany (2014/2016)

Sonnet 116 na sekstet wokalny, d.s. W. Szekspira (2015)

Postludium na marimbę (2015)

...et non est pacis na 2 fortepiany i 2 perkusje (2017),

Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki (2017).

*Symfonieta/ Sinfonietta*³ na orkiestrę symfoniczną (2012) skomponowana została na VI Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Andrieja Pietrowa w Sankt Petersburgu (2012). Otrzymałam za ten utwór Wyróżnienie i Nagrodę Publiczności. Konkurs im. Pietrowa ma przebieg trój etapowy – utwory zakwalifikowane do III etapu nagradzane są po prawykonaniu w Wielkiej Sali Petersburskiej Filharmonii. Przygotowanie do prawykonania przebiega z udziałem kompozytorów – zapraszanych przez Organizatorów (Fundacja im. A. Pietrowa) na 3 ostatnie próby i finałowy koncert. Szansa znalezienia się w tak znaczącym miejscu i usłyszenia w nim swojej muzyki była dla mnie potężnym źródłem inspiracji i zachęciła do udziału w Konkursie. *Symfonieta* ma formę dwuczęściową o przebiegu: część wstępna – część główna, komponując ją myślałam o nawiązaniu do symfonicznej twórczości Witolda Lutosławskiego - zwłaszcza jego *II Symfonii*.⁴ Początkowe frazy *Symfionietty* nawiązują również do dźwiękowej idiomatyki wspomnianego utworu, ale na tym podobieństwa się kończą. *Symfonieta* przeznaczona jest na wielką orkiestrę w składzie: 2222 2 210 6-7 Batt. + archi. Regulamin Konkursu określał czas trwania całości (ca 15'), aczkolwiek wykonanie trwało dłużej – tempa były wolniejsze od zamierzonych. Decydując się na dwuczęściową formę utworu miałam na uwadze eksplorowanie stanów granicznych, które od kilku lat zajmują mnie w muzyce. Forma *Symfionietty*, jakkolwiek wpisuje się w kontekst wielkich form instrumentalnych, ma charakter graniczny między formą małą a wielką. *Symfonieta*, to nie to samo, co symfonia – przyjęłam tytuł utworu odzwierciedlający zarówno podobieństwa, jak różnice i starałam się skonstruować formę kompletną, domkniętą, w obrębie dwuczęściowego cyklu.⁵ Pod względem stylistycznym – estetycznym kompozycja nawiązuje do nurtu nowego romantyzmu, oraz do postmodernistycznych założeń, uprawniających zestawianie ze sobą technik, pochodzących z pierwotnie odległych nurtów estetycznych. W warstwie melodyczno – harmoniczej przeważają struktury tonalno – modalne, miejscami bliższe rozszerzonej harmonice dur – moll (jak

2 - w nawiązaniu do: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht – *Co to jest muzyka?* Biblioteka Myśli Współczesnej, PIW Warszawa, 1992.

3 Utwór występuje pod obiema formami tytułu.

4 Witold Lutosławski – *II Symfonia* (1967)

5 formę dwuczęściową zastosowałam również w *Koncertcie* na marimbę, trąbkę i smyczki, powstałym w roku 2008.

w kulminacyjnej, finalnej fazie drugiej części, inicjowanej przez chorał instrumentów dętych blaszanych), to znów harmonicznym osiągnięciom postimpresjonizmu (początek pierwszej części) i muzyki jazzowej (główny temat drugiej części), nie brak też współbrzmień klasterowych (powracający jak refren, drapieźny początek drugiej części) i śladów modelowania interwałowego (powracające struktury początkowe pierwszej części). Warstwę rytmiczną utworu – szczególnie jego II, głównej części – skonstruowałam w sposób dość charakterystyczny dla mojej twórczości. Stanowi ona swego rodzaju dyskurs między rytmiką kwalitatywną a addytywną: oba sposoby traktowania rytmiki są w utworze równouprawnione. Oczywiście, stanowi to utrudnienie wykonawcze, wymaga od dyrygenta i muzyków orkiestrowych bezwzględnej dyscypliny i wielokrotnych, natychmiastowych zmian sposobu realizacji struktur czasowych – „przestawiania się” z dzielenia na dodawanie i z powrotem. Ta właśnie trudność zadecydowała o wolniejszym od zamierzonego tempa wykonania. W przebiegu metrycznym kompozycji metra proste i złożone regularnie przeplatają się ze złożonymi nieregularnie, w dodatku o drobnych jednostkach metrycznych (wyrażonych w szesnastkach) i zmiennych jednostkach rytmicznych (złożonych na przemian z grup dwóch i trzech szesnastek), przy zachowanej stałej pulsacji szesnastkowej, realizowanej w szybkim tempie. Sposób kształtowania rytmu charakterystyczny dla kultur pozaeuropejskich (na przykład hinduskiej *rāgi*, a zwłaszcza odzwierciedlającej jej przebiegi czasowe *tālī*) zaadaptowanych na grunt anglosaskiej muzyki repetytywnej, a także dla rytmów bałkańskich, sąsiaduje bezpośrednio z tradycyjnymi dla muzyki europejskiej strukturami rytmicznymi, utrzymanymi w metrum dwu i trójdzielnym, wpływając znacząco na energetykę i narrację utworu. Motoryczna narracja o charakterze transowym zestawiana jest z fragmentami o spokojniejszym charakterze, niemniej kontrastowość tych zestawień i ich zmienność nie przynosi uspokojenia – aż do finałowej kulminacji i wygasającej w upragnionym *calando cody*.

Pod względem instrumentacyjnym *Symfonieta* stanowi sumę moich ówczesnych doświadczeń na gruncie muzyki symfonicznej, gromadzonych od czasów studiów kompozytorskich. Zarówno wczesne utwory (*Nicowanie zamkniętych przestrzeni*, 1993, *Concerto breve* na perkusję i orkiestrę symfoniczną, 1996, *Z kawalków pierwszej odzieży* 1998, wersja na orkiestrę symfoniczną 2010), jak i późniejsza *Muzyka koncertująca* na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną (2006-2010⁶) posiadają instrumentacyjne cechy wspólne z *Symfonieta*. Wśród nich na plan pierwszy wysuwa się, charakterystyczna dla mojej twórczości, znacząca rola instrumentarium perkusyjnego. Partie perkusyjne często mają charakter solowy – nawet, jeśli nie zostało to określone w tytule utworu.

6 Wstępna wersja utworu, zatytułowana: *Koncert podwójny* na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną, powstała w 2006 r. Prawykonanie – po zmianach – odbyło się w 2008. Ostateczna wersja, pt. *Muzyka koncertująca* na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną, pochodzi z roku 2010 – i ta wersja stanowiła kanwę mojego doktoratu.

Realizowane są przez kilkoro (2 – 6) wykonawców, obsługujących większe lub mniejsze zestawy różnorodnych instrumentów melodycznych i niemelodycznych – tzw. *multipercussion* – oraz kotły. Pozostałe grupy instrumentów traktowane są rozmaicie, można przyjąć, że z czasem ich rola ulega emancypacji – od bloków orkiestrowych po struktury solowe i wyłonię z orkiestry mieszane obsady kameralne o charakterze idiomatycznym. Dość wyraźnie zarysowuje się tendencja do traktowania grupy instrumentów smyczkowych jako „jeden, zwarty organizm”, co sprzyja eksponowaniu w mojej muzyce czynnika harmonicznego i homogeniczności brzmienia. Myślę, że na ograniczanie przeze mnie *divisi* smyczków w utworach symfonicznych znacząco wpływa fakt, że we wszystkich dotychczasowych wykonaniach mojej symfonicznej muzyki odczuwałam niedosyt brzmienia instrumentarium smyczkowego – z racji obsady, niestety znacznie mniejszej, niż przeze mnie planowana. Realia wykonawcze zawsze są dla mnie istotne, stąd też konieczność podejmowania instrumentacyjnych kompromisów. Ponadto – często eksponowane w moich utworach instrumenty perkusyjne wymagają specjalnego traktowania pozostałych grup instrumentalnych, z racji konieczności stworzenia względnej równowagi akustycznej w orkiestrze, mimo diametralnie różnych parametrów akustycznych poszczególnych instrumentów i ich grup. Z doświadczeń moich wynika, że przy tak rozbudowanych partiach instrumentów perkusyjnych, zwłaszcza orkiestrowe fragmenty kulminacyjne, *tutti*, wymagają szczególnej kompozytorskiej troski, by nie stały się tylko konglomeratem hałasu. Inne cechy wspólne moich utworów orkiestrowych – to stosunkowo niewielkie ramy czasowe kompozycji, nieprzekraczające 20 minut, jedno – lub maksymalnie dwuczęściowość (poza dwuczęściową *Symfonię* wszystkie wymienione utwory symfoniczne mają przebieg jednoczęściowy, z wewnętrznym podziałem odcinkowym), stosowanie konwencjonalnej notacji muzycznej, dookreślającej wszystkie parametry utworu, oraz unikanie stosowania w fakturach orkiestrowych technik *ad libitum*, aleatoryzmu i improwizacji. Ten ostatni czynnik również pozostaje w ścisłym związku z realiami wykonawczymi: muzycy orkiestrowi rzadko mają doświadczenia w grze *ad libitum* i improwizacji, przygotowanie takich fragmentów wymaga dużej ilości prób, których – zwykle jest zbyt mało. W tej sytuacji moim kompozytorskim zadaniem jest dążenie do osiągnięcia zadowalającego efektu artystycznego, mimo wspomnianych ograniczeń – i temu służą wspomniane kompromisy instrumentacyjno – warsztatowe.

Prawykonania *Symfonię* dokonała Międzynarodowa Orkiestra Symfoniczna Capella Taurida, pod dyrekcją Michaiła Golikowa, w Wielkiej Sali Petersburskiej Filharmonii 17.09.2012., w ramach Koncertu Laureatów VI Konkursu Kompozytorskiego im. A. Pietrowa. Wykonawcy zadowalająco poradzili sobie z tkanką dźwiękową *Symfonię*, w ich interpretacji wiele fragmentów zabrzmiało pięknie, a finał II części przyczynił się z pewnością do przyznania temu utworowi „Nagrody

Publiczności” – szczególnie doceniam tę nagrodę, tym bardziej, że petersburska publiczność należy do najbardziej „wyrobionych” i wymagających. Główne zastrzeżenia wykonawcze można mieć do realizacji tempa fragmentów motorycznych utworu – znacznie wolniejszego, niż przewidziane w partyturze. Proporcje brzmieniowe we fragmentach *tutti* również pozostawiają sporo do życzenia, niemniej „na żywo” były one lepsze, niż w koncertowym nagraniu, którego wartość jest przede wszystkim dokumentacyjna.

Z punktu widzenia pracy z idiomami istotne i dość reprezentatywne wydają się dwie następne kompozycje, przeznaczone na sextet wokalny i napisane dla znakomitego Zespołu proMODERN, specjalizującego się w wykonawstwie muzyki współczesnej. Zespół otrzymał czterokrotnie Nagrodę Fryderyk w dziedzinie muzyki poważnej – za swoje dwie kolejne płyty.⁷ Założycielem i kierownikiem artystycznym Zespołu jest Piotr Pieron (bas), którego miałam przyjemność uczyć czytania partytur w ramach jego studiów dyrygenckich. Absolwentem V Wydziału UMFC – i mojej klasy propedeutyki kompozycji – jest również Andrzej Marusiak (tenor).

To nie jest coś, co można opowiedzieć... na sextet wokalny, do własnego tekstu, napisałam w roku 2014 dla Zespołu proMODERN (wersja na chór mieszany – 2016). Utwór ten, skomponowany „z potrzeby serca”, na wieść o tragicznej, samobójczej śmierci aktora Philipa Seymoura Hoffmana, dedykowany jest *Pamięci Ph. S. Hoffmana oraz tych, co przed nim i za nim*. Warstwa muzyczna utworu powstawała jednocześnie z zamieszczonym poniżej tekstem:

*Wiem, dlaczego odkręcają gaz,
gdy wszystko świetnie,
wiem, dlaczego ta strzykawka wbita w ramię.*

- To nie jest coś, co można opowiedzieć...

*Wiem, dlaczego ten złoty strzał,
właśnie teraz.*

*Ten moment długo czaił się za rogiem,
długo stał u drzwi.*

- To nie jest coś, co można opowiedzieć...

- Jeszcze nie dość jesteś dobry!

Jeszcze nie dość, nie dość!

Tego głosu nie zagłuszy nic,

⁷ CD proMODERN: "Where are you. Pieces from Warsaw" (2015) i „proMODERN Shakespired” (2017)

*on jest w tobie,
stale z tobą,
niczym najwierniejszy wróg.*

- To nie jest coś, co można opowiedzieć...

I nawet, gdy opadasz z sił

- właśnie wtedy

najgłośniejsz w swojej głowie,

prawie możesz dotknąć...

- To nie jest coś, co można opowiedzieć!

- Jeszcze nie dość jesteś dobry!

Jeszcze nie dość, nie dość!

Wiem, dlaczego dają im splątana włóczkę:

Rozplącz włóczkę – życie rozplącz,

To tylko włóczka – to tylko życie,

- To nie jest coś, co można opowiedzieć...

Nie przejmuj się aż tak – to tylko garść przędzy.

Zawsze tylko garść przędzy...

/Anna Ignatowicz-Glińska, 2014/

Jak pisze T. Rosłon: „Utwór posiada ogromny ładunek emocjonalny, osiągnięty przez kontrast pomiędzy poważnym i wstrząsającym tekstem a lekko swingującym i tanecznym rytmem.”⁸ Kompozycja o niewielkich rozmiarach (ca 5') ujęta została w formę reprzyzową ABA1, zbudowaną w oparciu o synkopowane motywy ostinatowe, eksponowane przez głosy męskie, imitujące partię kontrabas (lub puzonu i tuby) w zespole jazzowym i opatrzone dźwiękonaśladowczymi sylabami: *Tirappa, tira, parappa, tira. Tirappa, tira, parappa, titira.* Motywy i sylaby te tak bardzo kontrastują z tekstem głównym i jego treścią, aż pierwsi wykonawcy utworu – Zespół proMODERN – postanowili zamienić je na „bardziej pasujące” *Papappa, papa...* Słusznie zauważa T. Rosłon, że „była to (...) chybiona decyzja, ponieważ mocny i ciemny w wydźwięku tekst główny jest idealnie równoważony poprzez lekkie swingowe *tirappa* (...). Właśnie zestawienie tych dwóch diametralnie odmiennych w charakterze tekstów buduje wspaniałe napięcie i kontrast.” Główną

⁸ Tomasz Rosłon - *Analiza chóralnej twórczości Anny Ignatowicz-Glińskiej na przykładzie wybranych utworów.* Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Ignatowicz-Glińskiej, UMFC Warszawa, 2016.

linię melodyczną powierzyłam głosowi tenorowemu – ona również utrzymana jest w synkopowanej rytmice i tanecznym charakterze, mimo minorowej tonacji. Poza kontrastem napięciowym, zastosowana quasi-popowa estetyka ma znaczenie symboliczne: nawiązuje do pozornej „lekkości” celebryckiego świata show business'owego mainstreamu, który zmiażdżył niejedno ludzkie życie. Wybitny aktor Ph. S. Hoffman zginął samobójczą śmiercią *właśnie wtedy – gdy wszystko świetnie...* – mimo prestiżowych nagród i znakomicie rozwijającej się kariery. Środkowa część utworu przełamuje tę „zabawową” konwencję estetyczną: hoketowej warstwie akompaniamentu towarzyszą rozdzierające frazy, umieszczone w mezzosopranie, następnie w tenorze i opatrzone ostatnią strofą cytowanego tekstu. Choć już wcześniej – w zapętłonej mantrze głosów żeńskich, z tekstem *Jeszcze nie dość jesteś dobry!* słyhać zapowiedź zmiany i narastanie dramaturgii, tutaj nie ma już wątpliwości, że gra toczy się o najwyższą stawkę – szaleństwo lub śmierć...⁹ Rekapitulacja A1 została znacznie skrócona i ograniczona do ekspozycji dwóch ostatnich wersów tekstu, na tle ostinatowego akompaniamentu z początku utworu. Wspomniana technika hoketowa po raz pierwszy została zastosowana przeze mnie w utworze *Cienie* na trąbkę, róg i puzon (2010), dedykowanym pamięci wybitnego kompozytora, organisty i pedagoga, Mariana Sawy. Wówczas jednak polegała – w ogólności – na derywacjach linii melodycznych utworu, z „rozstrzeleniem” ich układów horyzontalnych i zamianą na wertykalne. W *To nie jest coś...* zastosowanie techniki hoketowej zostało ograniczone do układów wertykalnych warstwy akompaniamentu, co wzbogaciło jego strukturę rytmiczną, oraz – niejako przy okazji – zaburzyło relację między warstwą główną – melodyczną, a warstwą akompaniującą. Realizacja tego fragmentu wymaga ogromnej precyzji rytmicznej, przesunięcia o szesnastkę w zespole wokalnym powodują efekt swoistej „zadyszki”. Są niewygodne wykonawczo, ale służą zwiększaniu ładunku energetycznego. Technikę tę – dość charakterystyczną dla muzyki rozrywkowej, a także – etnicznej, różnych kultur (np. bałkańskiej) wykorzystałam i rozwinęłam także w następnym omawianym utworze wokalnym – *Sonnet 116*.

Prawykonanie utworu *To nie jest coś...* w wersji dla sekcji wokalnego proMODERN miało miejsce podczas koncertu Katedry Kompozycji UMFC, 14.04.2014 r. Wersja chóralna została wykonana po raz pierwszy przez Zespół Wokalny Wydziału V UMFC pod dyrekcją T. Rosłona (w ramach koncertu dyplomowego dyrygenta) – 6.06.2016, również w murach Uczelni.

***Sonnet 116 do słów W. Szekspira na sekcję wokalną a cappella* (2015)** – to kompozycja o czasie trwania około 10 minut, napisana do szekspirowskiego angielskiego oryginału „Sonetu 116”. Utwór ten powstał na zamówienie XXIX Warszawskich Spotkań Muzycznych i dyrektora

⁹ „Rozplątywanie włóczki” to jeden z elementów terapii zajęciowej na oddziałach psychiatrycznych, na które trafiają również niedozrli samobójcy.

artystycznego Festiwalu – p. Władysława Słowińskiego, w ramach programu „Kolekcje – Zamówienia kompozytorskie” Instytutu Muzyki i Tańca. Czterechsetletnie, historyczne arcydzieło angielskiej liryki miłosnej posłużyło mi za kanwę utworu muzycznego utrzymanego we współczesnej estetyce, jednakże nawiązującego estetycznie do tradycji muzycznych Europy wieków przeszłych, wpisując się równocześnie w szeroki kontekst tematyki Szekspirowskiej. W obsadzie sekstetu wokalnego podmiot liryczny uległ rozszczepieniu, zwielokrotnieniu – co stanowi pewne novum. Tekst poddałam dość znaczącym przekształceniom, stosując między innymi powtarzanie krótkich fragmentów, strukturowanie sylabiczne, środki fonetyczne i onomatopieczne, uwypuklone przez wykorzystanie współczesnych technik wokalnych, takich jak quasi – szept, czy *glissando*. Organizacja materiału dźwiękowego ma charakter zmienny i dość swobodny, w całości jednak nawiązuje do struktur modalnych i politonalnych, oraz do techniki modelowania interwałowego. W warstwie rytmicznej obecne są ślady nawiązań do rytmiki addytywnej i repetytywnej (pokrewne rozwiązaniom zastosowanym w *Symfoniencie* – acz tutaj mniej oczywiste), oraz – po części wynikająca z nich – organizacja czasowa, miejscami korespondująca, to znów kontrastująca z klasyczną rytmiką angielskiego tekstu. Dzięki zastosowanym środkom – m.in. wywiedzionym z techniki hoketowej, tym razem rozwiniętej w quasi-samodzielne, już nie tylko dopełniające ale i nakładające się struktury polifoniczne, powstała dodatkowa warstwa treściowa, swego rodzaju metatekst, lokujący się na pograniczu semantyki i asemantyki. Budowa formalna utworu (mikro i makroforma) odzwierciedla dyskurs między determinacją muzyki przez tekst, a jej częściową emancypacją. Czas trwania (ca 10') można uznać za graniczny między małą a wielką formą wokalną (podobny zabieg makroformalny wykorzystałam również w *Symfoniencie*). Taki czas trwania około dwukrotnie przekracza rozmiary tradycyjnej pieśni – liryki wokalnej, nawiązując do fragmentów wielkich form oratoryjno – kantatowych. Stany graniczne, eksplorowane w utworze przedstawia poniższa tabela:

zagadnienie	ujęcia graniczne: a)	ujęcia graniczne: b)
podmiot liryczny „Sonetu”	podmiot jednostkowy	zwielokrotnienie, rozszczepienie podmiotu
stylistyka i estetyka utworu	współczesność stylistyka jednorodna	nawiązania do tradycji polistylistyka
traktowanie tekstu	tekst czytelny	zatarcie czytelności tekstu (strukturowanie, rozrywanie i zapętlanie fragmentów, współczesne techniki wokalne)

zagadnienie	ujęcia graniczne: a)	ujęcia graniczne: b)
	monotekstowość	politekstowość
organizacja materiału dźwiękowego	konstrukcje skalowe: modalne i politonalne	konstrukcje interwałowe, miejscami o charakterze quasi - serialnym
organizacja czasu i rytmiki	rytmika wynikająca z prozodii klasyczne struktury kwalitatywne	rytmika stanowiąca kontrast dla prozodii struktury addytywne
mikro i makroforma	formy charakterystyczne dla liryki wokalne	formy oratoryjno - kantatowe

Przyjęłam założenia kompozytorskie wynikające z inspiracji tematyką i tekstem Szekspirowskiego „Sonetu 116”. Wszystko jest w nim zagadkowe, niejednoznaczne – począwszy od spornej kwestii autorstwa, tożsamości podmiotu lirycznego i płci adresata, po czas powstania dzieła i jego przeznaczenie – właśnie ten brak jednoznacznych desygnatów zadecydował o wyborze tekstu. Komponując *Sonnet...* myślałam o tym, że muzyka – oczywiście nie mając mocy wyjaśnienia zagadek – może je w swoisty sposób „naświetlić” i emocjonalnie nasycić. Emocjonalność stanowi swego rodzaju klucz semantyczny – w ludzkich emocjach upatruję pomost między Williamem Szekspirem a nami współczesnymi.

Prawykonanie *Sonnetu 116* miało miejsce w ramach finałowego koncertu XXIX Warszawskich Spotkań Muzycznych, 15.05.2015 r., w Zamku Królewskim w Warszawie. Wykonawcami byli członkowie sekstetu wokálnego proMODERN – adresaci dedykacji. *Sonnet 116* doczekał się licznych wykonań, oraz został nagrany na płytę „proMODERN SHAKESPIRED” (Warner Classics 2017, 01902 9 57280 5 2).¹⁰

Postludium na marimbę powstało w roku 2015 dla Katarzyny Myćki, której jest dedykowane. Do skomponowania tego utworu zainspirowały mnie moje wcześniejsze doświadczenia z marimbą, oraz liczne przyjaźnie muzyczne z wirtuozami tego instrumentu, chętnie wykonującymi moja muzykę. Wśród nich Katarzyna Myćka – wybitna polska marimbistka, mieszkająca w Stuttgarcie – zajmuje miejsce szczególne. Dzięki jej szeroko zakrojonym działaniom artystycznym, edukacyjnym i promocyjnym, moje perkusyjne kompozycje grywane są na całym świecie, a większość z nich wydana została drukiem w norweskim wydawnictwie NORSK Musikforlag / Oslo. Nasza wspólna przygoda artystyczna zaczęła się od *Toccaty* na marimbę, którą skomponowałam w 2001 r., a K. Myćka usłyszała ją (w wykonaniu mojego męża, Piotra Glińskiego) podczas Międzynarodowego Forum Perkusji w Żaganiu. W następnych latach *Toccaty*

10 - jako tzw. Digital bonus tracks. Album otrzymał 2 Nagrody Fryderyk 2018 w kategorii muzyki poważnej.

znalazła się w programach kilku liczących się konkursów perkusyjnych, została wydana drukiem, kilkoro wykonawców (m. in. K. Myćka) nagrało ją na swoje płyty. W ślad za nią posypały się następne muzyczne przyjaźnie – i w efekcie – kompozytorskie zamówienia, które odzwierciedla dość długa lista utworów na marimbę i z marimbą¹¹: wszystkie zostały napisane dla zaprzyjaźnionych wykonawców – wirtuozów tego instrumentu. Po niemal piętnastu latach od napisania *Toccaty* przyszedł czas na powtórne zmierzenie się z wirtuozowską kompozycją na marimbę solo. *Postludium* stanowi dla mnie rodzaj podsumowania owych piętnastoletnich doświadczeń. Z motywu nawiązującego do *Toccaty* utwór rozwija się w wielowarstwową, polirytmiczną tkanę, z powracającym jak refren chorałem – memento. Wspomniana, zamierzona poliwarstwowość *Postludium* stanowi znaczącą komplikację w przebiegu formy, a zarazem utrudnienie wykonawcze – tym bardziej, że nie wszystkie warstwy są „oczywiste”, część z nich – np. powracający materiał początkowy – ma charakter nieciągły, przerywana jest pauzami i rozrzucona po wszystkich rejestrach instrumentu na sposób punktualistyczny – aczkolwiek wykorzystuje harmonikę nawiązującą do tonalności. Oprócz celowego zaburzenia przebiegów linii melodycznych, utwór zawiera skomplikowane struktury rytmiczne: motywy złożone z powtarzanych dwudźwięków uporządkowane zostały w nieregularne grupy – warstwy, nakładające się polirytmicznie przy zachowaniu stałego pulsu o nieuchwytej (niesłyszalnej, wskutek wspomnianej nieregularności) jednostce metrycznej. Zarówno więc horyzontalne ukształtowania partytury – przebiegające wzdłuż osi czasu, jak jej układy wertykalne – obrazujące przestrzeń, pozornie dalekie są od regularności i trudno śledzić je na sposób linearny (poza refrenem – chorałem). Linearny przebieg mają natomiast łuki napięciowe, nakładające się polifonicznie. Trudność wykonawcza polega również na plastycznym kształtowaniu owych łuków – nie zaś „liczeniu” poszczególnych, powtarzających się ich części. Zdaję sobie sprawę, że partytura *Postludium* stanowi dla wykonawcy poważne wyzwanie. Utwór został wydany w NORSK (NMO 13986, ISMN 979-0-065-14448-1), jego prawykonanie K. Myćka zaplanowała na koniec roku 2018.

W 2017 roku, dla Zespołu Kwadrofonik napisałam **...et non est pacis na 2 fortepiany i 2 perkusje**. Kompozycja ta zabrzmiała po raz pierwszy w ramach festiwalu XXXI Warszawskie Spotkania Muzyczne, w maju 2017. Jest pomyślana jako część większej całości, którą planuję napisać niebawem. Zespół Kwadrofonik tworzą: perkusiści – Magdalena Kordylasińska i Miłosz Pękala (występujący również w duecie jako Hob-Beats Duo), oraz pianiści – Emilia Sitarz i Bartłomiej Wąsik (Lutosławski Piano Duo). Formacja Kwadrofonik ma ugruntowaną sławę i wielkie zasługi w wykonawstwie nowej muzyki – także specjalnie dla siebie komponowanej przez

11 Zob. Spis kompozycji

liczne grono twórców – i przez samych członków Zespołu. ...*et non est pacis* to pierwszy mój utwór dla kwartetu, natomiast z duetem perkusyjnym Hob-Beats od lat łączy mnie muzyczna przyjaźń. To dla nich skomponowałam w 2003 roku *Passacaglię* na marimbę i wibrafon (byli jej pierwszymi wykonawcami), oraz *Muzykę koncertującą* na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną (prawykonaną w roku 2008), która była podstawą mojego przewodu doktorskiego. Kompozycja dedykowana Kwadrofonikowi, w warstwie perkusyjnej przeznaczona wyłącznie na marimbę i wibrafon, to rodzaj *perpetuum mobile* – repetytywnej, permanentnej i obsesyjnej narracji, prowadzonej niemal stale, przez około 10 minut, w technice hoketowej doprowadzonej tu to granic możliwości wykonawczych, w przesunięciach rytmicznych o szesnastkę i w nieregularnych powtórzeniach o wydłużonych, kilkudziesięciotonowych okresach (w rozumieniu okresowości matematycznej). Wykonanie utworu wymaga niesamowitej precyzji, wręcz wspólnego oddychania – pisząc dla Kwadrofonika mogłam sobie na taki stopień wykonawczej trudności pozwolić, ale nie znam drugiego Zespołu, który mógłby podjąć się tego zadania z sukcesem. Pod względem zastosowanych technik organizacji czasu, utwór zbliżony jest do polirytmii obecnej w etnicznej muzyce afrykańskiej, a organizacja materiału dźwiękowego ma charakter modalno – tonalny bliższy muzyce europejskiej oraz osiągnięciom nurtu repetytywnego. Takie zderzenie technik i estetyk, pochodzących z zupełnie odmiennych kręgów kulturowych, stanowiło dla mnie źródło inspiracji. Łaciński tytuł utworu można tłumaczyć jako „i nie zaznasz spokoju”, co odzwierciedla wspomniany, obsesyjny charakter narracji, a także – co obrazuje przebieg czasowy i napięciowy utworu, pozbawiony właściwie momentów odprężenia. Od pierwszych do ostatnich dźwięków mamy do czynienia z potężnym ładunkiem energetycznym, osaczającym, niczym odgłos upiornej maszyny. Również chorałowy fragment, pojawiający się pod koniec utworu (inicjowany przez wibrafon) nie przynosi odprężenia. Zastanawiające jest dla mnie, jaki efekt dramaturgiczny byłby możliwy do osiągnięcia przy zastosowaniu podobnych środków – ale skojarzonych z brzmieniem instrumentów perkusyjnych o nieokreślonej wysokości dźwięku (niemelodycznych idiofonów i membranofonów) oraz fortepianu totalnego i preparowanego. Być może postaram się to sprawdzić w następnych, planowanych częściach utworu – choć jednocześnie w moim odczuciu właśnie zestawienie tego typu dramaturgii z „niewinnym” brzmieniem marimby i wibrafonu i quasi-tonalną, a miejscami wręcz tonalną tkanką harmoniczną fortepianowych i perkusyjnych figuracji wzmacnia napięcie poprzez kontrast estetyczny i swoisty „dysonans poznawczy”. ...*et non est pacis* to przykład pracy z idiomami wyrwanymi ze swych kontekstów i umieszczonymi w kontekstach „obcych” swej naturze.

W 2017 r. powstał również **Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki**. Do jego skomponowania zainspirowała mnie rozmowa z kompozytorem i dyrygentem Rafałem Janiakim,

na temat planów koncertowych, oraz szansa prawykonania utworu w październiku 2018 r., podczas Międzynarodowego Festiwalu Perkusyjnego Drum Fest w Opolu – przez Katarzynę Myćkę, w duecie ze znakomitym amerykańskim perkusistą Svetem Stojanovem i z Orkiestrą Filharmonii Opolskiej pod dyrekcją Rafała Janiaka.

Mam w dorobku zaledwie kilka utworów reprezentujących gatunek koncertu instrumentalnego. Należy do nich przede wszystkim dwuczęściowy *Koncert* na marimbę, trąbkę i smyczki, napisany dla Katarzyny Myćki w 2008 r. i wielokrotnie przez nią wykonywany oraz nagrany na płytę. Zbliżone do gatunku koncertu są również jednoczęściowe kompozycje: *Muzyka koncertująca* na dwie perkusje i orkiestrę (2008 – 2010), oraz *Partita* na skrzypce i smyczki (1999 – nowa wersja 2009). Na ich tle, nowy *Koncert podwójny* na dwie marimby... wydaje się być kompozycją o wiele bardziej zwartą i jednolitą stylistycznie. Utwór ma formę trzyczęściową, jego główną oś dramaturgiczną stanowi część pierwsza, *Ricercar*. Wypełnia ona ponad połowę czasu trwania całego *Koncertu*... (około 9 z około 16 minut). Instrumenty solowe dialogują w technice imitacyjnej,

w dość nietypowej fakturze: czteropałkowa technika gry zastosowana została tutaj w zdwojeniach oktawowych, co stanowi element wirtuozowski – ze względu na różną (w zależności od rejestru) szerokość płytek marimby, prowadzenie fraz w równoległych oktawach jest w szybkim tempie trudne i dość niewygodne, ale umożliwia piękny rezonans całego instrumentu. Partie instrumentów smyczkowych początkowo towarzyszą solistom w jednogłosowym pizzicato, w dalszym przebiegu tworzą wspólną tkankę harmoniczną – figuracyjną z partiami solowymi, oraz uczestniczą w imitacyjnym dialogowaniu. Materiał muzyczny tej części ukazany został dwukrotnie (w transpozycji i z zamianą partii instrumentalnych), wpisując się w schemat budowy formalnej AA1.¹² Taka konstrukcja sprzyja ujednoczeniu całego przebiegu i „uporządkowaniu” jego percepcji, jednak może wydać się dość ryzykowna: mniej więcej w połowie czasu trwania części odbiorca orientuje się, że słyszy „prawie to samo”. W rzeczywistości jest to nawiązanie do klasycznej podwójnej ekspozycji solistów – tyle, że nie następuje po niej przetworzenie (ekspozycja sama zawiera środki techniki przetworzeniowej) ani reprzyza. Ponadto kluczowe znaczenie ma dla mnie półtonowe przesunięcie harmoniczne: modalnie traktowana skala cis-moll zamienia się w c-moll. Dźwięki cis i c oddalone są o interwał małej sekundy, ale zbudowane od nich skale dzieli aż siedem kwint. To zupełnie inny kolor harmoniczny, inne alikwoty i rezonanse. Druga część, *Conductus*, jest rodzajem smyczkowej passacaglii – partia marimb została w niej zredukowana do pojedynczych dźwięków – interwencji, sygnalizujących progresywne powroty tematu. Wolne tempo i ostatowe pochody ćwierćnut nadają tej części charakter uroczystego pochodu. Część

12 Podobny schemat formalny można odnaleźć w II części *Koncertu* na marimbę, trąbkę i smyczki.

trzecia, *Celerior*, stanowi rodzaj wirtuozowskiej cody, przynosząc energiczny, skoczny, synkopowany temat o pseudoludowej proveniencji. Nieregularne i zmienne metrum wprowadzie nieco zaburza taneczny charakter części, jednak ujęte zostało w ostinatowe frazy trzytaktowe, stanowiące element porządkujący i formotwórczy. W tej części przewidziana jest realizacja partii marimb twardymi pałkami, w celu uzyskania nośnego, dość ostrego, „ksylofonowego” brzmienia, pozbawionego części dolnych alikwotów i odpowiadającego ludowej stylizacji.

Na marginesie dodam, że moje związki z muzyką ludową oraz folkową są od lat dość silne, czego przykładem mogą być – oprócz napisanych w 2008 r. *Trzech tańców w bałkańskich rytmach* na fortepian, na cztery ręce – orkiestrowe aranżacje Pieśni Podlasia i Suwalszczyzny, wykonane przez Kapelę ze Wsi Warszawa (neofolkową, uznaną w Polsce i na świecie formację, w której na perkusji gra mój mąż, Piotr Gliński) z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, w latach 2012 – pod dyrekcją Pawła Kotli i 2013 – pod dyrekcją Grzegorza Berniaka. Z tego projektu pochodzi aranżacja pieśni *Oj, ty Janie Sobótkowy*, która – w nowej wersji na chór mieszany i orkiestrę kameralną – wykonana została dwukrotnie w 2018 r. w UMFC: w ramach recitalu dyplomowego studentki Marii Rafalskiej (specjalność: dyrygentura chóralna) – pod jej dyrekcją, oraz w ramach Koncertu Jubileuszowego, wieńczącego obchody 90-lecia Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC – pod dyrekcją studentki Marty Dziubińskiej. W obu wykonaniach uczestniczyły Zespoły Wydziałowe: Wokalny i Instrumentalny – z gościnnym udziałem Studentów Wydziału Instrumentalnego.

Dla uzupełnienia opisu zagadnienia dialektyki utrwalania i emancypacji idiomów w mojej twórczości kompozytorskiej dość istotne wydaje się wspomnienie o utworze *Magazyn Mód Damskich i Męskich – Warszawie, której już nie ma i Warszawiakom, którzy żyją w mej pamięci* na 3 perkusistów, kwartet smyczkowy i kontrabas (2015). Jest on kompozycją okolicznościową, związaną z cyklem sierpniowych koncertów Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, organizowanych (od 2013 r.) dla uczczenia rocznic wybuchu Powstania Warszawskiego. Poprzez ten utwór pragnęłam złożyć hołd Bohaterom Powstania – w tym również moim nieżyjącym już najbliższym, bezpośrednio zaangażowanym w powstańcze działania i przeżywającym gehennę losów warszawiaków po Powstaniu. Na sierpniowe koncerty PTMW zamawia u warszawskich kompozytorów specjalne utwory, inspirowane historią Stolicy i jej mieszkańców. W 2015 roku były to utwory związane z przedwojennymi perłami warszawskiej architektury, świadczącymi o randze i nowoczesności ówczesnego miasta. *Magazyn Mód Damskich i Męskich* – inaczej zwany *Domem Mody Bogusława Herse*, był okazałym, eleganckim salonem mody, mieszczącym się

w nowoczesnym – jak na owe czasy – budynku, przy zbiegu przedwojennych ulic Marszałkowskiej i Erywańskiej. Budynek ten spłonął jeszcze przed wojną i nie został odbudowany (a firma „B. Herse” reaktywowała działalność w 2016 r.). We wnętrzach Domu Mody B. Herse kręcone były sceny filmu *Jego ekscelencja subiekt* (1933) – jednego z pierwszych polskich filmów udźwiękowionych. Film ten zachował się do naszych czasów. Utwór *Magazyn Mód Damskich i Męskich...* nawiązuje do ścieżki dźwiękowej filmu, szczególnie do wykorzystanej w nim piosenki *Złociste włoski* (muz. Henryk Wars, sł. Konrad Tom). W mojej kompozycji, o czasie trwania około 10 minut, temat piosenki eksponowany jest na końcu, w formie krótkiego cytatu. Natomiast w całości utworu przeplatają się motywy melodyczne, zwroty harmoniczne, figury rytmiczne i rozwiązania fakturalne, antycypujące wspomniany temat. Zostały one umieszczone w nowych kontekstach i nie zawsze są łatwo rozpoznawalne dla słuchacza – niemniej, posiadają charakter formotwórczy i mają wpływ na prowadzenie narracji oraz przebieg napięciowy utworu. Oprócz wspomnianego cytatu, w utworze pojawia się inny materiał zapożyczony: motyw wojennej piosenki *Warszawo ma*, wykorzystanej w filmie *Zakazane piosenki* (1946, melodia na motywach pieśni żydowskiej *Miasteczko Bełz*, słowa – Ludwik Starski) oraz fragment refrenu powstańczej piosenki *Warszawskie dzieci* (muzyka - Andrzej Panufnik, słowa – Stanisław Ryszard Dobrowolski; piosenka nagrana dla radiostacji Błyskawica 1 sierpnia 1944 i wyemitowana po raz pierwszy 8 sierpnia). Obie piosenki pojawiają się w utworze fragmentarycznie – są ledwie „wspomniane”, w nowych kontekstach harmonicznym, fakturalnym i narracyjnym. Wpisują się w tkankę dźwiękową kompozycji na zasadzie dopełnienia (*Warszawo ma*) i kontrastu (*Warszawskie dzieci*). Nigdzie też nie jest wykorzystywana ich warstwa tekstowa – *Magazyn Mód Damskich i Męskich...* jest utworem wyłącznie instrumentalnym. Obsada: 3 perkusje, kwartet smyczkowy i kontrabas, narzucona przez organizatorów koncertu, wykorzystywana jest w utworze w sposób celowo zredukowany – ograniczenie środków warsztatowych i instrumentacyjnych służy integrowaniu narracji i formy utworu – odcinkowej, o cechach ronda. Przeznaczenie koncertowe kompozycji – do wykonania w kościele – wpłynęło również na redukcję instrumentarium perkusyjnego i ograniczenie jego parametrów akustycznych. Prawykonanie utworu miało miejsce 30.08.2015 r., w warszawskim kościele pod wezwaniem Stygmatów św. Franciszka, na Nowym Mieście. Wykonawcami był zespół kameralny pod dyrekcją Sławka A. Wróblewskiego. Utwór powstał przy finansowym wsparciu Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

W 2016 i 2017 roku skomponowałam także kilka utworów okolicznościowych, przeznaczonych na obsady solowe i kameralne. Wśród nich istotną dla mnie – ze względu na okolicznościowy kontekst, ale również doświadczenie artystyczne – jest kompozycja *Korowód* na organy, na 4 ręce (2017) – dedykowana profesorowi Stanisławowi Morycie, z okazji 70-lecia

urodzin i wykonana w Koncercie Jubileuszowym w ramach Legnickiego Conversatorium Organowego, we wrześniu 2017 r. (wykonawcy: Krzysztof Urbaniak i Michał Sławecki), oraz nieco wcześniejsza – *Poza ciszą – pamięci Pawła Buczyńskiego* na klawesyn (2015), dedykowana wybitnej klawesynistce, Alinie Ratkowskiej i nagrana przez nią na płytę „Le clavecin moderne” (Sarton, 2016). W 2016 roku powstała również *Kamienna mozaika* na wibrafon, poświęcona pamięci mojej zmarłej przyjaciółki, wybitnej plastyczki – Ewy Prądyńskiej-Dzierżawskiej. Kompozycja prawykonana w maju 2017 w Akademii Sztuki w Szczecinie (wykonawca: Antonina Kadur), a napisana na Międzynarodowy Konkurs Perkusyjny DRUMTIME w St. Petersburgu (na Konkursie utwór zabrzmiał w marcu 2018, wykonawca: Jekaterina Kriwko).

Próbując prześledzić moją drogę twórczą pod kątem idiomatycznym, powinnam cofnąć się do *Passacaglii* na marimbę i wibrafon z roku 2003 oraz *Toccaty* na marimbę (2001), uwzględniając utwory starsze, takie jak *Cisza podziurawiona roztargnieniem* na dwie marimby (1993), *Zaniki pamięci* na perkusję solo i taśmę (1994), *Ślady niepewności* na klawesyn i organy (1995), *To tylko czas...* na trąbkę, perkusję i taśmę (1996), a także późniejsze – *Koncert* na marimbę, trąbkę i smyczki (2008), *Partita* na skrzypce i smyczki (1999-2009), *Trzy tańce w bałkańskich rytmach* na fortepian, na cztery ręce (2008). Na tle wymienionych, a także innych moich kompozycji, można przyjąć, że *Muzyka koncertująca* na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną (2008/2010) stanowiła kolejny etap mojej pracy z idiomami zapożyczonymi, koronujący dotychczasowe doświadczenia. W ogólności: utwór ten, nie zawierając dokładnych, możliwych do zidentyfikowania cytatów, zawiera zaś fragmenty kształtowane „prawie jak...” (przede wszystkim „prawie jak” J. S. Bach i A. Corelli). W powstałych później utworach – począwszy od *Missa profana* (2011) upatruję istotną tendencję emancypacyjną, zmierzającą do ograniczania zastosowań cudzych idiomów na rzecz oryginalnej organizacji materiału dźwiękowego. Oczywiście – proces ten nie przebiega liniowo, w jego obrębie można znaleźć utwory wyemancypowane mniej (jak *Symfonieta* na orkiestrę, 2012) i bardziej (jak *Missa profana* 2011, *5 Pieśni do słów Doroty Gołaszewskiej* na sopran i kwintet fortepianowy 2013, *Postludium* 2015, *...et non est pacis*, 2017, *Koncert podwójny* na dwie marimby i smyczki, 2017). Pod tym względem utworem szczególnym jest *Magazyn Mów Damskich i Męskich* (2015), którego kanwę stanowi zapożyczony materiał, a w przebiegu narracji występują rozpoznawalne cytaty.

Zjawisko autocytatu pojawia się w mojej twórczości dwukrotnie i ma dla mnie wymiar symboliczny: w codzie *Symfionetty* został dokładnie zacytowany początkowy fragment *VI Preludium* na wibrafon – utworu skomponowanego (w 2011 r.) bezpośrednio po śmierci mojej Mamy, natomiast w pierwszych taktach *Postludium* zacytowałam inicjalny motyw *Toccaty* na marimbę – dedykowanej pamięci mojego Ojca. Symbolika zastosowanych autocytatów ma więc

bezpośredni związek z refleksją nad zagadnieniem rodowodu twórcy, pośrednio wiąże się zaś z kontekstem pochodzenia idiomatyki, wykorzystywanej w twórczości.

Rodzaj i pochodzenie stosowanej idiomatyki najbardziej jednolite jest w *Passacaglii* na marimbę i wibrafon (2003) – o niej napisałam kiedyś, że „zbliżyła mnie do Bacha na dość niebezpieczną odległość”.¹³ Bezpośrednie źródło inspiracji do napisania tego utworu stanowił początkowy fragment *Sinfonii z II Partity klawesynowej c-moll*, BWV 826, J. S. Bacha. We wcześniejszych moich kompozycjach idiomy – aczkolwiek obecne – nie przybierają tak wyraźnej postaci i są bardziej rozproszone. W późniejszych natomiast – są bardziej zróżnicowane genetycznie i ulegają ponownemu rozproszeniu, oraz swoistej multiplikacji (np. w wokalnych utworach *Skotopaska I – Małmazja świeci* i *Sonnet 116*). Ponadto – o ile zapożyczona idiomatyka moich wczesnych utworów ujawnia się niemal wyłącznie w strukturach melodyczno – harmonicznym i fakturach instrumentalnych (głównie barokowej proveniencji), o tyle później obejmuje wybiórczo również pozostałe elementy konstrukcyjne, takie jak melorytmika (np. pseudobałkańska – w *Trzech tańcach w bałkańskich rytmach*, pseudogregoriańska, oparta na prozodii łacińskiego tekstu – w *Missa profana*), organizacja czasu (np. na wzór afrykańskiej polirytmii w *...et non est pacis*), kolorystyka i instrumentacja (np. nawiązująca do W. Lutosławskiego – w I części *Symfoniety*), faktura orkiestrowa (np. nawiązująca do symfoniki G. Mahlera w finale II części *Symfoniety*). W większości utworów (włącznie z *Missa profana*) można również odnaleźć ślady idiomatyki etnicznej, jazzowej i rozrywkowej. Są one często obecne w motorycznych fragmentach utworów, dotyczą głównie harmoniki i współwystępują z nieregularną, złożoną metrorrytmiką. Wyraźnym przykładem tego typu narracji jest *Presto choro z Trzech tańców w bałkańskich rytmach*, oraz środkowy, motoryczny fragment – główny temat II części *Symfoniety*. Przykład szczególny takich nawiązań stanowi utwór *To nie jest coś, co można opowiedzieć...*, w którym zastosowanie odniesień do idiomów stylistycznych zaczerpniętych z muzyki rozrywkowej ma charakter symboliczny. W aspekcie makroformy można wymienić wspomniane nawiązania: do dwuczęściowej formy symfonicznej (Schubert – *VIII Symfonia*, Lutosławski – *II Symfonia*) w *Konercie* na marimbę, trąbkę i smyczki i w *Symfoniencie*, do klasycznej podwójnej ekspozycji solisty i orkiestry, lub duetu solistów – w II części *Koncertu* na marimbę, trąbkę i smyczki, oraz w I części *Koncertu podwójnego*, do pięcioczęściowego cyklu mszalnego w *Missa profana*, w której zachowałam porządek części stałych (ordinarium missae) mimo koncertowego, nie zaś liturgicznego przeznaczenia utworu, do klasycznej formy trzyczęściowej w *Konercie podwójnym* (ale z dość „drastyczną” redukcją partii solistów w części środkowej). Wyraźnie kontrastuje z wymienionymi motoryczna narracja kompozycji *Postludium*: pozbawiona wspomnianych nawiązań, rozpina

13 Zob. nota w książce programowej XVIII Festiwalu Warszawskie Spotkania Muzyczne, Warszawa 2004.

polifonicznie nakładające się łuki napięciowe złożone z nieregularnych struktur polirytmicznych, zderzając je z fragmentami utrzymanymi w klasycznej metroritmice. Stanowi przykład eksplorowania stanów granicznych między formą ciągłą, rytmiczno – harmonicznym continuum, a formą segmentową, złożoną z odcinków o mniej lub bardziej wyraźnych zrębach. Jest to efekt moich poszukiwań na gruncie makroformy, zapoczątkowanych w utworach wokalnych, takich jak *Skotopaska 1 – Małmazja świeci* (napisana do tekstu własnego w 2014 r.) i *Sonnet 116*, kontynuowanych zaś w *...et non est pacis*.

Ważny przyczynek do rozważań o formie stanowiły dla mnie doświadczenia multimedialne,

a wśród nich *Śmiecidło – monodram ascetyczno – ekologiczny*, kompozycja wspólna z dr Magdaleną Wajzner – Barską, prezentowana w ramach Festiwalu Audio Stage 2013 (powstała w ramach programu „Kolekcje – Zamówienia kompozytorskie” IMiT). *Śmiecidło* to rodzaj minispektaklu (czas trwania ca 15'), zakomponowanego muzycznymi środkami, choć pozbawionego warstwy muzycznej w tradycyjnym rozumieniu. Współautorką utworu jest jego Wykonawczyni (M. Wajzner-Barska), gdyż całość w znaczącym stopniu bazuje na improwizacji. Niemniej, przebieg formalny utworu wyznacza „partytura” stanowiąca pośrednie ogniwo między muzyczną partyturą a scenariuszem. Osią dramaturgii utworu nie jest wykorzystany w nim tekst (rodzaj dokonanego przeze mnie collage'u, kompilacja tekstów zaczerpniętych z reklam, ulotek, opakowań, czyli tego wszystkiego, co można znaleźć na śmietniku) lecz muzyczne zasady kształtowania formy: powtórzenie, wariant, kontrast, transgresja (przejście między wymienionymi), przyspieszenie/zagęszczenie i spowolnienie/rozrzedzenie akcji/zdarzeń gestodźwiękowych. Ze względu na sposób kształtowania formy, ruchu i przestrzeni *Śmiecidło* (wyjąwszy jego ideologiczno – ekologiczne przesłanie) zbliża się do improwizacji w metodzie Rytmiki E. Jaques-Dalcroze'a. Improwizacja ta, ściśle podporządkowana myśleniu muzycznemu i obejmująca wszystkie środki wykonawcze (ruchowe, głosowe, rytmiczne, melodyczne, przestrzenne, pracę z rekwizytami etc.) jest równoczesną kreacją i interpretacją utworu, uprzednio istniejącego tylko jako scenariusz improwizacji. *Śmiecidło* pozostaje więc w ścisłym związku z moim „muzycznym rodowodem” – absolwentki Wydziału Rytmiki w ZPSM II st. Nr 2 im. F. Chopina w Warszawie, w klasach Rytmiki prof. prof. Barbary Turskiej i Katarzyny Tomaszkiwicz, oraz w klasie Improwizacji fortepianowej prof. Szabolcsa Esztényiego. (Ten sam „rodowód” posiada dr M. Wajzner-Barska, będąc ponadto absolwentką specjalności rytmika w UMFC.) Utwór stanowi również nawiązanie do idei teatru instrumentalnego i osiągnięć na tym gruncie M. Kagela i B. Schaeffera.

Istotnym doświadczeniem dla refleksji o mikro i makroformie była dla mnie także praca – wspólnie z dr Paulą Jaszczyk (ASP, Wydział Sztuki Mediów) nad utworem *Błękitne, Lazurowe, Kobaltowe...*

(2014). W multimedialnym projekcie autorstwa P. Jaszczuk moją rolą było skomponowanie warstwy muzycznej do wizualizacji, złożonej z 31 obrazów: zdjęć nieba, fotografowanego w stałym miejscu i o stałej porze przez kolejne dni sierpnia 2013. Projekt prezentowany był w galerii Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski w Warszawie. Warstwa muzyczna utworu składa się z dźwięków fortepianu (wykonawca: Ryszard Alzin). Trudność w zadaniu kompozytorskim polegała na znalezieniu sposobu narracji muzycznej – czasowej, korespondującej z narracją wizualną – o charakterze beczasowym, a jednak o wyraźnej rytmice. Powtarzalność 31 ujęć nieba w oczywisty sposób eksponowała podobieństwa, ale też pozwalała uchwycić najbardziej niuansowe różnice. Muzyka miała nie tyle ilustrować obrazy, co sprzyjać ich kontemplacji, tworząc narracyjne continuum, o wspólnych z warstwą wizualną cechach napięciowych. Zadanie to prowokowało mnie do przemyśleń na temat korespondencji sztuk: od prostej przekładalności rytmu obrazu na struktury rytmiczne w muzyce, do zagadnień bardziej ogólnych, takich jak choćby czynniki warunkujące możliwość i niemożliwość dokonania syntezy sztuk i wpływające na ich zintegrowaną bądź osobną percepcję.

Zagadnienia wielopoziomowej i wielozmysłowej percepcji okazały się kluczowe dla nieco wcześniejszego projektu multimedialnego, którego byłam współautorką: *Praeter* – multimedialny minispektakl na kwartet smyczkowy, wykonawców ruchowych i wizualizacje (2012). Moja rola polegała na skomponowaniu warstwy muzycznej, jednak całość utworu stanowiła wynik współpracy. Autorką koncepcji choreograficznej była dr Magdalena Wajzner-Barska, autorką wizualizacji – dr Paula Jaszczuk. Wykonawcy: Kwartet smyczkowy Tesseris (UMFC), Studentki i Absolwentki Specjalności Rytmika (UMFC), Warszawski Teatr Tańca. Prezentacja utworu miała miejsce 7 i 8 marca 2013 r., w UMFC i w Mazowieckim Instytucie Kultury w Warszawie, w ramach koncertu – spektaklu „Oglądanie dźwiękiem, słyszenie ruchem, granie obrazem”. Obecnie przygotowywana jest druga wersja, w wykonaniu Studentów Wydziału Instrumentalnego UMFC (kwartet smyczkowy) oraz Akademii Teatralnej w Warszawie (wykonawcy ruchowi). Premiera przewidziana jest na 29 kwietnia 2018 r. Całość przedsięwzięcia, integrującego w jednym miejscu i czasie tak różne i rządzące się różnymi prawami środki artystyczne, oprócz przyczynków do wspomnianych refleksji nad syntezą i korespondencją sztuk, prowokowała mnie do stawiania pytań o czytelność – jedno i wieloznaczność przekazu multimedialnego i poziomy jego percepcji: jedność percepcji / wielość percepcji równoległych. Sferę multimediiów traktuję jako dopełnienie swoich działań kompozytorskich i wspominam o niej na tym miejscu, ponieważ ma ona wpływ na rozwój mojej drogi twórczej. Zagadnienia przekazu i percepcji – szczególnie istotne w przypadku działań multimedialnych – bliskie są mojemu namysłowi nad muzyką w ogólności. Namysł ten ogniskuje się wokół pojęć – kluczy, dookreślających obszary moich twórczych i naukowych poszukiwań:

- czas: proces – ewolucja – cykliczność – powtarzalność – trwanie – przemijanie
- przekaz: czytelność – jednoznaczność – wieloznaczność – semantyka – asemantyka – metatekst
- percepcja: jedność (inherencja) – wielość – równoległość percepcji
- intuicja – świadomość
- stany – obszary – formy graniczne
- kompozycja – improwizacja – interpretacja
- sztuka – korespondencja sztuk – synteza sztuk – multimedia.

W obrębie tych obszarów przebiegała i przebiega moja dotychczasowa działalność artystyczna, naukowa i dydaktyczna – i mam nadzieję, że proces ten będzie trwał nadal.